

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació

Departament de Filologia Clàssica

ALBERT-LUDWIGS-UNIVERSITÄT FREIBURG

Seminar für Griechische und Lateinische Philologie



**ACCIÓN DRAMÁTICA Y RELACIONES DE  
GÉNERO: CORO Y PERSONAJES FEMENINOS  
EN TRAGEDIAS TARDÍAS DE EURÍPIDES**

**TESIS DOCTORAL**

*Presentada por:*

**Andrea Navarro Noguera**

*Dirigida por:*

**Bernhard Zimmermann**

**Carmen Morenilla Talens**

*Programa de Doctorado:*

**Lenguas, literaturas, y sus aplicaciones**

Valencia, Abril 2019



# ÍNDICE

	PÁGINA
Abstract.....	5
Resumen .....	7
Agradecimientos.....	9
Capítulo I. Introducción	
1. Forschungsstand .....	13
1.1 Der tragische Chor als Figur	
1.1.1 Die Problematik der Identität .....	13
1.1.2 Neubewertung.....	28
1.2 Die Chorlieder	
1.2.1 Kritik: Die Chorlieder besitzen eine rein künstlerische Funktion .....	30
1.2.2 Neubewertung: Der Chor greift in die dramatische Handlung ein .....	33
1.3 Probleme der Involvierung des Chores bei Euripides	
1.3.1 Kritik am Chor bei Euripides.....	49
1.3.2 Neubewertung der Chorlieder bei Euripides .....	57
2. Planteamiento metodológico y objetivos.....	70
3. Observaciones preliminares.....	76
Capítulo II. <i>Andrómaca</i> .....	77
Capítulo III. <i>Hécuba</i> .....	151
Capítulo IV. <i>Troyanas</i> .....	209
Capítulo V. <i>Ifigenia entre los tauros</i> .....	281
Capítulo VI. <i>Helena</i> .....	349
Capítulo VII. <i>Ifigenia en Aúlida</i> .....	421
Schlussfolgerungen.....	497
Conclusiones.....	521
Referencias bibliográficas	
1. Ediciones, comentarios y traducciones.....	541
2. Bibliografía general de teatro, tragedia griega y Eurípides .....	545
3. Tragedias específicas .....	567
4. Diccionarios .....	580
5. Otras obras consultadas .....	581



## Abstract

Die Dissertation „Das dramatische Geschehen und Gender-Beziehungen: Frauenchöre und weibliche Charaktere in den späten Tragödien des Euripides“ versucht einen neuen Interpretationsweg für einen *Korpus* von euripideischen Dramen aufzuzeigen, in denen Frauenchöre auftreten und deren Thematik der Trojanische Krieg und die durch ihn ausgelösten Folgen sind, und diesen zu verteidigen und darzulegen. Eigens dafür wurde eine chronologische Abfolge des Krieges erfasst, von seinem Auslöser bis zu den Auswirkungen: der Auslöser des Krieges ist in *Iphigenie in Aulis* (Kapitel VII) zusammengefasst, während die Folgen aus der Sicht der Trojaner in *Andromache*, *Hekabe* und *Die Trojanerinnen* (Kapitel II, III, und IV) und aus der Perspektive der Griechen in *Helena* und *Iphigenie bei den Tauren* (Kapitel VI und V) festgehalten sind. Die zwei letztgenannten Tragödien verkörpern außerdem die Sinnlosigkeit und Absurdität des Krieges bis zur Perfektion und verhelfen dazu, die Antikriegs-Einstellung im Spätwerk des Autors besser zu verstehen. Diese Umkehr in der Einschätzung des Krieges ist aber nicht auf Euripides selbst begrenzt, sondern wird von der ganzen griechischen Gesellschaft geteilt. Diese neue Einstellung sticht besonders in den zwei Tragödien hervor, die gleichzeitig als Kontrapunkt zu *Andromache* dienen, einem Stück, in dem der Krieg auf propagandistische Art und Weise vermarktet wird. Des Weiteren handelt es sich bei *Andromache* und *Helena*, zwei Hauptfiguren in den gleichnamigen Tragödien, traditionsgemäß um zwei gegensätzliche Frauenfiguren: die Eine ist die treue Frau des Hektor, die Andere die promiskuitive Ehefrau, die den Krieg auslöst.

Die Interpretation die Aristoteles mit der *Poetik* 1456a festlegt, dient als Basis für die modernen Theorien zur tragischen Rolle des Chores: der Chor soll nicht vom Geschehen abgeschnitten sein, sondern ist als eine weitere Figur des Stückes anzusehen. Der Ton, in dem er dies festhält, ist fordernd, kritisiert er doch gewisse Praktiken, wobei die lyrischen Partien des Chores lediglich auf das *ἐμβόλιμα* reduziert werden, welche laut Aristoteles mit Agathon ihren Anfang nahmen und in jener Epoche zur Mode wurden. Diese Passage ist von großer Bedeutung, ist sie doch der Ursprung vieler unterschiedlicher Interpretation. Wenn man eine Analyse der Tragödie unternimmt, muss sich also zuerst genau mit diesem Thema auseinandersetzen. Außerdem lieferte Aristoteles die Bausteine für die Einschätzung des euripideischen Chores, vor allem im

Spätwerk des Autors. Daher ist es die erste Aufgabe hier, im Kapitel I die unterschiedlichen Meinungen und Einschätzungen aus den verschiedenen Epochen zur Rolle und zur Identität des Chores festzuhalten. Es wird also ein genereller Querschnitt zu den Handlungsmustern des Chores und seiner Interaktion mit den weiteren Figuren innerhalb des dramatischen Geschehens, sowohl in den Tragödien des ausgewählten *Korpus* als auch in früheren euripideischen Tragödien und in Tragödien anderer Dramatiker, präsentiert.

Nach einem Gesamtüberblick erfolgt die Detailanalyse, in Kapitel II und VII wird das Verhältnis analysiert, welches die Frauenchöre mit den weibliche Charakteren des Stückes aufbauen, sowie die Veränderung ihrer Rolle innerhalb des dramatischen Geschehens. Ziel ist es aufzuzeigen, dass der Chor, obwohl er gleich wie die anderen Figuren eine Transformation durchmacht, diese keineswegs linear verläuft. Zuletzt werden die anhand der Analyse gesammelten Erkenntnisse gebündelt, sowie die bibliografische Referenzstücke, auf die für die Arbeit zurückgegriffen wurde, ausgewiesen.

## Resumen

La tesis doctoral “Acción dramática y relaciones de género: coro y personajes femeninos en las tragedias tardías de Eurípides” pretende ofrecer, justificar y exponer una nueva vía de interpretación de un *corpus* de dramas euripídeos cuyo coro es femenino y cuya temática la Guerra de Troya y sus consecuencias inmediatas. Para ello, se ha establecido un recorrido cronológico de la Guerra desde su origen a sus consecuencias: el origen de la guerra queda recogido en *Ifigenia en Áulide* (Capítulo 7), mientras las consecuencias desde el punto de vista troyano se reflejan en *Andrómaca*, *Hécuba* y *Troyanas* (Capítulos 2, 3 y 4) y desde el punto de vista griego en *Helena* e *Ifigenia entre los tauros* (Capítulos 6 y 5, respectivamente). Además, estas dos últimas tragedias ejemplifican a la perfección la inutilidad y lo absurdo de la guerra ayudando a comprender mejor la actitud “antibelicista” de la obra tardía de nuestro autor. Este giro en la consideración de la guerra compartido no solo por Eurípides sino por la sociedad ateniense en general, es remarcable en estas dos tragedias y las contrapone al mismo tiempo con *Andrómaca*, una obra en la que la guerra aparece con un matiz propagandístico. Asimismo, Andrómaca y Helena, heroínas principales en la tragedia homónima, son tradicionalmente dos mujeres antagónicas: la una, siendo la esposa fiel de Héctor; la otra, esposa promiscua y causante de la guerra.

La interpretación que hizo Aristóteles en *Poética* 1456a forma la base de las teorías modernas sobre el papel trágico del coro: el coro no tiene que estar desligado de la acción, sino que debe ser considerado como un personaje más. El tono de esta afirmación es reivindicativo, pues critica cierta práctica, que según él se inicia con Agatón y que se ha convertido en costumbre de su época, consistente en reducir las intervenciones líricas del coro a lo que él llama *ἐμβόλιμα*. Este pasaje es muy importante, pues ha sido fuente de múltiples interpretaciones y merece una atención especial por parte de quien quiera ocuparse de la tragedia. Asimismo, ha sentado los cimientos de la concepción del coro euripídeo, principalmente en la obra tardía del autor. En esta línea, el objetivo es recoger en el Capítulo I las diversas opiniones de estudiosos de diferentes épocas sobre el papel y la identidad del coro y ofrecer algunas reflexiones generales sobre su actuación e interacción con otros personajes dentro de la acción dramática, tanto de las tragedias del *corpus* seleccionado, como de tragedias anteriores de Eurípides y de otros tragediógrafos.

Del plano general se irá a uno particular y en los Capítulos II al VII se analizan las relaciones que establece el coro de mujeres con los personajes femeninos de las obras mismas y de su papel en el desarrollo de la acción dramática, a fin de demostrar que, si bien el coro como parte integrante de la tragedia sufre una evolución al igual que los personajes, esta sin embargo dista mucho de ser lineal. La posición y actitud del coro depende de la tragedia o, mejor dicho, del asunto que se desarrolla en ella. Por último, se recogen las conclusiones finales obtenidas tras la investigación, así como las referencias bibliográficas empleadas.



## **Agradecimientos**

Este trabajo no hubiera sido posible sin el apoyo y la confianza del profesor José Vicente Bañuls, por lo que es a él a quien dedico mi mayor agradecimiento. Siempre recordaré su gran labor a la hora de compartir generosamente sus conocimientos y motivaciones.

Sin duda, agradezco enormemente a la profesora Carmen Morenilla, quien con mucha paciencia ha ido guiándome de la mano por el camino de la investigación. Tu dirección es ejemplar. Los buenos maestros son aquellos que enseñan los instrumentos que conocen a sus discípulos para que, poco a poco, sean ellos mismos capaces de ponerlos en práctica y tú, Carmen, me has enseñado todos ellos. Gracias también por ayudarme a crecer como investigadora, docente y persona.

Agradezco a mi director Bernhard Zimmermann por su continua atención y diligencia. El tiempo compartido me ha enriquecido en todos los campos y me ha dado la oportunidad de conocer otro grupo de investigación, otras disciplinas dentro de la filología clásica, una ciudad maravillosa y personas fantásticas.

También querría dedicarles unas palabras de gratitud a M<sup>a</sup> de Fátima Silva y a M<sup>a</sup> do Céu Fialho por su amable acogida en la Universidad de Coímbra. Desde el primer momento, me tratasteis como a una más de vuestras discípulas y me hicisteis sentir como en casa. Muchas gracias también a Carlos Morais y Fernanda Brasete por recibirme en la Universidad de Aveiro, donde aprendí a desenvolverme mejor como docente.

A otro gran maestro al que quiero recoger en mis palabras es a David García. Es difícil plasmar por escrito cuán agradecida estoy por tu disposición, tu bondad y todo el cariño recibido por ti y tu familia. Parte de mi corazón está en México.

Muchos otros profesores han participado a lo largo de mi educación en la elaboración de este trabajo con sus útiles enseñanzas. Mis más sentidas palabras de agradecimiento a todos los profesores del Departamento de Filología Clásica por formarme y, como compañera, hacerme sentir tan a gusto en la facultad. Gracias por toda la ayuda que me habéis brindado. Destaco aquí a Concha y a Jordi por confiar en mí y regalarme su sonrisa. No puedo no agradecer el origen de mi gusto por el griego y el latín, así que mil millones de gracias a mis profesoras del IES Serpis Cristina y Virginia.

Vosotras, junto con otros compañeros del centro, me motivasteis y me hicisteis contemplar y considerar el bonito valor de las lenguas.

También me gustaría agradecer a otros profesores y miembros del GRATUV su colaboración y el ánimo recibido cuando tanto lo necesitaba. A todos mis compañeros, colegas y amigos del foro de jóvenes investigadores, gracias. He aprendido mucho de vuestras aportaciones y considero que hemos creado un grupo unido y fuerte que ha reforzado nuestro interés por el teatro greco-latino y su recepción. Gracias Mayron por ser mi gran apoyo y a Núria y a Laura por su experiencia.

Gracias también al personal de administración del Departamento. Vosotras habéis hecho que lo difícil se hiciera fácil en muchos aspectos. Principalmente me llevo a una persona muy especial en estos cuatro años dentro y fuera de estas paredes. Muchas gracias Enri por cada uno de tus gestos, por cada abrazo dado a tiempo y tus palabras de aliento.

En mi formación han tenido un papel muy importante también mis compañeros de clase, tanto de grado como de máster, y mis compañeros de doctorado. Juntos hemos consolidado y ampliado nuestros estudios y, en mi opinión, hemos sido modelo de armonía y compañerismo. Destaco a mis grandes amigos: Clara, David, Amparo, Dani, Yolanda, Laura, Carlos, Rubén, Francesco y María.

Me gustaría también remarcar el rol indirecto que han tenido mis amigos en que este trabajo saliera adelante. Gracias a mis amigas de la infancia Ana y Sandra por estar presente a lo largo de los años y darme todo vuestro amor sin pedir nada a cambio. Gracias a mis amigas de la adolescencia Laura, Lola y Joana por demostrarme que la lucha merece la pena y que, estemos donde estemos, somos grandes. Gracias a Vanesa, Denise, Adrián y mis chicos de Coímbra por compartir sus vivencias en una época muy intensa. Gracias a Ainhoa por ser, estar y querer. Gracias a Patri por tantos momentos buenos, sueños cumplidos y una larga lista de etcéteras. Gracias a Camilo, mi *alter ego*, quien me marcó un camino a seguir profesional y personal. Siempre estás y estarás en las espirales rojas y azules del cielo.

Finalmente, mis palabras más especiales van dirigidas a mi familia. Gracias a mis padres por darme la vida y de qué manera. Sois mi gran modelo a seguir y mi gran impulso y motivo para ser quien soy. Gracias por vuestra comprensión, dedicación y principalmente por vuestro amor, motor este de mi ser. Gracias a mi hermano, Sam, por

ser la persona que escucha y resuelve cada una de mis confidencias. Tu risa es mi mayor regalo. Gracias a Noe por tus consejos y a Nayra por ser la nueva fuerza incorporada a la familia. Gracias a mis tíos, mis primos y mis abuelos por sus genes y por crear en mí el concepto de familia. Gracias a Satur por cuidarme tantos años, por acompañarme a cada paso dado y por la seguridad que eso nos generaba a todos. Gracias a M<sup>a</sup> Pilar por hacerme una niña feliz y una mujer con todas las letras. Vosotras sois parte de mi familia, porque la familia se crea y se cuida.



# I. Introducción

## 1. Forschungsstand

### 1.1 Der tragische Chor als Figur

#### 1.1.1 Die Problematik der Identität

Bei dem Versuch, eine Tragödie zu interpretieren, ist es eine der Hauptschwierigkeiten, den Charakter des Chores festzulegen. Zahlreiche Studien haben sich damit befasst, die Präsenz des Chores zu rechtfertigen und seine Identität innerhalb des dramatischen Rahmens, in dem er auftritt, zu kategorisieren. Für die Athener des 5. Jahrhunderts v. Chr. war der Chor kein ungewöhnliches Element, sondern eher das genaue Gegenteil; die Zuschauer, die der tragischen Handlung beiwohnten, waren nicht nur an das Spektakel des Chores gewöhnt, sie selbst waren schon oft Teil eines Chores gewesen.<sup>1</sup> Der tragische Chor ist nichts weiter als einer von vielen Chören innerhalb einer breiten Landschaft von gegeneinander antretenden Chören: Außerdem gab es Chöre nicht nur bei dramatischen Aufführungen – wo es des Weiteren auch komische, satirische und lobende Chöre gab – sondern bei unzähligen und durchaus unterschiedlichen Veranstaltungen im Kalenderjahr.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> SEIDENSTICKER (2010: 42-45) widmet dem Aufbau des Chores im Theater des 5. Jh. v. Chr. folgenden Absatz und beschreibt dessen Struktur wie folgt: „Finanziert wurden die Chöre – und gegebenenfalls auch die Nebenchöre – von dem Choregen. Dieser war auch für Rekrutierung der Sänger und Tänzer verantwortlich. Dabei konnte er Bürger sogar zur Teilnahme zwingen. Der Tanz im Chor war – wie die jury duty im angloamerikanischen Recht – eine nicht immer geliebte Bürgerpflicht, aber auch exklusives Bürgerrecht. Zugelassen waren, jedenfalls an den Großen Dionysien, nur Athener mit einem athenischen Vater und einer athenischen Mutter, und diese Regelung galt – trotz der wachsenden Professionalisierung des Theaters – bis weit ins 4. Jh. hinein“ (S. 43). Seinerseits misst CALAME (1997: 233-249) unterschiedlichen Arten von Chören ähnliche erzieherische Funktionen bei. Der Autor hebt die Chöre in Sparta hervor, die Jungen auf den Militärdienst vorbereiteten, die Chöre für (angehende) Ehefrauen – gebildet von Frauen im heiratsfähigen Alter – die darin unterrichtet wurden, ihre Aufgaben innerhalb des Oikos adäquat zu verrichten, und die Chöre der Epheben, der Jünglinge, die erotische Beziehungen mit Männern im Erwachsenenalter eingingen.

<sup>2</sup> In *Nomoi* (800c-d) parodiert Platon diese Fülle an Chören; seine Parodie ist deshalb von Bedeutung, weil sie auf die Omnipräsenz der Chöre als Teil von Ritualen hinweist: δημοσίᾳ γὰρ τινα θυσίαν ὅταν ἀρχή τις θύσῃ, μετὰ ταῦτα χορὸς οὐχ εἷς ἀλλὰ πλῆθος χορῶν ἴκει, καὶ στάντες οὐ πόρρω τῶν βωμῶν ἀλλὰ παρ' αὐτοὺς ἐνίοτε, πᾶσαν βλασφημίαν τῶν ἱερῶν καταχέουσιν, ῥήμασί τε καὶ ῥυθμοῖς καὶ γοωδεστάταις ἀρμονίαις συντείνοντες τὰς τῶν ἀκροωμένων ψυχάς, καὶ ὃς ἂν δακρῦσαι μάλιστα τὴν θύσασαν παραχρῆμα ποιήσῃ πόλιν, οὗτος τὰ νικητήρια φέρει. τοῦτον δὲ τὸν νόμον ἄρ' οὐκ ἀποψηφίζομεθα; καὶ εἴ ποτ' ἄρα δεῖ τοιούτων οἰκτῶν γίνεσθαι τοὺς πολίτας ἐπηκόους, ὅπότεν ἡμέραι μὴ καθαραὶ τινες ἀλλὰ ἀποφράδες ὦσιν, τόθ' ἴκειν δέον ἂν εἴη μᾶλλον χοροὺς τινὰς ἔξωθεν μεμισθωμένους ὄδους, οἷον οἱ περὶ τοὺς τελευτήσαντας μισθοῦμενοι Καρικῆ τινὶ μούσῃ προπέμπουσιν τοὺς τελευτήσαντας; // *Wenn ein Teil der hohen Beamtschaft bei einer öffentlichen Zeremonie eine Opfergabe darbringt, tritt nicht ein Chor auf, sondern eine Gruppe von Chören, die, während sie einige Male zu nahe an die Altäre treten, dort allerlei unheilvolle Worte aussprechen, die das Herz der Zuhörer mit Worten, Takten und Harmonien düstersten Charakters*

Früh wurde damit begonnen, über den Chor zu reflektieren.<sup>3</sup> Es gibt Belege, dass Sophokles Überlegungen zur Tragödie anstellte und die bedauerlicherweise nicht überlieferte Abhandlung *Über den Chor* verfasste. Aristoteles, der sich zu fast allem äußerte, verfasste auch Werke zur Tragödie und sprach in seiner *Poetik* unter anderem über den Chor. Die Interpretation des Stagiriten formt den Grundstein für die modernen Theorien zur Rolle des tragischen Chores:

καὶ τὸν χορὸν δὲ ἓνα δεῖ ὑπολαμβάνειν τῶν ὑποκριτῶν, καὶ μόνιον εἶναι τοῦ ὅλου καὶ συναγωνίζεσθαι μὴ ὥσπερ Εὐριπίδῃ ἀλλ' ὥσπερ Σοφοκλεῖ. // *In Hinblick auf den Chor, muss dieser als einer der Schauspieler angesehen werden, Teil des Ganzen sein und zur Handlung beisteuern, sich also nicht wie bei Euripides, sondern wie bei Sophokles verhalten.*<sup>4</sup>

#### Aristoteles, *Poetik* 1456a 25-32

Wie man sieht, stellt der Chor eine Figur innerhalb des Dramas dar (καὶ τὸν χορὸν δὲ ἓνα δεῖ ὑπολαμβάνειν τῶν ὑποκριτῶν). Seine Identität verändert sich von Stück zu Stück und definiert sich stets über die Logik des Inhalts.<sup>5</sup> Es ist der Dichter, der das

---

*beklemmen; tatsächlich ist es der Chor, der die größte Bestürzung in der Opferstadt hervorruft, der, der den Sieg davonträgt. Und sollten wir eine solche Tradition etwa nicht missbilligen? Möglicherweise ist es mancherorts sinnvoll, dass die Bürger solch düstere Lieder zu hören bekommen, wie an bestimmten Tagen, die nicht rein sind, sondern unheilvoll. Wäre es da aber nicht angemessener, für den Chor fremde Sänger zu engagieren, so wie wir für ähnliche Aufgaben andere verpflichten, die beispielsweise mit Totenliedern die Toten zu Grabe geleiten? Die choreia hat im antiken Griechenland rituelle Implikationen. Tatsächlich ist es so, dass man dazu übergeht, den Tragödienchor als ein Überbleibsel prähistorischer Riten zu deuten. Hierbei muss hinzugefügt werden, dass uns jegliche Art von Beweisen fehlt, die darauf hinweisen würde, dass zu anfangs nur der Chor existierte, noch kann ausgeschlossen werden, dass sich die Tragödie nicht aus einem Ritual herleitet (ELSE, 1965:9). RODRÍGUEZ ADRADOS (1983: 21-119) versammelt im ersten Teil seiner bekannten Monographie alle Theorien zum Ursprung des Theaters, die großen Einfluss hatten; solche, die sich auf die Theorie von Aristoteles' *Poetik* stützen, nämlich WILAMOWITZ, PATZER und DEL GRANDE (1952 2ed.), die in den Dithyramben und phallischen Hymnen den Ursprung der Tragödie und Komödie sehen, aber auch die Theorien, die nicht nach Aristoteles kommen, sondern der alexandrinischen Gelehrtheit und römischen Epoche entspringen, die den Ursprung der Tragödie mit der der Komödie verbinden, oder zumindest mit vortheatralen Ritualen gemischten Charakters. In dieser zweiten Gruppe sollten folgende Personen hervorgehoben werden: DIETERICH (1908: 163ff.), KOLLER (1954), SCHRECKENBERG (1960) und POHLENZ (1949: 31ff.).*

<sup>3</sup> Vgl. PEPONI (2013: 15-34), der in einem Kapitel die unterschiedlichen Anschauungen, die in der Antike zur *choreia* anhielten, studiert, und sich prinzipiell auf das Reflektieren der äußeren Quellen der Poesie beschränkt.

<sup>4</sup> Diese Passage war Gegenstand unzähliger Studien. Hervorzuheben ist die von SCATTOLIN (2011:176-209); besonders interessant ist auch ZIMMERMANN (2003: 371-378) Artikel über den Chor in der *Antigone*, in dem er eine kurze aber genaue Einführung über die Auswirkungen und Erwartungen gegenüber der Figur des Chores von Seiten des Zuschauers, der am Fest zu Ehren von Dionysios teilnahm, macht. Für ausführlichere Kommentare hierzu vgl. GENTILI (1984-1985: 33-35), BIERL (2001: 37-45) und NAVARRO (2018).

<sup>5</sup> In der klassischen Tragödie gibt es unzählige Beispiele, in denen ein zweiter (und im Falle von Aischylos' *Die Schutzflehenden* [V. 825-871], möglicherweise sogar ein dritter) Chor auftritt und sich dem Hauptchor anschließt: beispielsweise in Aischylos, *Die Eumeniden* V. 868-887 und *Die Schutzflehenden* V. 1034-

Geschlecht, das Alter und den Status der Chormitglieder festlegt, ausgehend von den Gegebenheiten der Geschichte.<sup>6</sup> Doch wenn die Tatsache, dass der Chor ein integraler Teil der dramatischen Handlung sei, einmal akzeptiert ist, muss folglich auf die Problematik seiner kollektiven Natur<sup>7</sup> eingegangen werden.

Beim Chor handelt es sich um eine relativ einheitliche Gruppe,<sup>8</sup> welche sich gleichzeitig als Kollektiv aber auch als Einheit sieht. Dies erklärt auch den widersprüchlichen Gebrauch des Singulars und Plurals, wenn sich der Chor auf sich selbst bezieht oder andere Figuren von ihm sprechen.<sup>9</sup> Dieser sprunghafte Wechsel zwischen Plural und Singular spiegelt sich auch darin wider, dass der Chor mit nur einer Stimme sprechen kann, der der Koryphäe, oder mit den Stimmen aller Mitglieder gleichzeitig.<sup>10</sup>

---

1073; Euripides, *Die Hilfflehenden* V. 1113-1164, *Der bekränzte Hippolytos* V. 58ff. und *Phaeton* V. 227ff. Neben diesen überlieferten Beispielen beteuert ein Scholiast von *Der bekränzte Hippolytos* die Existenz von sekundären Chören in zwei nicht erhaltenen bzw. verlorenen Tragödien von Euripides, *Alexandros* und *Antiope*. Die Identifizierung der sekundären Chöre bzw. Nebenchöre ist keine leichte Aufgabe, gibt es doch so manches Beispiel, in dem nicht explizit auf den Chor hingewiesen wird und schwer erkennbar ist, ob es sich um einen sekundären Chor oder den Hauptchor handelt, der in Halbchöre unterteilt wurde. Vgl. GARVIE (1969: 193) und TAPLIN (1977: 216-218 y 230-238). Die formellen Charakteristika der sekundären Chöre gleichen – in groben Zügen – denen der Hauptchöre: es besteht Homogenität bezüglich der Größe, des Geschlechts, des Alters, des Ursprungs und der sozialen Klasse; seine Funktion innerhalb der dramatischen Handlung ist jedoch sehr beschränkt. Bei Aischylos treten die sekundären Chöre in Erscheinung, um die Exodos (*Die Eumeniden* V. 868-887) oder ein *στάσιμον* (*Die Schutzflehenden* V. 825-871 y 1034-1073) zu singen, beide letzteren Beispiele sind so konstruiert, dass sie sich als lyrischer Dialog in einem Moment voller *Pathos* abspielen. Im Gegenzug dazu, taucht der sekundäre Chor bei Euripides zweimal in einem lyrischen Dialog mit einer der Hauptfiguren auf (*Die Hilfflehenden* V. 1113-1164 und *Der bekränzte Hippolytos* V. 58-113), ein anderes Mal setzt der Chor zu einem kurzen *hymenaios* an, und zwar als Antwort auf die Verlobung zwischen Klymene und Merops (*Phaeton* V. 229-243).

<sup>6</sup> Viele unterstützen den Vorrang der Identität des Chores in Relation mit der Hauptfigur einer einzelnen Tragödie: er muss dasselbe Geschlecht haben, ein anderes Alter, er muss einen Kontrast schaffen, oder manchmal mit der Figur übereinstimmen; Anschauungen, zu denen im späterem Verlauf des Kapitels zurückgekehrt wird. Trotzdem wird hier die Auffassung vertreten, dass die einzige Norm, an die sich der Dramatiker hält, die Zweckmäßigkeit des Chores für die ihm zugeschriebenen Absichten im Drama ist. Er hatte für jeden eine vorbestimmte Rolle, Schicksal und Handlung, demnach suchte er die aus, die ihm für den richtigen Effekt am angemessensten erschienen.

<sup>7</sup> Beispielsweise schreibt Aristoteles zur Frage über die bessere auditive Wahrnehmung in *De audibilibus* 801b 15-17: διὸ καὶ μᾶλλον ἑνὸς ἀκούοντες συνίμεν ἢ πολλῶν ἅμα ταῦτα λεγόντων, καθάπερ καὶ ἐπὶ τῶν χορδῶν. // *Wir verstehen es, besser einer einzigen Stimme zu lauschen als mehreren Stimmen, die gleichzeitig ein und dasselbe von sich geben, so wie es sich auch bei den Saiten eines Instruments verhält.*

<sup>8</sup> Hierbei müssen auch Altersunterschiede und andere Umstände (Witwen, Junggesellinnen usw.) mit einberechnet werden, beispielsweise bei den trojanischen Frauen. In Komödien findet man auch den individualisierten Chor, zum Beispiel den Chor in *Die Vögel*.

<sup>9</sup> Zum Gebrauch des Singulars und Plurals in den Chorpartien, siehe KAIMIO (1970: 36-60).

<sup>10</sup> Da es in den erhaltenen Texten keine überlieferten Quellenangaben gibt und man nur über Bezeugungen von Kommentaristen verfügt, gibt es nur wenige Belege zur Zahl der *choreutai*, die in der klassischen Zeit in der Tragödie auftraten. Pollux (4.110) spricht von Terror, den der Anblick eines Chores von fünfzig Mitgliedern während der Aufführung von Aischylos' *Die Eumeniden* beim Publikum auslöste. Vgl. FITTON BROWN (1957:1-4), der die Hypothese eines Chores mit fünfzig Mitgliedern vertritt. Die Mehrheit der anderen vertritt die These, dass der Chor bei Aischylos von zwölf Mitgliedern gebildet wurde – diese These beruht auf einer Szene in *Agamemnon* (V. 1343-1371) in der zwölf auf sich folgende Interventionen im jambischen Metrum mit den zwölf Mitgliedern des Chores korrespondieren. Zwei *Scholia* spielen auf zwölf Mitglieder an, in *Die Perser* und *Sieben gegen Theben* (Aristophanes, *Die Ritter* V. 586; Aischylos, *Die*

Obwohl es keine direkten antiken Belege dafür gibt, vertreten die meisten Experten die These, die Koryphäe spreche in jenen Szenen, in denen der Dichter als Stilmittel Stichomythie und lyrische Dialoge einsetzt, während in den *στάσιμα* die Chormitglieder gemeinsam und einstimmig singen.<sup>11</sup>

Kritiker tendieren zur Behauptung, diese Eigenheit des Chores bewirke, dass seine Persönlichkeit nie so standhaft wie die einer einzelnen Figur sein könne. Der griechischen Tragödie lag es jedoch nie daran, ein psychologisches Portrait der *personae* anzufertigen, sondern ihre Position innerhalb des Konflikts, in dem sie sich wiederfinden, zu konstatieren. Einmal mehr dient Aristoteles als Vorbild; er zeigt auf, dass der Chor wie die restlichen Figuren durch seine Positionierung in Relation zum Geschehen charakterisiert wird und er somit auf seine Art und Weise am Aufbau des Dramas beteiligt ist. Tatsächlich halten einige noch immer an der These fest, der Chor besäße eine komplexere dramatische Identität als andere Figuren, da er über eine doppelte Charakteristik verfügt – nämlich sowohl Teil des Geschehens als auch dessen gleichzeitiger Beobachter zu sein. Dahingehend sind dies also die zwei ausgeprägten Spannungslinien, die für gewöhnlich in Bezug auf die Identität des Chores angewendet werden: Erstens dient er dazu, das dramatische Geschehen und das, was außerhalb von ihm passiert, zu verweben; zweitens ist er selbst – in bestimmten Tragödien – als dramatische Figur zugegen und verfügt über eigene Persönlichkeitsmerkmale und Verhaltensmuster.<sup>12</sup>

---

*Eumeniden* V. 585). Vgl. auch PICKARD-CAMBRIDGE (1989: 241). Gleichzeitig besteht die Annahme, Sophokles habe die Zahl der Mitglieder auf fünfzehn erhöht, doch diese These basiert einzig und allein auf einer Passage in *Suda*, s.v. *Das Leben des Sophokles* 4. Angesichts der Tatsache, dass die Größe des klassischen Chores nicht mit hundertprozentiger Sicherheit bestimmt werden kann, wird allgemein angenommen, dass er aus zwischen zwölf und fünfzehn Mitgliedern bestand. Vgl. WILES (1997: 134).

<sup>11</sup> Auch wenn es offensichtlich erscheint, dass der Chor (und manchmal die Schauspieler) an gewissen Stellen sangen, weiß man nicht genau, wie sich das anhörte, immerhin gibt es keine Belege; beispielsweise ist unklar, ob es sich um polyphonen oder harmonischen Gesang handelte und ob dieser einfach oder kompliziert aufgebaut war. Aristophanes' Euripides-Parodie *Die Frösche* weist möglicherweise darauf hin, dass erst zu Zeiten dieses Tragödiendichters angefangen wurde, Lieder zu komponieren, in denen sich eine einzige Silbe über mehrere Noten erstreckte. Behält man im Bewusstsein, dass die Mitglieder des tragischen Chores Amateure waren und oftmals Gesang mit Tanz verbanden, darf man wohl kein zu hohes Gesangsniveau voraussetzen.

<sup>12</sup> CALAME (2013: 18-20) behauptet vom Chor: „Il est appelé à interagir avec les protagonistes, hommes et dieux, de l'action héroïque dramatisée par le poète. Il est donc intégré à l'espace et au temps de l'intrigue, du *μῦθος*“. Mais d'autre part les choreutes sont aussi des Athéniens; ce sont des citoyens éduqués choralement par les arts des Muses et dans les exercices gymniques, chantant en grec dans l'Athènes du Ve siècle sur les modes de la poésie rituelle qu'est le *μέλος* dans ses nombreuses formes. Spatialement ils évoluent dans l'orchestra proférant une parole collective, rythmée par les figures chorégraphiques, qui s'adresse autant aux protagonistes de l'action héroïque récitant ou chantant devant l'édifice de scène qu'au public assemblé sur les gradins aménagés dans l'espace du spectacle [...] la 'persona' des choreutes n'est pas statique; elle évolue avec le progrès de la performance. En fait le chœur tragique serait très proche du



Wie schon erwähnt, bestätigt Aristoteles in seiner *Poetik*, der Chor dürfe nicht vom Geschehen ausgeschlossen sein, sondern müsse συναγωνίζεσθαι<sup>13</sup>. Der Ton, in dem er diese Behauptung aufstellt, ist einfordernd, kritisiert er doch gewisse Praktiken, die laut seinen Schriften mit Agathon von Athen ihren Anfang nahmen und seinerzeit zur Norm wurden; demnach wurden lyrische Interventionen/Passagen des Chores auf das reduziert, was er *Embolima* nennt: Eine Reihe von Zwischenakten so klischeehaften Charakters, dass sie sowohl in das eine als auch das andere Stück eingeschoben werden konnten. Nach diesem kurzen Vermerk des Philosophen urteilend, setzte auch Euripides das Kollektiv des Chors auf unangemessene Art und Weise ein; diese Behauptung hatte Einfluss auf die spätere, negativ geprägte Meinung über den Chor und dessen Einsatz bei Euripides.<sup>14</sup> Obwohl in antiken Quellen Zeichen der Wertschätzung bezüglich der Schönheit der Lieder des Euripides (sowohl der mehrstimmigen als auch einstimmigen) überliefert sind, hatte die pointierte Missbilligung des Aristoteles großen Einfluss auf die Rezeption von Euripides' Werk und herrscht in der Literaturkritik weiterhin vor.<sup>15</sup> Doch auf dieses Thema soll im weiteren Verlauf dieser Arbeit noch einmal zurückgekommen und tiefer eingegangen werden.

Es scheint ein Paradox zu sein, dass Aristoteles einerseits die ursprünglich gewohnten Praktiken von der Involvierung des Chores kritisiert, andererseits aber selbst die Aufdröselung des tragischen Stückes festlegt, in denen Chor-Einschübe als Trennschnur dienen, was als Freibrief aufgefasst werden kann, sie par force von der Handlung loszulösen.<sup>16</sup> Das Schema des Aristoteles kommt der Tradition, Theaterstücke

---

monde du public et c'est pourquoi il jouerait un rôle central quant à la fonction de la tragédie, c'est-à-dire <<l'exploration de problèmes qui surgissent dans les interstices du discours religieux de la polis>>” [...]cette voix affective situe le chœur tragique à l'intersection de la position qu'il adopte face à l'action dramatique avec laquelle il interagit (συναγωνίζεται !) comme protagoniste collectif et sa position face au public qui réagit lui aussi émotionnellement face au drame représenté.“

<sup>13</sup> Hier ist der Begriff *συναγωνίζεσθαι* von Belang – Ursprung mannigfaltiger Interpretationsmöglichkeiten. Vgl. SCATTOLIN (2011: 161-215).

<sup>14</sup> Siehe NORDHEIDER (1980: 7-11), der dieser Tradition folgt. SILK seinerseits (1996b: 458-464), nebst anderen, beurteilt die Behandlung des Chores bei Euripides positiv. Hierbei muss die Parodie des lyrischen Chores bei Euripides von Seiten Aristophanes erwähnt werden, nämlich *Die Frösche* V. 1309-1328, anhand der PARKER (1997: 507) darauf hinweist, Aristophanes sei nicht daran interessiert, die lyrische Struktur des Euripides zu imitieren, sondern eigentlich insinuiert, eine solche Struktur existiere erst gar nicht.

<sup>15</sup> Vgl. Satyros, *Vita* 39.19 und Plutarch, *Nikias* 29.2-3 (KOVACS, 1994: 24, 122-124). Besonders interessant ist die letzte Stelle, in der Plutarch behauptet, Euripides' Lyrik sei im Jahre 413 nicht nur in Sizilien bekannt gewesen, sondern auch im Südosten von Karien.

<sup>16</sup> In der *Poetik* 1452b unterteilt Aristoteles die Tragödie in mehrere Teile und legt dadurch das Grundschema dessen fest, was traditionell als die Grundlage des tragischen Aufbaus angesehen wird. Die Aufteilung nach Aristoteles ist wie folgt: ἔστιν δὲ πρόλογος μὲν μέρος ὅλον τραγωδίας τὸ πρὸ χοροῦ παρόδου, ἐπεισόδιον δὲ μέρος ὅλον τραγωδίας τὸ μεταξὺ ὄλων χορικῶν μελῶν, ἔξοδος δὲ μέρος ὅλον τραγωδίας μεθ' ὃ οὐκ ἔστι χοροῦ μέλος: χορικοῦ δὲ πάροδος μὲν ἢ πρώτη λέξις ὅλη χοροῦ, στάσιμον δὲ μέλος χοροῦ τὸ ἄνευ ἀναπαίστου καὶ τροχαιῶν. // *Der Prolog ist ein in sich geschlossener Teil der*

in Akte aufzuteilen, sehr nahe und hinterlässt so den Eindruck, das Geschehen selbst sei in den Epeisodia vollends erfasst und jedes einzelne der Chorlieder nichts weiter als eine Unterbrechung (NOGUERAS, 2007:157).<sup>17</sup>

Diese Gliederung beeinflusste die These, der Chor bewege sich nur am Rande des Geschehens. Zu dieser Anschauung steuerten auch Aristoteles' Behauptungen in *Probleme*, einem weiteren ihm zugeschriebenen Werk, bei, welche die rigide Lesart der Rolle des tragischen Chores und dessen Funktion auf der griechischen Bühne

---

*Tragödie, der vor dem Auftritt des Chores stattfindet, währenddessen ist das **Epeisodion** ein in sich geschlossener Teil der Tragödie, der sich in der schönen Mitte der Chorlieder abspielt. Die **Exodos** ihrerseits ist ein in sich geschlossener Teil der Tragödie, nach dem keine Chorlieder mehr vorkommen. Zu den Chorliedern - die **πάροδος** ist das erste Chorlied, während das **στάσιμον** ein Chorlied ohne anapästischen oder trochäischen Vers ist.*

<sup>17</sup> Während in der klassischen Epoche das Drama der eigentliche Protagonist der Großen Dionysien in Athen war und Musik (die Dithyramben wurden sowohl bei den Dionysien als auch auf anderen Festen aufgeführt) und athletische Wettkämpfe in den vier panhellenischen Territorien Olympia, Delphi, Nemea und Korinth abgehalten wurden, kam es in der hellenistischen Epoche zu einem großen Zuwachs an Festen, die sowohl Dramen, als auch Musik und athletische Übungen verbanden, was zu dem führte, was LIGHTFOOT (2002: 210) als eine Art Wirrwarr dreier Künste bezeichnet. Dennoch ist die bedeutendste Veränderung, die sich in der hellenistischen Epoche zuträgt, die Entstehung von Schauspieltruppen zu Ehren von Dionysos (οἱ περὶ τὸν Διόνυσον τεχνῖται). Diese Schauspieltruppen (κοινά, σύνοδοι) entstanden in der spätklassischen Epoche aufgrund der raschen Verbreitung des Theaters als gemeinsames und einendes Symbol der griechischen Kultur attischen Ursprungs, vor allem aufgrund der hohen Nachfrage nach Experten auf diesem Gebiet. Diese Truppen hatten in und außerhalb von Griechenland, in bestimmten Städten und festlichen Organisationsgruppen die Aufgabe, eine Bandbreite von Performern (Musiker, Schauspieler und Dichter) zur Verfügung zu stellen, aber auch Produktions-Teams (Kostümschneider, Trainer und 'Werbungs'-Boten) inklusive aller nötigen Requisiten, um neue Kulte zu Ehren der Götter und Halbgötter darzustellen. Gleichermaßen verfügten die Truppen über Vergütung (μίσθωσις τῶν τεχνιτῶν) und andere Vertragsbestimmungen zur Arbeit ihrer Mitglieder, und verschafften den *choregoi*, *agonothetes* und *φιλότιμοι* im Gegenzug unterschiedliche Formen des Gedenkens, der Propaganda und der Würden, dass heißt, sie handelten autonom nach ihren eigenen Verordnungen, wählten ihre eigenen Beamten und versandten Botschafter innerhalb der griechischen Welt. Selbstverständlich waren Städte nicht vollkommen von professionellen Schauspielern abhängig, stets standen auch lokale Amateure zur Verfügung, die beispielsweise einen Chor von Satyrn bilden konnten, oder nahe Verwandte des *Agonothete*, die Können im Singen aufwiesen wie in Tanagra (CALVET Y ROESCH, 1966: 297-332; SLATER, 1993: 189-212). Das Wissen über diese Wandertruppen stützt sich vor allem auf die Epigrafik: Der erste Beleg über eine solche Organisation ist eine Inschrift in Delphi aus dem Jahre 277 v. Chr. (IG ii<sup>2</sup> 1132). Weiters ist eine Inschrift in Tanagra von Bedeutung, die aus dem Jahre 83 v. Chr. stammt (IG vii 540) und in der darauf angespielt wird, dass es womöglich prestigeträchtiger war, in älteren als in neuen Tragödien aufzutreten, da die Schauspieler für erstere mehr Geld verlangten. Unter den neuesten Arbeiten zu diesen Organisationen sollen hier folgende Werke hervorgehoben werden: LE GUEN (2001), ANEZIRI (2003) und LIGHTFOOT (2002: 209-224). Letzterer zeigt in seinem Werk in klarer Manier den Status der unterschiedlichen Mitglieder dieser Truppen auf, sammelt die existierenden Belege über die wahrscheinlich erhaltene Vergütung, unterstreicht die *Eusebeia* als Hauptcharakteristik der Truppen und listet die Hauptunterschiede zwischen der Aufführung eines Dramas in der klassischen im Vergleich zur hellenistischen Epoche auf. Auch ANEZIRI widmet in der Zusammenfassung von WILSON (2007: 67-84) einen seiner Artikel der Untersuchung der sozialen Rolle dieser Truppen und die Teilnahme der *Technitai* an den Festivals der hellenistischen Epoche. PAIRMAN (2005: 536-566) hebt in seinem Artikel hervor, dass während der hellenistischen Epoche aufgrund des Aufkommens von neuen Imperien im Theater, den athletischen Wettkämpfen und in der Politik große Veränderungen erlitten wurden, und gelangt zur Schlussfolgerung, dass man in dieser Epoche von „the privatizing of Greek institutions to serve the autonomous man under new empires“ sprechen muss. Vgl. auch XANTHAKIS-KARAMANOS (1980: 3-20) über die Belege der Tragödie im 4. Jh. v. Chr.

untermauern. In 922b beschreibt Aristoteles die Gruppe als ein „κηδευτής ἄπρακτος“ und bekräftigt, seine einzige Funktion sei es, sich den Personen in seiner Nähe durch angenehmes Benehmen zu äußern.<sup>18</sup> Die Auffassung, der Chor sei ein interessierter Freund, der unfähig sei in die Handlung einzugreifen und nur denjenigen, die ihm nahe stünden, durch seinen Beistand helfe, stellt mit ἄπρακτος eine allgemein entscheidende Einschränkung dar. Im Gegensatz zu der Passage in seiner *Poetik*, liegt Aristoteles' Augenmerk hier auf der innewohnenden Unfähigkeit des Chores zu handeln; seine einzige Rolle und Aufgabe ist es, bestimmten Figuren als simpler, gutmütiger Berater beizustehen, sprich, ist weit entfernt vom Anspruch des Chores, als Akteur, der die Handlung vorantreibt, aufzutreten. Gleichzeitig scheinen die Meinungen der Theoretiker beziehungsweise Kommentatoren, die nach Aristoteles kamen, dieser These zuzustimmen,<sup>19</sup> sprich, sie erkennen die Andersartigkeit des Chores im Vergleich zu den Schauspielern an und erzwingen dadurch eine klare Dichotomie zwischen dem Chor, der als passiver Beobachter angesehen wird, und den Figuren, die den Antriebsmotor des Konflikts darstellen.

Ein wichtiger Ansatz im 18. Jh. war die Idee des Chor-Beobachters; es war CHAMFORT, der in seinem dramatischen Wörterbuch (1776), am Anfang von *Choeur*, den Chor als „supposés Spectateurs de la Pièce“ definierte, nicht als Zuschauer des Konflikts, sondern durchaus des Stückes selbst, weshalb der Chor in seiner Essenz als rein außenstehendes Element wahrgenommen werden könne. Dieser kommentierende Chor, so CHAMFORT, sei grundsätzlich nicht bedeutend am Geschehen involviert, und obwohl man ihm eine gewisse moralische Nützlichkeit zuschreiben könnte, stelle er dennoch ein vollkommen entbehrliches Element dar. Trotz der großen Bedeutung dieser kurzen Beschreibung waren es die Namen dreier deutscher Ästhetiker, die sich in die Ergründung der Natur und Eigenschaften des Chores vertieften: SCHILLER, GOETHE und SCHLEGEL.

Für Ersteren ist der Chor in seiner Abhandlung *Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie* kein Individuum, sondern eine generelle Idee; eine Idee, die durch eine

---

<sup>18</sup> Aristoteles, *Problemata physica* 922b 26-27 (XIX 48): ἔστι γὰρ ὁ χορὸς κηδευτής ἄπρακτος· εὐνοίαν γὰρ μόνον παρέχεται οἷς πάρεστιν. // *Der Chor ist gewiss ein Freund, der nicht handelt, er beschränkt sich darauf, den ihm nahestehenden Figuren mit Gutmütigkeit entgegenzukommen.*

<sup>19</sup> Diese Belege, entdeckt in den Randbemerkungen/Scholien von Sophokles und Euripides, wurden nützlicherweise von MEIJERING (1985: 91-102) und GENTILI (1984-1985: 17-35) zusammengetragen und studiert. Dennoch behauptet LORD (1908: 81) am Ende eines Abschnitts, in dem er die alten Scholien, die Bezug auf die *Poetik* nehmen, sammelt: „Whatever influence the Poetics had on the scholia must have come, not from the Poetics themselves, but from later writers influenced by that treatise“.

denkende Menschenmasse Form annimmt und sich durch sie manifestieren kann und welche durch ihre Präsenz den Dingen Sinn verleiht.<sup>20</sup> In einem Brief an Zelter im Juli 1803 schreibt GOETHE möglicherweise in der Absicht das Ganze zu präzisieren, der Chor widme sich der Reflexion und eigne sich die Rolle eines gut situierten und perfekten Zuschauers an.<sup>21</sup> Doch es war SCHLEGEL, der sich am klarsten gegen die Idee, der Chor sei ein überflüssiges Element, aussprach, und zwar in einer seiner öffentlichen Vorlesungen in Wien im Jahre 1809.<sup>22</sup>

Der Ausgangspunkt für SCHLEGEL ist die Charakterdarstellung des Chores, welche Horaz in seiner *Ars Poetica* festlegte:<sup>23</sup> Horaz schließt sich Aristoteles' Meinung an und pocht darauf, der Chor müsse die Rolle eines agierenden Akteurs einnehmen, fügt jedoch hinzu, der Chor müsse sich gleichzeitig wie ein Freund verhalten, der sich auf die Seite der Guten stellt, die Götter lobt und um eine Schicksalswende für den von ihm bemitleideten Heros ersucht.<sup>24</sup> Die Grundsätze von Horaz als Vorlage nehmend, entwirft SCHLEGEL seine Idee vom Chor als Vertreter des nationalen Geistes, sowie als Verfechter menschlicher Interessen. Der fleißige Deutsche fasst seine Idee über den tragischen Chor in einem Satz zusammen, der später großen Einfluss haben sollte: „Der Chor ist mit einem Wort der idealisierte Zuschauer“ (SCHLEGEL, 1825: 79). Ein idealer Zuschauer, der die

<sup>20</sup> Vgl. SCHILLER (1803: 11): „Der Chor ist selbst kein Individuum, sondern ein allgemeiner Begriff, aber dieser Begriff repräsentiert sich durch eine sinnlich mächtige Masse, welche durch ihre ausfüllende Gegenwart den Sinnen imponiert“.

<sup>21</sup> RIEMER (1833) sammelt in seinem Band den Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter. Am 28. Juli 1803 schreibt Goethe an Zelter und betont darin Folgendes über den Chor: „indem die Menge dem Helden und dem Schicksal nur zusehen muss und weder gegen die besondere noch allgemeine Natur etwas wirken kann, wirft sie sich auf die Reflexion und übernimmt das Amt eines berufenen und willkommenen Zuschauers“ (RIEMER, 1833: 69).

<sup>22</sup> LOHNER sammelt die von Schlegel abgehaltenen *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* im 5. Band seiner Abhandlung (LOHNER, 1966: 64ff.).

<sup>23</sup> Horaz, *Ars Poetica* 193-201: actoris partis chorus officiumque virile defendat, neu quid medios intercinat actus quod non proposito conducat et haereat apte. ille bonis faveatque et consiliatur amice et regat iratos et amet pacare tumentis, ille dapes laudet mensae brevis, ille salubrem iustitiam legesque et apertis otia portis, ille tegat commissa Deosque precetur et oret, ut redeat miseris, abeat fortuna superbis. // *Der Chor soll die Rolle eines Schauspielers einnehmen und dessen Funktion, er soll während den Akten nicht über Dinge singen, die nichts mit der Handlung zu tun haben, und er soll korrekt agieren. Den Guten soll er hilfreich zur Seite stehen, ihnen auf freundliche Weise Ratschläge unterbreiten, die Zornigen soll er lenken und die Tobenden besänftigen. Er soll kurze Mahle und Bankette genehmigen und vorteilhafte Gerechtigkeit, Gesetze und ruhige Städte, in Frieden, gutheißen. Er soll keine Geheimnisse preisgeben, sondern Götter heraufbeschwören und sie ersuchen, den Unglücklichen das Glück, das sich von den Verbrechern abgewendet hat, zurückzugeben.*

<sup>24</sup> Die ersten drei Hexameter scheinen eine Paraphrase der *Poetik* 1456a 25-27 zu sein, mit Ausnahme der Erwähnung von Sophokles und Euripides, während in V. 196-201 eine moralistische Version hervortritt, die ihre Kontaktpunkte mit den *Problemata* und den Scholien haben. Die letzten Verse bieten uns eine breite Liste von Funktionen, die der Chor abarbeiten sollte, unter ihnen den Aufbau einer direkten Beziehung zu den restlichen Figuren. Hierbei ist es von Bedeutung, die Verbindung zwischen defendat / officium virile und συναγωνίζεσθαι hervorzuheben.

Gefühle filtert und den Konflikt zu einer lyrischen und harmonischen Form verwebt, die das Publikum an die ruhigsten Ufer der Kontemplation befördert.

Folglich dient der Chor laut SCHLEGEL noch immer als Trennwand zwischen den Zuschauern und den Figuren des Dramas: der Chor nimmt die Rolle eines Kommentators ein, der Spannung und Momente exzessiver Leidenschaften lockert, vor allem aber eine Verbindung zum Publikum herstellt, indem er ihm durch Anspielungen auf den dramatischen Konflikt die aufgeführte Geschichte näherbringt.

Die Idee vom Chor als idealen Zuschauer, der die Werte der Gemeinschaft vertritt, blieb unter deutschen Philologen in unterschiedlichsten Varianten fast ein Jahrhundert lang bestehen.<sup>25</sup> Eine Variation, die am meisten Einfluss hatte, bekräftigt, der Chor repräsentiere die Meinung des Poeten, eine Auffassung, die FLICKINGER (1918: 144) vertrat, als er einen ganz bestimmten Chor interpretierte, nämlich den Chor bei Sophokles.<sup>26</sup> Der Chor sei das persönliche Ich des Dichters,<sup>27</sup> sprich, hinter dem Chor erhebe sich der Kopf des Autors, und zwar im Auftrag des Dramatikers, in dessen Namen er die intimsten und persönlichsten Dinge verkünden kann.<sup>28</sup>

---

<sup>25</sup> Eine weitere Auffassung, die Ähnlichkeit mit der des idealen Zuschauers aufweist, ist die des „implied spectator“. JEFFCOAT (2014: 254) attestiert: „one of the primary functions of the chorus can be understood to lie in its capacity to lead the audience to a particular understanding of the dramatic action. In such a view, the chorus’ responses to, and reflections upon, the surrounding dramatic events, are understood to be chosen by the author primarily in order to lead the audience towards a particular understanding of the dramatic events. The audience may be led, say, to sympathize with the plight of the protagonist in light of the chorus’ sympathetic position towards him/her, or to adopt the philosophical understanding of a particular situation as it is advocated by the chorus“.

<sup>26</sup> FLICKINGER hält fest, dass der Dramatiker durch den Einsatz des Chores der vorrangige Schuldige für die moderne Auffassung sei, der griechische Chor sei nichts weiter als ein idealer Zuschauer. Vgl. außerdem WINNINGTON-INGRAM (1949: 132): „The choral odes of Sophocles express, like all parts of the plays but often in special degree, his own interpretation of the action...He uses the chorus...as his own mouthpiece“.

<sup>27</sup> Beispiele, in denen in der griechischen Tragödie die Stimme des Dichters hervorsteht und dies am häufigsten hervorgehoben wird, sind der erste *στάσιμον* in *Agamemnon*, der erste *στάσιμον* in *Antigone* und der zweite *στάσιμον* in *König Ödipus*. Vgl. KRANZ (1933: 120-121 y 170-171), BURTON (1980: 85) und POHLENZ (1949: 92-93).

<sup>28</sup> Möglicherweise wurde diese Auffassung von der Perzeption der Parabase in der Komödie geprägt, in der alle Schauspieler die Bühne verließen, die Chormitglieder aber auf ihr blieben, um sich direkt an das Publikum zu wenden und über ein mit dem Werk verbundenes Thema zu sprechen. Die Parabase, als Erbin der Lyrik, präsentiert den Dichter als Weisen, als autorisierte Stimme, die Gemeinschaft zu beraten. Die Parabase stellt somit gleichzeitig Propagandaelement, als auch Diskussionsforum dar, indem sie die im Verlaufe des Stückes abgearbeiteten Themen kategorisiert. Während Aristophanes' Laufbahn wird der Dichter als Subjekt der Parabase von der Figur des Chores ersetzt. Diese – augenscheinlich kleine Veränderung – spiegelt womöglich die Krise wider, in der sich das traditionelle Wissen in Athen am Ende des 5. Jh. wiederfand – infrage gestellt wurde es durch eine Mannigfaltigkeit an Stimmen, die sich dazu herabließen die Stadt anzusprechen, und veranschaulicht durch das verlorene Ansehen des Theaters als privilegierter Ort für Diskussionen im öffentlichen Raum. Vgl. BOWIE (1982: 27-40), HUBBARD (1991) und DUARTE (1996-1997: 82-89) zur Bedeutung der Parabase für die Einheit der Stücke und insbesondere für das Verständnis der Bedeutung und Natur der Komödie bei Aristophanes. Hier ist außerdem der Artikel zur

Die marginale Stellung des Konfliktbeobachters verleiht dem Chor aber auch eine gewisse absolute Machtposition, da er, als Vermittler, fungierend das Verhältnis zwischen dem Drama und dem Publikum steuern kann. Daraus lässt sich schließen, dass eine solche Interpretation das Kollektiv des Chores mit der Vorstellung von Autorität verbindet. Doch diese Autorität des Chores ist nicht nur auf die Beziehung, die er zwischen den Chormitgliedern und dem Publikum aufbaut, beschränkt, sondern bezieht sich auch auf das Verhältnis zwischen den Figuren im Drama und sogar auf gewisse Gottheiten, die den Chören, dadurch, dass deren Bittgesuch in Form von einstimmigem Gesang gewaltiger ist als das anderer Figuren, mehr Aufmerksamkeit schenken.<sup>29</sup> Angesehene Philologen wie WEBSTER (1936: 81-82) und WHITMAN (1951: 30-31) vertreten indes die These, der Chor – jedenfalls bei Sophokles – sei ein angenehmer Freund, der versuche, den Figuren zu helfen und dafür den religiösen und moralischen Kompass des normalen Durchschnittsmenschen annehme.

Die Idee von der Separation des dramatischen Geschehens und des Chores sah sich verstärkt durch die räumliche Trennung, die die *ὀρχήστρα* darstellt.<sup>30</sup> Es wird angenommen, dass sich der Chor an diesem Ort mehr oder minder die ganze Aufführung lang aufhielt<sup>31</sup>, sprich, genau gegenüber der *σκηνή*, dem Bereich, der für die Schauspieler

---

Intertextualität und Parodie in der Parabase von *Die Wolken* von FERNÁNDEZ DELGADO Y PORDOMINGO (2006: 225-235) zu nennen.

<sup>29</sup> Zu dem Verhältnis zwischen dem Chor und den Göttern vgl. MULLEN (1982), GENTILI (1988), LONSDALE (1993), CALAME (1994–1995: 136-154) und (1997), BACON (1994–1995: 6-24), HENRICHS (1994–1995: 56-111) und (1996), LEY (2007: 114-181) und MASTRONARDE (2010: 89-90).

<sup>30</sup> Zu Struktur und Aufbau des Aufführungsraums, vgl. SEIDENSTICKER (2010: 22-32), LEY (2007: X-XIV) und DI BENEDETTO-MEDDA (1997: 5-69). Letztere zwei analysieren die Position des Chores und der Schauspieler in den repräsentativsten Tragödien der drei Tragödiendichter (LEY, 2007: 9-24 und 91-111; DI BENEDETTO-MEDDA, 1997: 70-160 und 163-301). JEFFCOAT (2014: 185-195) widmet der physischen Komposition bzw. Aufstellung des Theaters zu Zeiten der klassischen, hellenistischen, und römischen Epoche einen ganzen Absatz. Er betont die Grenzen, an die man stößt, wenn man versucht sich vorzustellen, wie das Theater der klassischen Epoche aussah. Es gibt nur spärliche archäologische Überreste, die tatsächlich aus dem 5. Jh. v. Chr. stammen – meistens bestanden die Konstruktionen nämlich aus Holz. Überdies findet man in den Stücken selbst leider nur wenige Hinweise zu diesem Thema.

<sup>31</sup> In den meisten überlieferten Dramen nimmt der Chor während des dramatischen Geschehens den szenischen Bühnenraum der *ὀρχήστρα* ein. In einigen Tragödien verläßt der Chor aber während der Aufführung die *ὀρχήστρα*, um in das oder aus dem im Hintergrund dargestellten Gebäude zu treten. Dies ist beispielsweise zu beobachten, als der Frauenchor im ersten Epeisodion in *Helena* gemeinsam mit der Heldin in den Palast eintritt (vgl. auch den ersten Epeisodion in *Aias*). Pollux (IV, 108) definiert das Phänomen, dass ein Schauspieler alleine auftritt, um einen anderen Handlungsort, als den in der vorangegangenen Szene dargestellten, aufzuzeigen, mit dem Terminus *Metastasis*; mit dem Terminus *ἐπιπάροδος* beschreibt er das Motiv des Chores, der auf der Suche nach einer Figur, die sich zuvor von ihm entfernt hat, die *ὀρχήστρα* verläßt. Siehe REHM (1994:88) und BURIAN (1997:199), die fünf Beispiele aufzählen, in denen der Chor während eines Stückes die *ὀρχήστρα* verläßt (in Aischylos, *Die Eumeniden* V. 231, Sophokles, *Aias* V. 814 und Euripides, *Reso* V. 564, *Alkestis* V. 746 und *Helena* V. 384). Von Bedeutung ist das Werk von PADUANO (1984-1985: 255-267), der in einer detaillierten und kompletten Studie die dramatischen Motive der Autoren herausarbeitet, warum der Chor in einem bestimmten Werk seinen Standort wechselt.

reserviert war.<sup>32</sup> Dennoch, die räumliche Unterteilung im Theater des 5 Jh. v. Chr., in dem die Werke der hier behandelten Dramatiker aufgeführt wurden, ist und war Motiv für angeregte Diskussionen. Archäologische Überreste aus dieser Zeit sind rar und meist schwer zu deuten. Einer der ältesten schriftlichen Belege, der die Position der Schauspieler und des Chores darlegt, stammt von Iulius Pollux, nämlich aus der Zeit von Kaiser Commodus, und besagt, „die Bühne gehört den Schauspielern und die *ὄρχήστρα* gehört dem Chor“ (Pollux, IV 123). Jedoch beschreibt dieser Autor das Theater in Athen zu Zeiten Neros.

Die Frage, ob die *ὄρχήστρα* kreisförmig war, anstatt trapezoid bzw. rechteckig, und somit dies nicht die Folge von Innovationen beim späteren Bau von steinernen Theatern in Athen war, hat großes Interesse an der Debatte über den Aufführungsraum zur Zeit der klassischen Tragödiendichter geweckt.<sup>33</sup> Ein weiterer Punkt, der eng damit

---

<sup>32</sup> Es besteht eine hohe Wahrscheinlichkeit, dass in der klassischen Epoche hinter der *ὄρχήστρα*, genau gegenüber vom Auditorium, eine Art von (Holz-)Konstruktion aufgebaut war, um den Schauspielern einen Ort zu bieten, wo sie ihre Kostüme wechseln konnten und/oder um die akustische Qualität für das Publikum zu verbessern (JEFFCOAT, 2014: 188). Exakte Nachweise für das Bestehen einer Erhebung am Aufführungsort gibt es nicht: Einerseits gibt es Kommentatoren, die, obwohl sie nicht Zeitgenossen der klassischen Autoren sind, bezeugen, dass es im klassischen Theater eine Art von Bühne gab (beispielsweise zahlreiche Scholien in den Komödien des Aristophanes, vgl. SIFAKIS, 1967: 129); andererseits gibt es nur geringfügige archäologische, künstlerische und epigrafische Belege, um diese Behauptungen zu bestätigen (vgl. ARNOTT, 1962: 12-15). Aus diesem Grund wird die Frage, ob eine Bühne existierte oder nicht, noch immer heftig diskutiert. Während sich PICKARD-CAMBRIDGE (1946: 71) und ARNOTT (1962: 6-41) für diese These aussprechen, behaupten Gelehrte wie TAPLIN (1977: 441-442), REHM (1992: 34-36), WILES (1997: 63ff.) und LEY (2007: 1ff.), dass sich die Kommentatoren der hellenistischen und römischen Epoche, für die die Bühne ein Standardelement des Theaterraumes ihrer Zeit war, darin irrten, die Existenz der Bühne auch im Theater des 5 Jh. v. Chr. zu vermuten. DI BENEDETTO-MEDDA (1997: 10-12) untersucht die Raumaufteilung des Aufführungsortes und die Bewegungen der Schauspieler und des Chores innerhalb der *ὄρχήστρα* anhand einer Analyse der in den erhaltenen Tragödien dargestellten Landschaften.

<sup>33</sup> Manche wie WINKLER (1985: 26-62) und MORETTI (1999-2000: 377-398) vertreten die These, dass der Raum rechteckig war, wodurch die Aufstellung des Chores im Raum auch ein Rechteck formte (vgl. auch LAWLER [1964: 82] und PICKARD-CAMBRIDGE [1989: 245]), während andere, wie WALTON (1980: 176ff.), WILES (1997: 62-63) und LEY (2007: 126ff.) die These vertreten, das rechteckige Schema sei erst später aufgekommen und der Chor im 5 Jh. v. Chr. sei kreisförmig aufgestellt gewesen. FOLEY (2003b: 9), vor der allgemeinen Auffassung, die rechteckige Aufstellung des Chores wäre am ehesten angebracht, da die Choreografie in der Antike mit militärischen Formationen verbunden war (vgl. WINKLER, 1985: 57-58; dagegen argumentiert LECH, 2009: 346), stellt die These auf: „various dance formations could be good for military training or for times of peace, or manly in terms of their disciplined style (Athenaeus 14.628 e-f; Platon, *Leg Nomoi* 7.814e-816d) without being consistently rectangular“. Der Chor selbst kann Anspielungen auf seine kreisförmige Orientierung durch eigene Worte in den *στάσιμα* machen (in Aischylos, *Agamemnon* V. 997; Sophokles, *Die Trachinierinnen* V. 129-131 und *Antigone* V. 117-119; Euripides, *Iphigenie bei den Tauren* V. 1143ff. und *Herakles* V. 687ff.), eine Auslegung, die von der Hypothese ausgeht, die Choreografie der dramatischen und nicht dramatischen Chöre ahme mimetisch den Inhalt der Verse nach. Für eine prägnante Erklärung dieser Passagen, vgl. DAVIDSON (1986: 41-42). Derselbe Autor versammelt in einer seiner vorherigen Arbeiten (DAVIDSON, 2005: 194-211) kurz und knapp die unterschiedlichen Meinungen in Hinblick auf das Thema der Aufstellung des Chores in der *ὄρχήστρα*. Sowohl das klassische wie auch das hellenistische Theater verfügten über einen Altar, auch *Thymele* genannt, der die Mitte der *ὄρχήστρα* einnahm (Epidauros, Dodona und Aigai, vgl. JEFFCOAT, 2014: 187) oder in der Nähe von ihr im Blickfeld der Zuschauer stand (vgl. ASCHBY, 1999b: 42-61). Da sich der Altar den Raum mit dem dramatischen Chor und den Schauspielern teilte, war er oftmals Teil der dramatischen

verbunden ist und heftigst diskutiert wurde, ist, welche Position der Chor gegenüber den Schauspielern einnahm. Die große Mehrheit der Forscher nimmt die vorne-hinten Konstellation als Norm an, obwohl auch die These, die Schauspieler befanden sich in einem vom Chor geformten Kreis, großen Anklang findet.<sup>34</sup> Doch zweifellos stehen die Vertreter der ersten Aufstellung noch immer vor der Frage, ob nicht zwischen der *ὀρχήστρα* eine räumliche Unterteilung durch eine Erhebung bzw. weitere Ebene existierte.<sup>35</sup> Tatsächlich hatte dieser Punkt großen Einfluss bei der Festlegung der Funktion des Chores als Beobachter und nicht als Figur innerhalb des dramatischen Geschehens.

Mit der Zeit verliert die Anschauung vom Chor als Beobachter an Bedeutung, da Gelehrte ihr Interesse darauf verlegen, wer die Chormitglieder eigentlich sind und was sie tun. Obwohl Chöre und ihre einheitliche Funktion im Drama als Ganzes mit größerer Sensibilität interpretiert werden und SCHLEGELS Idee von einem idealen Zuschauer obsolet wird, bedeutet dies nicht, dass die Idee vom Chor als Bindeglied zwischen dem zum Drama gewordenen Mythos und dem Aufführungskontext Vergangenheit ist.

Tatsächlich ist es so, dass in den modernen Reflexionen über den tragischen Chor eine Idee weiterhin präsent ist, nämlich dass das Kollektiv des Chores das Kollektiv der Zuschauer repräsentiere. VERNANT und VIDAL-NAQUET (1987: 1. 16) und später LONGO (1990: 12-19) nehmen diese Idee wieder auf. Laut diesen Autoren reproduziert der Chor die Meinung der Bürger und Bürgerinnen, die den dramatischen Aufführungen beiwohnen. Sie unterstreichen, der tragische Chor repräsentiere die gemeine Stimme der demokratischen, zeitgenössischen Stadt, während die Schauspieler dessen heroische Vision personifizieren. Diesem Modell in einem anderen Sinne folgend, schließt GOULD (1996: 217-243) jedoch die Idee, dass der in den überlieferten Tragödien dargestellte Chor

---

Handlung (beispielsweise bei Aischylos, *Die Schutzflehenden* und *Die Perser* und Euripides, *Andromache* und *Helena*). Dank ARNOTT (1962: 46-51) gibt es eine Liste mit direkten und indirekten Anspielungen auf die Altäre in den Tragödien und Komödien der klassischen Epoche.

<sup>34</sup> Verfechter dieser zweiten Option sind LEY-EWANS (1985: 75-84) und EWANS (1995).

<sup>35</sup> WEBSTER (1956: 7) und ARNOTT (1962: 53) beteuern, dass es eine solche Trennung durch eine Art von niedrigem Podium gab, auf dem sich der Chor aufstellte. Ein interessanter Vorschlag ist die Idee von HAMMOND (1972: 387-450), der die These aufstellt, im athenischen Theater existierte ein Fels neben dem *εἴσοδος*, der unterschiedlichen dramatischen Funktionen diene. Tatsächlich verteidigt MATINO (1998: 151) die Existenz sowohl der Schauspieler-Erhöhung wie auch des Felsens. Dennoch, in REHMS (1988: 263-307) brillanter Studie zur Bühnendarstellung der Tragödien der Schutzflehenden weist er mithilfe derselben Texte die Möglichkeit, es hätte eine Trennplattform gegeben, von der Hand. Heutzutage scheint es so, als wären sich die Kritiker darüber einig, dass es keine Plattform bzw. Erhöhung gab und sich die Schauspieler und der Chor denselben Raum teilten: die *ὀρχήστρα*.



die attischen Bürger repräsentiere, aus und bekräftigt, dessen Identität sei verknüpft mit Gruppen des sozialen Randes, sprich, mit Gruppen, die nicht repräsentativ für die *πόλις* sind.<sup>36</sup> Kritik an GOULD übt GOLDHILL (1996: 244-256), der die mutmaßliche Marginalität des Chores von der Hand weist und darauf pocht, die Autorität der kollektiven Stimme des Chores wieder herzustellen, indem er ihre Bedeutung für das Geschehen und ihre Relevanz für die attische Demokratie untersucht.

Das Augenmerk anderer moderner Philologen liegt auf der Fragestellung zu den Implikationen des Chores als Kollektiv, das in einem rituellen Umfeld tanzt und singt. In den letzten Jahrzehnten wurden die tragischen Chöre im breiten Feld der sogenannten „gemeinschaftlichen Ideologie“ der Großen Dionysien erforscht, Festlichkeiten, die sich in der *πόλις* zutragen. HENRICHs (1994-1995: 56-111) widmet sich einem Phänomen, welches bei allen drei Tragödiendichtern auftaucht und darin besteht, dass der Chor von sich selbst spricht, sich selbst als Chor bezeichnet und seinen eigenen Tanz χορευεῖν nennt (HENRICHs beschreibt diese Tatsache mit dem Terminus *self-referentiality*). Laut HENRICHs erlangt der Chor dadurch eine höhere dramatische Komplexität: Mitglieder sprechen nicht nur als Figuren, sondern auch als Mitglieder des Chores; daraus leitet sich ab, dass der Chor nicht nur Antworten auf die Handlung innerhalb der dramatischen Geschichte gibt, sondern gleichzeitig auch auf das, was sich innerhalb des kultischen Kontextes zu Ehren des Gottes Dionysos zuträgt. FOLEY (2003b: 1-30) weist darauf hin, dass ein wichtiger Aspekt seiner Rolle die Verknüpfung und das Heraufbeschwören der in der griechischen Gesellschaft omnipräsenten *χόροι* als religiöse und erzieherische Institution ist – und dies ungeachtet der eigentlichen Identität des tragischen Chores – und zwar aufgrund seiner Autorität. Es gibt noch einen weiteren Aspekt in der Kultur der griechischen Chöre, den es wichtig ist, in Bezug auf die hier behandelte Problematik

---

<sup>36</sup> Der tragische Chor wurde von Greisen, Frauen, Sklaven und Fremden gebildet (letztere waren oftmals Barbaren). Die Kombination zweier oder mehrerer Kategorien zur Festlegung der Identität des Chores, beispielsweise, eine Gruppe von Frauen, die Sklavinnen und Fremde sind, so bekräftigt GOULD, würde den Chor in den Augen des Publikums der Bürger als extrem marginal aussehen lassen. GOULD (1996: 338-339) unterstreicht: „... the ‘otherness’ of the chorus... resides indeed in its giving collective expression to an experience alternative, even opposed, to that of the ‘heroic’ figures who most often dominate the world of the play; however, they express, not the values of the *polis*, but far more often the experience of the excluded, the oppressed, and the vulnerable. That ‘otherness’ of experience is indeed tied to its being the experience of a ‘community’, but that community is not that of the sovereign (adult, male) citizen-body“. Gegenüber diesen Interpretationen untersucht und evaluiert DHUGA (2011) aufs Neue die wahrhaftige Idee der Marginalität und beweist gegen den generellen Konsens, der moderne Anschauung gegen bzw. zum Älterwerden in die Antike transponiert, dass das Greisenalter des Chores nicht unbedingt eine Voraussetzung für dessen Ausgrenzung ist und der Chor selbst am Stück aktiv teilnehmen könne, solange ihm dies der dramatische Kontext zulasse.

festzuhalten: Die Tatsache, dass die Chortradition auch eine erzieherische Tradition ist. Platon fasst seine Vision der Erziehung in *Nomoi* 654a mit der Expression ἀχορευτός ἀπαιδευτός zusammen, sprich, wenn ein Mann nicht in den Belangen des Chores instruiert war, sei er ein Mann ohne jegliche Art von Bildung gewesen.

**Ἀθηναῖος.**- οὐκοῦν ὁ μὲν ἀπαιδευτος ἀχόρευτος ἡμῖν ἔσται, τὸν δὲ πεπαιδευμένον ἱκανῶς κεχορευκότα θετέον; // *Also, müssen wir annehmen, dass ein Mann, der nicht in den Belangen des Chores unterwiesen wurde ohne Bildung ist, und derjenige eine gute Erziehung genossen hat, der oftmals Mitglied von Chören war?*

**Κλεινίας.**- τί μὴν; // *Genau.*

**Ἀθηναῖος.**- χορεία γε μὴν ὄρχησις τε καὶ ᾠδὴ τὸ σύνολόν ἐστιν. // *Die chorische Unterweisung umfasst zusammen Tanz und Gesang.*

**Κλεινίας.**- ἀναγκαῖον. // *Zweifellos.*

### **Platon, *Nomoi* 654a und b**

Über dessen erzieherische Komponente konnte die Idee vom Chor als Hüter der wahrhaftigen moralischen Interpretation des Konflikts wieder aufgegriffen werden: Innerhalb der Theorie zum Chor war es möglich die Idee von der chorischen Autorität erneut einzuführen.<sup>37</sup> Studien zur sozialen und rituellen Funktion des Chores hatten auf das Verständnis der tragischen Funktion des Chores maßgeblichen Einfluss. Jüngste Arbeiten zeigen auf, dass rituelle Chöre aktiv am Prozess beteiligt waren, religiöse und soziale Gemeinschaften aufzubauen und deren Kontinuität zu wahren. Hier sollte man vor allem CALAMES (1977) Analyse zu den Frauenchören hervorheben, die spezifische soziale Kontexte aufdeckt und Praktiken in Rituale des Übergangs und der Initiation gruppiert; außerdem LONSDALES (1993) Arbeit, die sich gleichzeitig mit der Rolle des Tanzes im Chorkult bei gesellschaftlichen Riten des archaischen und klassischen Griechenlands befasst, vor allem Riten des Übergangs, wie beispielsweise der der

---

<sup>37</sup> Der Chor demonstriert „... a degree of prescience or insight that exceeds what can be reasonably assigned to the chorus if the latter is felt to be strictly in character within the temporal continuum of the action“ (MASTRONARDE, 2010: 112). ROSENMEYER (1993: 559) bekräftigt in seiner Argumentation zur chorischen Dualität der inneren und äußeren Stimme des Dramas: „An unjaundiced survey of the evidence could not overlook the precipitous turnabouts in the choral role – from sympathetic concurrence to moral aloofness, from the didactic narration of myth to the sombre enunciation of prayer, from the formal but lowly service of heralding entrances to the equally formal authority of pronouncing γῶμαι – not to mention the clear cases of moral or political inconstancy making some of the Euripidean choruses“.

Vermählung und des Todes, und WINKLERS (1985) bekanntes Werk, in dem er den politischen Charakter der Großen Dionysien unterstreicht und die Behauptung aufstellt, die Chormitglieder, welche die tragischen Chöre bildeten, seien junge Athener gewesen, die ihren Militärdienst in der Ephebie ableisteten.<sup>38</sup> Noch gegenwärtiger untersuchte KOWALZIG (2007) die Interaktion zwischen Mythos und Ritual in den chorischen Performances und ihren Einfluss auf die Gemeinschaft der Gläubigen. Zusammenfassend könnte gesagt werden, dass diese und andere Studien aufzeigen, dass die *χοροί* ein Instrument der Gemeinschaftsbildung waren, ließen sie doch das Zusammentreffen von Personen aus unterschiedlichen gesellschaftlichen Schichten und Rängen zu.

Trotz der schon erwähnten enormen Bedeutung dieser Arbeiten auf das Verständnis der Funktion des tragischen Chores, schließt sich die hier vorliegende Arbeit der Meinung von ANDÚJAR (2011: 4) an, man solle das Verhältnis zwischen dem tragischen Chor und dessen rituellem Aspekt nicht zu streng sehen, noch die Tragödie als nur eine Subspezies des chorischen Genres verstehen.<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> Alleine von sich aus stellt die Ephebie einen transzendentalen Schritt in der Bildung eines jungen Griechen dar. Ab 338 v. Chr. wurde in Athen die Institution der Ephebie – die ihren Ursprung wahrscheinlich schon in der Vergangenheit hatte, als eine „Form des Militärdienstes“ benannt. Sie stellte die Entwicklung einer Praktik des Militärs dar, eine Imitation der in Sparta üblichen, die dort schon seit archaischer Zeit existierte, was eine Adaptation des spartanischen Systems in der Schulung des Hopliten in den Traditionen und dem demokratischen Regime von Athen bedeutete. Obwohl sein Ursprung im Dunkeln liegt, ist seine Rekonstruktion aufgrund von bestimmten literarischen Quellen notwendig, dabei spielt Aristoteles eine fundamentale Rolle, und die Epigrafik, weil sie Informationen zu seinen internen Äußerungen ab 334 v. Chr. darstellt (ESPINOSA, 2006-2007: 131). Die Ephebie bestand aus einem Jahr des Militärdienstes, inklusive physischer Übungen, und einem weiteren Jahr Militärdienst im Grenzgebiet. Der Dienst war für alle legitimen, athenischen Söhne obligatorisch. Nach den zwei Jahren konnte sich der Jüngling in das Zivilleben der *πόλις* einfügen. Im Verhältnis zu vorangegangenen Jahren, in denen die Nummer der Epheben um die sechshundertfünfzig pro Jahr betrug, weisen Schriften, die aus den Jahren zwischen 261 und 171 v. Chr. stammen, einen starken Rückgang in der Zahl der Epheben auf – zwischen zwanzig bis vierzig pro Jahr. In dieser Zeit wurde der Dienst auf ein Jahr verkürzt, war nicht länger für alle obligatorisch und verlief nicht mehr im Auftrag der Stadt, was bedeutete, dass jene, denen es an finanziellen Möglichkeiten mangelte, automatisch davon ausgeschlossen waren. In jener Epoche, als sich die politische und militärische Bedeutung Athens aus Notwendigkeit gemindert sah, nahm die Ephebie immer deutlicher den institutionellen Charakter eines Kulturapparats an, der im römischen Gebiet auch Fremde aus dem fernen Orient und Italien anzog (CAMBIANO, 1993: 123-125). Zu den Klassikern über die Ephebie gehören die Werke von PÉLÉKIDIS (1962), DUMONT (1968) und REINMUTH (1971), die auf eine strikte historische Perspektive gestützt sind und die, im Falle von REINMUTH, einen weiten dokumentarischen Korpus epigrafischen Charakters zusammenfassen.

<sup>39</sup> Wie DI BENEDETTO-MEDDA (1997: 243ff.) treffend besagt, ist der Ursprung der Tragödie ungewiss: Es lässt sich nicht mit Gewissheit behaupten, dass die Form der Tragödie, in ihrem Wechsel zwischen Chor und Schauspielern, ein älteres literarisches Genre voraussetzt (Hymnen zu Ehren der Götter, Dithyramben, kollektive Klagelieder für die Verstorbenen, Gruppenfeiern für Siege, individuelle und familiäre Anlässe), in denen der Chor keinen Schauspieler an seiner Seite hätte (diese Erfindung wird dem Dichter Thespis zugeschrieben, dem ältesten bekannten Tragödiendichter). Unter anderem sollten hier die Werke von KRANZ (1933), WEBSTER (1970), PARRY (1978), HERRINGTON (1985), CALAME (1994-1995) und SWIFT (2010) hervorgehoben werden, alles Studien, die die These aufstellen, die Tragödie sei chorischen Ursprungs. Andere Autoren wie BETHE (1907: 81-95) und DALE (1965: 15) erwägen die Möglichkeit, der

### 1.1.2 Neubewertung

Trotz der Bemühungen mehrerer Gelehrter, dem tragischen Chor den Mantel der Autorität überzustülpen, scheint eine solche Deutung, nämlich, dass die einzige Funktion des Chores darin bestehe, das Publikum auf die richtige moralische Interpretation des Konfliktes hinzuweisen, übertrieben reduktiv. Letztendlich ist der Chor nicht der einzige, der in der Tragödie ein Urteil abgibt, noch steht geschrieben, dass seine Einschätzung die richtige sei. Tatsächlich spricht der Chor häufig aus einer Position der Ungewissheit, ist selbst Opfer von Ängsten und täuscht sich oftmals.<sup>40</sup> Der Chor ist nicht der Verkünder der absoluten Wahrheit, daher kann er auch nicht außerhalb der Handlung agieren. Der Autor wiederum zieht aus seinem Irrtum den ästhetischen Nutzen, den er braucht.<sup>41</sup> Hierbei ist von Bedeutung, dass Irrtum, Ungewissheit, oder Angst des Chores gerechtfertigt sind und zu den zugeschriebenen Charaktereigenschaften eines jeweiligen Chores passen. Aus diesem Grund wurde in den Siebzigern und bis ans Ende der Achtziger des letzten Jahrhunderts wieder einmal Aristoteles' Auffassung aus der *Poetik* aufgegriffen, in dem Interesse, den Chor als Figur zu rehabilitieren und die Struktur seines Charakters zu beleuchten.

Im Speziellen kam es zur Rehabilitierung des Chores, dessen Funktion zuvor vollkommen der Rolle des Helden untergeordnet wurde, in den Stücken von Sophokles. Diese neue Bewegung stellte sich gegen die Meinung einiger vorheriger Akademiker, die die These vertraten, des Chores einzige Aufgabe sei es, die Einsamkeit des Helden zu unterstreichen, da der Chor selbst bei Sophokles ja niemals wahrlich am Leid des Helden teilnimmt und er es somit auch nicht nachvollziehen kann (RONNET, 1969:168). Die Absenz der eigenen Persönlichkeit und die Vermittlerrolle des Chores wurden schwerst kritisiert, ist der Chor doch den Meinungen der anderen Schauspieler hilflos ausgeliefert und eigenen Sinnes völlig beraubt.<sup>42</sup> Hierzu sollte man die Werke von ERRANDONEA (1958) und GARDINER (1987) hervorheben, die sich energisch gegen diese

---

Chor hätte zu anfangs, als er mit den Figuren sprach, dies in Jamben getan (sprechendes Metrum) und die Lyrik der klassischen Epoche hätte sich erst sekundär dazu entwickelt.

<sup>40</sup> GOULD (1996: 231) schreibt hierzu: „Their response is no more protected from fallibility than any other“.

<sup>41</sup> Der Chor irrt sich nicht nur innerhalb der Dramaturgie des Dichters, sondern es gibt sogar ein Beispiel, in dem der Chor seine Gesprächspartner hinteres Licht führt, beziehungsweise versucht, sie hinteres Licht zu führen, nämlich in Sophokles' *Philoktetes* V. 507-518.

<sup>42</sup> In diesem Forschungsstrang ist die Arbeit von HELMREICH von großer Bedeutung, dessen Überlegungen hier hervorgehoben werden sollen: „Mitten in dem heftigsten *ἀγών*, wo die beiden das Stück beherrschenden Prinzipien auf einander stossen und nur eine Entscheidung für oder wider möglich scheint, schliesst sich der Chor keiner Partei an, sondern verharrt in reservierter Neutralität, mahnt beide Teile massvolle Besonnenheit und sucht jedem Standpunkt etwas gutes abzugewinnen“ (HELMREICH, 1905: 18).

verallgemeinerte Interpretation der Funktion des Chores bei Sophokles positionieren und die Persönlichkeit und Handlungsmechanismen des Chores in jedem einzelnen seiner Stücke separat untersuchen.<sup>43</sup>

In der Forschung kommt es also zu einem Paradigmenwechsel. Es wird damit begonnen, nicht nur den Chor an sich zu deuten, sondern unterschiedliche Chöre aus verschiedenen Werken separat zu beleuchten. Die Worte des Chores werden wie alle weiteren Beiträge zum Dialog analysiert, obwohl präsent bleibt, dass seine Worte nicht unbedingt mit dem, was er tatsächlich denkt, übereinstimmen müssen und sie immer einen determinierten dramatischen Effekt haben sollen. Vor solch einer neuen Anschauungsweise rückt die These, die Worte der Gruppe seien das Abbild gewisser gesellschaftlicher moralischer Werte oder der Meinung des Dichters, in den Hintergrund.

Ab diesem Moment beginnt die Idee, der Chor sei Teil des Theaterstücks, an Wert zu gewinnen, das heißt, die tragische Geschichte schließt den Chor mit ein, und sie ist es, die die Identität von dessen Mitgliedern bestimmt. Man spricht also nicht nur von der Transformation des Chores von einem zum anderen Stück, sondern auch von Variationen innerhalb desselben Theaterstücks: „the chorus, such as the actors, are like chameleons, they change depending on the dynamic of every single play“ (EASTERLING, 1987: 26). Was von Beginn an als Behauptung aufgestellt werden kann, ist, dass die griechische Tragödie so viele facettenreiche Chöre hervorbringt, dass keine Auseinandersetzung mit der Rolle des Chores verfasst werden kann, die alle Chöre umfassen würde.

Der Chor steuert durch seine Mimesis dazu bei, das dramatische Universum eines bestimmten Werkes aufzubauen und tut dies gleichzeitig und zusammen mit den individuellen Figuren:

„It [the chorus] can introduce a perspective that reaches beyond the immediate context of the ode and even beyond what the chorus, as a human participant and character, can know. At such times the ode creates a larger frame for the particular purposes of the protagonists or the struggles between the main actors, a frame that looks beyond the limits of the specific time and place“ (Segal, 1996: 20-21).

---

<sup>43</sup> Vgl. auch ESPOSITO (1996: 85), der in einforderndem Ton dem Chor bei Sophokles eine essenzielle Funktion zuschreibt: „[The chorus] situates the action [of the actors] in its political, social, or theological context“.

Jeder lebt auf seine Art und Weise die *παθήματα*, die Geschehnisse, die auf einen hereinbrechen, und die können sich von einem Moment auf den anderen durch Ereignisse, die während der dramatischen Handlung vorkommen, verändern. Aus diesem Grund wäre es bedenklich, nur an Aristoteles' Text festzuhalten, in welchem er die Tragödie definiert und behauptet, den Protagonisten korrespondieren die *παθήματα* und dem Chor die Äußerung der *φοβός* und des *ἔλεός*. Zusammenfassend muss festgehalten werden, dass sich der Beitrag des Chores dadurch von dem der anderen Figuren unterscheidet, dass er über andere Ausdrucksmöglichkeiten verfügt: Außer über Gestik und Musik, über die auch die Schauspieler in mehr oder minder großem Maße verfügen, weist der Chor noch einen besonderen Sprachgebrauch auf. Außerdem ist seine Erfahrung die eines Kollektivs.

## 1.2 Die Chorlieder

Der wichtigste und gleichzeitig auch am schwersten zu evaluierende Beitrag des Chores sind die Chorlieder; wobei besonders hervorsteht, dass es diese sind, durch die dem Chor von den Kommentatoren meistens jegliche Art von Persönlichkeit abgesprochen wurde und wird. Dieses Missverständnis rührt vor allem aus der zentralen Frage, ob der Chor im dramatischen Geschehen involviert ist oder nicht. Es wurde schon konstatiert, dass die Konzeption der Identität des Chores als dramatische Figur im Verlauf der Forschung immer wieder unterbrochen wurde. Dies wiederum hatte Auswirkungen auf die Vielfalt der Reflexionen zu den Beiträgen des Kollektivs innerhalb des Stücktexts. Weiters war von großer Bedeutung die Suche nach allgemeinen Richtlinien, wie die Rolle des Chores erforscht werden sollte. Im Zuge dessen soll in dieser Auseinandersetzung mit der Problematik der Rolle des Chores festgehalten werden, dass man immer von „Chören“ sprechen sollte und nicht vom „Chor“.

### 1.2.1 Kritik: Die Chorlieder besitzen eine rein künstlerische Funktion

In vielen vor den neunziger Jahren herausgebrachten Studien tendierte man dazu, die These zu verfechten, der Chor verleihe der Handlung durch die Lieder Struktur und Rhythmus.<sup>44</sup> Von außen auf das Geschehen blickend, füllt er den notwendigen Zeitraum

---

<sup>44</sup> Beispielsweise vertritt HEATH (1987: 138) die These, die Chorlieder dienen in einer Szene als struktureller Kontrast in Relation zum gesprochenen Wort der Schauspieler, dessen komplementäre

für eine abgeschlossene Tat oder Szene, außerdem ist er auch ein künstlerisches Stilmittel, um den Eindruck, den das Geschehen provoziert oder provozieren soll, zu verstärken und zu vertiefen. Analysiert man diese Behauptung, besteht die Funktion des Chores in nichts anderem, als die Geschichte reibungslos zu verzahnen, dann deren späteren Verlauf zu unterbrechen und sie aus einer neuen Perspektive zu beleuchten. Die Art und Weise wie der Chor Ereignisse wahrnimmt, lässt Raum für Reflexionen und Urteile zu, er bietet Momente, um Begründungen und kausale Erklärungen noch einmal abzuwiegen. Der Chor fungiert also als interessierter Kommentator, der nicht nur die Fähigkeit besitzt, zu reflektieren, sondern der genauestens sieht, was um ihn herum und innerhalb der Handlung passiert, was CROPP (1988: XIX) in seiner Arbeit mit bemerkenswerter Klarheit aufzeigt.

Diese vereinfachte Sichtweise auf die Rolle des Chores, in diesem Falle wäre er nichts weiter als ein „idealer Zuschauer“, basiert offensichtlich auf der großen Anzahl von Chorliedern, die eine missverstandene *Background-Story* von mythischem Charakter ans Licht bringen. Oftmals beziehen sich die Chormitglieder auf die Gegenwart oder auf das schon Geschehene, indem sie in die vorherrschende Stimmung eintauchen. Laut dieser vereinfachten Anschauung ist der Chor ein Instrument des Dichters und seine Lieder ein Mittel, künstlerische Früchte zu tragen (KRANZ, 1933). Anderswo findet sich der Chor an einem anderen Ort ein und leitet uns an weit abgelegene Regionen oder in die Vergangenheit, was die Auffassung bestärkt, diese *στάσιμα* dienten der 'Erleichterung' nach unmittelbar passiertem Ereignissen und lockerten die emotionale Anspannung. Laut dieser Sichtweise existieren nur wenige Chorlieder, die in ihrer Gesamtheit in Relation zur Handlung stehen und der Chor ist somit als Figur unnötig, nichts weiter als ein inaktiver Interessierter, dessen Interesse insgesamt den Figuren auf der Bühne eine Atmosphäre von Wärme stiftet, ohne die ihre Handlungsweisen kalt wirken würden.

---

Elemente gemeinsam mit denen des Chores den Rhythmus der dramatischen Performance kreieren. HEATH bekräftigt Folgendes: „[The Chorus] performs this basic task primarily by contrast. The metrical texture (and also its musical and choreographical accompaniment) contrasts with the predominant texture of the verbal text within the acts, and along with this change of texture there is a corresponding change of dialect colouring and poetical vocabulary; in both respects, therefore, act-dividing lyric advertises itself as an obviously different kind of poetry... Act-dividing lyric is therefore set apart from what is contained within the acts, and because of this contrast it is capable of marking the structural break clearly“. Fast ein Jahrzehnt zuvor behauptet schon PARRY (1978: 75), dass: „... as it establishes its inner rhythms the ode works in counterpoint to the dialogue, pitting dance against slow march, poetry against argument, words and images of passion against words and images of exposition...“.

Weiter verbreitet ist die Kritik an der Absenz der Identität des Chores aufgrund der Studien zu den *ὑπορχήματα* und Freudenliedern vor Katastrophen. Vielen dieser Lieder wird ein rein ästhetischer Wert beigemessen und es besteht die Auffassung, der Dichter schändete die Mentalität/Integrität und die Person der Chormitglieder, indem er sie dazu bringt, gegen das zu singen, was sie von sich selbst aus gesungen hätten. Doch genau an diesen Stellen wird die größte Spannung im Drama erzielt, gerade durch die Divergenz und den Kontrast zwischen dem, was das Publikum erkennt, dass es unabwendbar vorfallen wird und der Ahnungslosigkeit mit welcher der Chor sich unbedacht dem jubelnden Tanze hingibt – den weiteren Verlauf der Geschichte noch nicht erahnend – tanzt er am Rande des Abgrunds, in den er zu stürzen bestimmt ist.

Die Kritik fokussiert sich vor allem auf die *στάσιμα* der Chöre bei Sophokles und Euripides, da die *στάσιμα* weder so unmittelbar, noch so direkt wie bei Aischylos an das abgeschlossene Epeisodion anschließen. Einige Forscher vertreten die These, der Chor stelle durch die *στάσιμα* nichts weiter als ein Instrument dar, um einen bestimmten künstlerischen Zweck zu erfüllen, sei also nur ein fügsamer Aufseher des Dramatikers; ein Wesen, das, wie zuvor, dem Drama angehört, aber nicht mehr unter der Last eines Schicksals leidet, nicht mehr an eine vorbestimmte Rolle gebunden ist. LESKY (1954: 146) negiert nicht nur das Handeln des Chores, sondern sogar dessen Kohärenz. Die Tatsache, dass stets ein Verhältnis bestünde zwischen dem, was der Chor singt und was ihn umgibt, sei laut dem Österreicher „mitunter problematisch“. Die Negierung der Persönlichkeit des Chores bedeutet, die Chorlieder sind von der Handlung und dem Dialog unabhängig oder können von diesen beiden unabhängig sein.

Obwohl es, wie schon angedeutet wurde, die gesungenen Partien sind, die am meisten Diskussionen hervorbrachten, bereiten die Dialogbeiträge den Forschern nicht minder Kopfzerbrechen.

Es gibt verbreitete Behauptungen, wie beispielsweise die von KAIBEL (1911: 128), für den der Chor keinen Wert besitzt, wenn man sich den Inhalt seiner Beiträge vor Augen hält, die nichtssagenden Worte, die nur das Gesagte von diesem und jenem Gesprächspartner trennen, wie ein paar Akkorde in einer Symphonie.<sup>45</sup> Eine der meist

---

<sup>45</sup> Einer ähnlichen Argumentation folgend behauptet ROBERT (1915: 286), der Chor nehme, zumindest in dieser Periode der griechischen Tragödie, nicht persönlich an der Handlung teil, sondern sei, aufgrund der passiven Rolle, die ihm zugeschrieben wird, zu intermediären Handlungen verdammt, sprich, er verfügt über Augen, mit denen er nicht sehen soll, und Ohren, mit denen er nicht hören darf.



kritisierten Aspekte ist die Tatsache, dass der Chor fast kapriziös seine Geisteshaltung ändert, vor sich her redet und sobald er eine Tatsache bestätigt, im gleichen Atemzug danach oder davor, das Gegenteil versichert. Diese Wechsel werden von denselben Forschern damit begründet bzw. gerechtfertigt, dass dem Chor, wenn er an den Kämpfen und den Diskussionen zwischen den anderen Figuren teilnimmt, die Vermittlerrolle beigemessen wird, ohne eigene Ideologie, oder eigene Ziele.<sup>46</sup>

Ausgehend von den oben erwähnten Behauptungen, fällt es leicht, daraus zu schließen, dass die Kommentatoren den Chor nicht als Figur ansehen, auch wenn sie dies nicht explizit aussprechen. Er ist es deshalb nicht, weil er einer kontinuierlichen Mutation unterliegt, grundlos daherredet, vor sich hin fantasiert und inkohärente und, gemessen an den Gegebenheiten, unangebrachte Bemerkungen von sich gibt. Er ist es weiters nicht, weil er plötzlich seine Rolle als dramatische Figur ablegt und dazu übergeht, Kommentare von sich zu geben, die er von sich aus nicht machen würde, dies aber tut, um dem Dichter zu gehorchen und ihm dabei zu helfen, die Handlung zu verweben und weiterzuführen, oder um in den Zuhörern einen ästhetischen Eindruck heraufzubeschwören oder etwa um mit den Zuschauern zu sprechen, einen kurzen Moment lang wieder im wahren Leben stehend. Er ist es noch weniger, wenn er für einen bloßen Zuschauer (wenn auch einen idealen) gehalten wird, fernab vom Geschehen auf der Bühne, oder wenn sich herausstellt, dass er ein Wesen ist, das für den dramatischen Konflikt nie von Notwendigkeit ist, welches man ignorieren und außer Acht lassen kann (ERRANDONEA, 1958: 368). Wie man sieht, stellt diese Epoche eine vollkommene Negierung der Persönlichkeit des Chores dar.

### 1.2.2 Neubewertung: Der Chor greift in die dramatische Handlung ein

Doch wie in allen Bereichen gängig, kam es auch hier zu einem Perspektivenwechsel, der nicht lange auf sich warten ließ – nämlich bezüglich der Bedeutung der Figur des Chores innerhalb der dramatischen Handlung. Wir haben schon auf den Ausgangspunkt für die These vom Chor als tragische Figur hingewiesen. Diese

---

<sup>46</sup> Um diesen unerwarteten Wandel in seiner Gänze bewerten zu können, sagt HELMREICH (1905: 27-29), müsse man die originale Vermittlerrolle im Auge behalten, die der Dichter dem Chor im Agon überstülpt, nämlich die einer Figur, die zwischen den zwei Helden vermittelt und, soweit es möglich ist, ein Näherkommen und Reibungen verhindert. Aus der Fülle von Beispielen deduziert der Deutsche, dass der ἡθoς des Chores, laut dem Dichter, nicht unbedingt um seiner selbst Willen existieren muss, sondern zum Zweck der dramatischen Wirkung, weshalb der Dichter oftmals auf eine fixe Charakterisierung des Chores verzichtet.

ist nichts weiter als die Interpretation einer Passage aus Aristoteles' *Poetik* 1456a 25ss, insbesondere der Auslegung des Verbs συναγωνίζομαι<sup>47</sup>, das vielerorts, in Hinblick auf die Involvierung dieses Kollektivs, unter einer nicht gerade geglückten Interpretation leidet:

καὶ τὸν χορὸν δὲ ἓνα δεῖ ὑπολαμβάνειν τῶν ὑποκριτῶν, καὶ μόνιον εἶναι τοῦ ὄλου καὶ συναγωνίζεσθαι μὴ ὥσπερ Εὐριπίδῃ ἀλλ' ὥσπερ Σοφοκλεῖ.<sup>48</sup> τοῖς δὲ λοιποῖς τὰ ἀδόμυνα<sup>49</sup> οὐδὲν μᾶλλον τοῦ μύθου ἢ ἄλλης τραγωδίας ἐστίν; διὸ ἐμβόλιμα ᾄδουσιν<sup>50</sup> πρώτου ἄρξαντος Ἀγάθωνος τοῦ τοιούτου. // *Der Chor muss als einer der Schauspieler angesehen werden, er soll nicht nur Teil der Gesamtheit sein, sondern an der Handlung teilnehmen, nicht wie bei Euripides, sondern wie bei Sophokles. Bei den anderen (Autoren) sind die gesungenen Partien in keinster*

<sup>47</sup> ELSE (1957: 551-554) und später WEINER (1980: 209) unterstützen die Theorie, Aristoteles erwähne deshalb fast nie den Chor, weil er ihn nicht als dramatisches, sondern als Aufführungselement ansieht; folglich ist nicht von Bedeutung, dass Aristoteles behauptet, ein Chor müsse gut integriert und relevant für die Handlung sein, sondern dass er sagt, er müsse wichtig für den Sieg des Wettstreits sein.

<sup>48</sup> Moderne Interpretationen haben dies vorsichtig eingebunden und übersetzen παρά vor den Namen der Dramatiker, in der Auffassung, dass μὴ...Σοφοκλεῖ eine Anspielung auf die ganze Präposition sei. Diese Präpositionen wurden schon bei ALDINA und TYRWHITT (1827: 53) und GUDEMAN (1934: 56 y 327, „der Dativ= apud Eur.[ipidem]...apud S.[ophoclem] wäre sprachlich falsch“) aufgenommen; sie wurden im Text eingeführt, offensichtlich in der Annahme die Haplografie würde das Wegfallen des zweiten παρά favorisieren. HERMANN (1802: 48 y 163) hält an der Interpretation fest, dass einige Handschriften Εὐριπίδης und Σοφοκλῆς angeben, und bekräftigt die These, die Nominative „referri debent ad ὑπολαβεῖν“ – was eine sehr harte Konstruktion darstellen würde. Seinerseits behauptet GRÄFENHAN (1821: 142), dass Σοφοκλῆς „in uno cod. Med“ (scil. Laur. XXXI 14, XV s. med., Giovanni Rhosos) belegt sei und bringt Beweise hervor, dass es sich beim weiter verbreiteten Εὐριπίδης um eine Kopie von l. 17 handelt und schlägt stattdessen die Verbform ἐποίησεν vor.

<sup>49</sup> Die Vermutung von MAGGI zu den διδόμυνα der Handschriften, wird belegt anhand von griechischen Deperdita, basierend auf der syrischen Übersetzung (Buchstabe Σ in KASSEL 1968): die Annotationen von MAGGI (Venetiis, apud Vincentium Valgrisium 1550) stellen einen beträchtlichen Fortschritt in der korrekten Konstruktion dieser zu analysierenden Passage dar.

<sup>50</sup> SCATTOLIN (2011: 181-183) erschließt eine Interpretation, die auf dem Unterschied zwischen den λοιποί und dem Oberbegriff von ᾄδουσιν, die die οἱ χορευταί waren, basiert: Erstere, die Dichter nach Agathon, tragen die Verantwortung dafür, Chorlieder komponiert zu haben, die nichts mit der Handlung zu tun haben, zweitere haben sich die Freiheit genommen, bei der Aufführung Chorlieder aus anderen Dramen des Dichters oder Chorlieder, die tout court von anderen Dichtern komponiert waren, einzuschieben. Laut ELSE (1957: 154) impliziert dies nicht, dass Agathon und die anderen, nach Euripides kommenden Dichter, keine Chorlieder schrieben, sondern dass Aristoteles einzig und allein direkten Zugang zu den λοιποί hatte, währenddessen Agathon nur Zugriff zu Texten, die auf anderen Quellen basierten, besaß. ELSE erschafft dadurch eine Liste von vier Relevanzniveaus der Chorlieder in Relation zu der Handlung: Sophokles („high degree of integration“), Euripides („looser fabric, less integration“), die λοιποί („no connection at all“) und Tragödien, deren Chorlieder aus anderen Quellen und nicht zwingend aus Dramen stammen („ἐμβόλιμα: songs from some other source entirely“). Für SCATTOLIN (2011: 187) „quello che interessa al filosofo è opporsi alla pratica degli ἐμβόλιμα che contrasta con l'unità della praxis drammatica, e non discutere le funzioni del coro e i particolari della superiorità sofoclea“. Zu Agathons Person schreibt er, „la spiegazione più economica è che Aristotele parlò sempre della stessa cosa, e quindi se Agatone peccò solo nell'inserire troppo materiale mitico nel ristretto spazio del dramma, sembra ovvio che non si privasse delle liriche a questo scopo, forse infarcendole di elementi narrativi, ovvero di historiai, come diceva lo scolista a proposito della parodo delle Fenicie. Tutto ciò naturalmente, e anzi necessariamente, non comporta che tutte le tragedia di Agatone fossero di questo tipo, ma solo che sperimentando un nuovo tipo di spettacolo egli finì per fare da modello alla generazione seguente“ (SCATTOLIN, 2011: 201).

*Weise mehr Teil der Fabel als anderer Tragödien; deshalb stimmen sie eingeschobene Chorlieder an, Agathon war der erste, der diese Praktik einführte.*<sup>51</sup>

### Aristoteles, *Poetik* 1456a 25-32

Die meisten Gelehrten interpretieren dieses Verb mit der Bedeutung „die Aktion teilen“,<sup>52</sup> doch es gibt nicht wenige die sich eher für die Übersetzung „beim dramatischen Wettstreit helfen“ aussprechen und sich dabei auf den Gebrauch des Terminus ἀγών bei Aristoteles beziehen, der damit den tragischen Wettbewerb bezeichnete.<sup>53</sup> Leider führt der Philosoph weder komplette Beispiele an, in denen er beschreibt, was er denn genau meine, noch findet man in den weiteren Passagen in der *Poetik* eine Erklärung. Es sollte aber auf 1453a 23-30 hingewiesen werden, an dieser Stelle wird Euripides als τραγικώτατος unter den Tragödiendichtern beschrieben, da seine Stücke auf der Bühne die wahre Wirkung einer Tragödie entfalten, „obwohl er mit den restlichen Aspekten nicht korrekt arbeitet“ (εἰ καὶ τὰ ἄλλα μὴ εὖ οἰκονομεῖ). Hinter diesen restlichen Aspekten könnte die Komposition des Chores stecken, ohne dass unser Verständnis der Passage 1456a 25ff. dadurch klarer wird. Möglicherweise sind Aristoteles' Worte durch seine

<sup>51</sup> Zur *contaminatio* von der Aristoteles spricht, wurden zwei sehr unterschiedliche Antworten gegeben. Einerseits behauptet GENTILI (1977: 41-42), der Philosoph kommentiere damit die hellenistische Tradition, Anthologien der dramatischen Dichter anzufertigen, etwa zur Lektüre oder Aufführung, in der die Figur des Tragödienregisseurs die zentrale Rolle einnahm. Andererseits behauptet SIDWELL (2001: 79-80), Aristoteles spiele hierbei auf die Modifikation der Dramen der drei „klassischen“ Dichter an, die im 4. Jh. v. Chr. bis zum Dekret von Lykurg (338 v. Chr.) sehr frei wiederaufgenommen wurden.

<sup>52</sup> LSJ<sup>9</sup> 540 übersetzt dies als „join in the action“ und *DGI* 2022 als „seguire l'azione“, beide unterstreichen dies als Beispiel des absoluten Gebrauchs im Vergleich mit der Referenz von Tukidykes und Chenophonte, dessen Bedeutung, die von „fight on the same side“, „combattere dalla estessa parte, essere alleato“ ist. RODE (1971: 115 n. 100) nimmt *συναγωνίζεσθαι* als die Bedeutung von „am Agon beteiligt sein“, aber *μη ὡσπερ Εὐριπίδῃ ἀλλ' ὡσπερ Σοφοκλεῖ* als „nicht wie beim (späten) Euripides (mit seinen die Embolima vorbereiten Liedern), sondern wie bei Sophokles“. Hierzu ist auch die Übersetzung aus dem Arabischen ins Latein von MARGOLIOUTH (1991: 283) zu beachten: „... et certare una, non ut cum Euripide, sed ut militet cum Sophocle“ und die von TKATSCH (1928: 261): „...et quod certat contra eum simul non ut cum Euripide, sed sicut certant cum Sophocle“. Unter den jüngeren Gelehrten entscheidet sich nur ELSE für eine wörtliche Übersetzung, also für „help (the poet) in the competition“. Die Option, die er eine „universal tacit conspiracy“ nennt, nämlich *συναγωνίζεσθαι* als „take a share in the action“ zu übersetzen, weist er von der Hand und fügt folgende Beobachtung hinzu: „at essentially the old understanding of the passage-viz. that the choral songs are to be organically connected with the plot-but by a different route. Relevance in his lyrics is urged upon the poet not as a principle of the poetic art but as a practical recipe for success in the theater“ (ELSE, 1957: 551-54).

<sup>53</sup> SCATTOLIN (2011: 178) stellt zu diesem Terminus fest, dass „parte del tutto alluda qui alla identità che il coro deve assumere per entrare a pieno titolo nella composizione dei fatti del dramma, e non tanto alla coerenza drammaturgica della sua interpretazione, a cui invece si riferisce la frase τοῖς δὲ λοιποῖς τὰ ἄδόμενα κτλ.“ Er übersetzt den Terminus als „partecipare all'agone drammatico“, und argumentiert dass „il tema è coerente con l. 15ff., dove la sconfitta nei concorsi (ἢ ἐκπίπτουσιν ἢ κακῶς ἀγωνίζονται) è il segno della inferiorità della tragedia sproporzionata nelle parti rispetto alla lunghezza“ (SCATTOLIN, 2011: 180).

eigenen Erfahrungen im zeitgenössischen Theater, in denen die Chorpartien, sowohl in der Tragödie als auch in der Komödie, auf Interludien reduziert wurden, gerechtfertigt. Der Philosoph beteuert dennoch, der Chor müsse die Stellung zurückerhalten, die er im 5. Jh. v. Chr. innehatte, und gesteht ihm dieselbe Unabhängigkeit wie den Schauspielern zu. Das Interpretationsproblem dieser bekannten Passage liegt darin, dass die Tatsache, dass der Chor nicht auf aktive Form eingreift, oder dies weniger radikal tut als der tragische Held, nicht bedeutet, dass er selbst gleichzeitig keine tragische Figur ist. Der Chor muss *συναγωνίζεσθαι*, was in den meisten Fällen in eine Handlung übersetzt wird, in einen Versuch, in das Geschehen einzugreifen und sich von den vorhersehbaren Konsequenzen der vom tragischen Helden ausgeführten Taten bedroht zu fühlen.

Anderswo ist der Chor tatkräftig und effizient, was unzählige Gelehrte erkannt haben und was ein schnelles Überfliegen seiner Eingriffe klipp und klar bestätigt. Der Chor konnte mit für die Zuschauer sichtbaren Bewegungen direkt in die dramatische Handlung eingreifen. Es gibt aussagekräftige Beispiele, in denen der Chor bei Aischylos auf der Bühne seine Position wechselt: im zweiten *στάσιμον* in *Die Perser* (V. 633-681) beschwört der Chor – dem Befehl der Königin folgend – ihren Gemahl Darius aus der Hölle der Schatten herauf, was eine Bewegung in Richtung des Grabmals voraussetzt; im ersten Epeisodion in *Die Schutzflehenden*<sup>54</sup> (V. 210ff.) besteigt der Chor den heiligen Hügel, um sich Danaos zu nähern; und im ersten *στάσιμον* in *Die Eumeniden* (V. 140-177) stellen sich die Erinnyen wohl kreisförmig um Orestes auf, um ihr magisches Lied vorzutragen und den Helden in den Wahnsinn zu treiben. Manchmal trägt es sich zu, dass der Chor auf der Suche nach einer anderen Figur die Bühne verlässt. In *Die Eumeniden* (V. 231) verlässt der Chor im ersten Epeisodion die Bühne, um Orestes zu plagen, später, als dieser schon in Athen eingetroffen ist, finden sie ihn. Im dritten Epeisodion in *Aias* (V. 814) verlassen die Seemänner von Salamis die *ὄρχήστρα* und teilen sich auf Halbchöre auf, um überall und allerorts nach Aias zu suchen, welcher sich vom Handlungsort entfernt hat, um Selbstmord zu begehen. In der *πάροδος* in *Ödipus auf Kolonos* suchen die Greise nach dem wandernden Blinden, der den heiligen Wald der Eumeniden

---

<sup>54</sup> In Hinblick auf den Chor ist wahrscheinlich *Die Schutzflehenden* des Aischylos die meist geschätzte der erhaltenen Tragödien, gilt das Stück doch als ein einzigartiges Beispiel für die führende Rolle des Chores innerhalb des dramatischen Geschehens. Wie JEFFCOAT (2014: 226) korrekterweise und zurecht feststellt: „The centrality of the chorus is put into relief when considered in the context of the actions of the other characters. Dialogue rarely occurs in the play that does not include the chorus, the very fact of which highlights the auxiliary status of the actors vis-à-vis the chorus, and the unequivocal importance of the chorus at each stage of the plot-sequence“. Vgl. DALE (1965: 17) und GARVIE (1969: 106).

geschändet hat. In bestimmten Situationen stellt sich der Chor gegen eine Figur, die als verwerflich dargestellt wird, beispielsweise im letzten Teil in *Agamemnon* (V. 1649-1653), als die Greise von Argos zum Schwert greifen, um Aigisthos zu konfrontieren:

**Αἴγισθος**.- ἀλλ' ἐπεὶ δοκεῖς τάδ' ἔρδειν καὶ λέγειν, γνώσῃ τάχα / εἶα δὴ, φίλοι λοχῖται, τοῦργον οὐχ ἐκάς τόδε.<sup>55</sup> // *Gut, da du beschlossen hast, solche Taten zu vollbringen und zu besprechen, sollst du bald mehr wissen! Kommt, Waffenkumpanen, diese Arbeit liegt nicht mehr fern!*

**Χορός**.- εἶα δὴ, ξίφος πρόκωπον πᾶς τις εὐτρεπιζέτω. // *Kommt! Jeder einzelne soll sich zum Ergreifen des Schwertes vorbereiten!*

**Αἴγισθος**.- ἀλλὰ κάγῳ μὴν πρόκωπος οὐκ ἀναίνομαι θανεῖν. // *Auch ich ergreife so das Schwert und wehre mich zu sterben.*

**Χορός**.- δεχομένοις λέγεις θανεῖν σε· τὴν τύχην δ' αἰρούμεθα. // *Du flehst um deinen eigenen Tode jene an, die nach ihm lechzen. Wir berufen uns auf unser Glück.*

#### **Aischylos, *Agamemnon* V. 1649-1653**

Auch in der *πάροδος* in *Die Herakliden* (V. 73-119) konfrontiert der Chor den Boten, der versucht, Iolaos und die Kinder des Herakles zu entführen, und in der *Exodos* in *Helena* (v. 1629) verstellt der Chor Theoklymenos, der Theonoe bestrafen will, den Weg und streift dabei sogar des Königs Kleider.

An anderer Stelle ist die Involvierung des Chores dem Anschein nach weder so direkt noch so nah an der Handlung. Trotzdem, hier wird die These vertreten, dass daraus nicht abgeleitet werden darf, der Chor sei nicht immer ein wirklicher Akteur. In diesem Sinne treibt der Chor die Handlung stets voran, im größeren oder kleineren Maße, stets in Relation zur Natur seines Charakters und den Gegebenheiten, wie es der Fall bei anderen Akteuren des Dramas ist.

Die Involvierung des Chores in das dramatische Geschehen manifestiert sich nicht zwingend als physische Intervention, sondern kann sich auch durch ein verbales

---

<sup>55</sup> In Manuskripten werden diese Verse dem Chor zugeschrieben, während STANLEY, dem die Mehrheit der Verleger folgt, diese Zeilen Aigisthos zuschreibt. Hier wird die Annahme gestellt, dass dieser Vers Teil des Gesagten seitens des Helden ist, der an dieser Stelle, angesichts der Bedrohung durch den Chor der Greise, sich an seine treuen Wächter wendet und sie bittet, an seiner Seite zu kämpfen. Die Wiederholung von εἶα δὴ und die erste Erwähnung der φίλοι λοχῖται durch die Koryphäe erscheint weniger logisch, wenn er später davor warnt, sein Schwert zu ziehen und sich noch einmal an dieselbe Gruppe von Greisen wendet. Zur Zuschreibung dieser Verse, vgl. FRAENKEL (1950: 781, V. 1650).

Einschreiten äußern; durch die Macht des Wortes situiert sich der Chor innerhalb der Handlung und nimmt wie jeder andere Held an ihr teil. Im griechischen Drama ist das Wort von fundamentalster Bedeutung, viele Taten werden fernab der Bühne verübt, somit sind es meist die Schauspieler, die mit Hilfe von Worten dem Publikum oder anderen Figuren von den ihnen unbekanntem Vorfällen berichten.<sup>56</sup>

In den Dialogen mit rezitativischen Versen gibt der Chor, repräsentiert von der Koryphäe, den anderen Figuren oftmals Ratschläge positiver oder abschreckender Natur.<sup>57</sup> Der Einsatz solcher Ratschläge setzt eine wesentliche Annahme voraus: das Kollektiv besitzt größeres Wissen, was dem Individuum dargelegt werden muss. Der Chor der Greise wird Figuren meist als Ratgeber zur Seite gestellt, doch man trifft auch auf Frauen servilen Charakters, an die sich die Heldin wendet, um deren Meinung einzuholen. In *Die Perser* (V. 215-225) sind es die Greise, die im ersten Epeisodion der Königin dazu raten, nach Hause zurückzukehren, um die nötigen Riten durchzuführen (wegen der Angst, die das Gemüt der Frau überkommt, bleibt der Ratschlag des Chores am Ende nutzlos). Auch in *König Ödipus* (V. 284-286) raten im ersten Epeisodion die Greise von Theben Ödipus dazu, Rat bei Teiresias zu suchen, doch der König antwortet ihnen, er hätte schon nach ihm rufen lassen. Auf dieselbe Art und Weise bittet in *Die Choephoren* (V. 109-123) Elektra den Chor um Rat, obwohl dieser von Frauen servilen Charakters gebildet wird. Ebenso häufig gibt der Chor dem Helden Ratschläge – er solle seine Wut zügeln oder seine Situation akzeptieren. Mit diesem Ratschlag folgt der Chor oftmals dem Prinzip „non tibi soli“: was dir widerfährt, widerfährt auch anderen.

---

<sup>56</sup> Schauspieler können das Lied mitsingen oder mit den Chormitgliedern in Dialog treten. Anhand der erhaltenen Tragödien stellen DI BENEDETTO UND MEDDA (1997: 254-259) folgende Typologie des Chor/Schauspieler-Verhältnisses auf formalem Niveau auf: Ankündigung des Eintreffens eines der Schauspieler, Dialog in rezitativischen Versen, lyrischer Dialog zwischen Chor und Schauspieler, lyrisch-epirremathischer Dialog und Chorlieder (*πάροδοι* und *στάσιμα*), die direkt an einen Schauspieler gerichtet sind.

<sup>57</sup> Die Chorpartien in den Epeisodia sind in den meisten Fällen unterbewertet. KIRKWOOD (1954: 3-4) betont: „The chorus functions to provide some piece of information relevant to the immediate circumstances of the play, e.g., the introduction of a new character, or as a conversation partner for one of the protagonist(s)“, unterstreicht aber dessen geringen dramatischen Wert: „In general, the dramatic value of the iambic lines of the chorus in the episodes is slight: they call attention to newly arrived persons and offer rather conventional and unexciting comments on most of the long speeches. Perhaps... these comments are often no more than opportunities for the audience to applaud the speeches without missing any important remarks. Occasionally, however, there is an appreciable dramatic value in their small comments...“; vgl. auch NORWOOD (1948: 79-80). Die jüngste These von ANDÚJAR (2011) stellt eine notwendige Neubewertung der genannten Partien dar.

Beispielsweise ist dies der Fall in Sophokles' *Elektra*, als der Chor die Leiden der jungen Frau mit denen von Chrysothemis, Iphianassa und Orestes vergleicht.<sup>58</sup>

οὔτοι σοὶ μούνα, τέκνον, / ἄχος ἐφάνη βροτῶν, / πρὸς ὅ τι σὺ τῶν ἔνδον εἶ περισσά,  
 / οἷς ὁμόθεν εἶ καὶ γονᾶ ξύναιμος, / οἶα Χρυσόθεμις ζῶει καὶ Ἰφιάνασσα, / κρυπτᾶ  
 τ' ἀχέων ἐν ἦβᾳ, / ὄλβιος, ὃν ἄ κλεινὰ / γᾶ ποτε Μυκηναίων / δέξεται εὐπατρίδαν,  
 Διὸς εὐφροني / βήματι μολόντα τάνδε γᾶν Ὀρέσταν. // *Du bist nicht die einzige  
 unter den Sterblichen, Tochter, der solche Leiden zuteil werden, bist du auch  
 empfindlicher als die anderen in diesem Hause, mit denen du dieselbe Familie  
 und dasselbe Blut teilst, Chrysothemis, der immer noch lebt, und wie auch  
 Iphianassa und wie der in der verborgenen Dunkelheit betrübte Orestes, der eines  
 Tages als nobler Bürger des illustren Gebietes von Mykene empfangen werden  
 wird, willkommen geheißen auf Erden dank des wohlgesinnten Geleits des Zeus.*

#### Sophokles, *Elektra* V. 154-164

Ebenso greift der Chor oftmals durch Sentenzen in die Epeisodia ein.<sup>59</sup> In *Helena*, nachdem die Heldin ihre Identität preisgibt und Menelaos von den Umständen, die sie in ihre aktuelle Lage gebracht haben, erzählt, urteilt der Chor beispielsweise (V. 698-699):  
 εἰ καὶ τὰ λοιπὰ τῆς τύχης εὐδαίμονος / τύχοιτε, πρὸς τὰ πρόσθεν ἀρκέσειεν ἄν. // *Falls in  
 der Zukunft Ihr großes Glück habt, entschädigt Euch dies für vergangenes Unglück.*  
 Gleichermaßen bekräftigt der Chor (V. 355-356) in den *Phönizierinnen*, nachdem Iokaste mit ihrem Sohn Polyneikes vereint ist und ein Lied singt, um ihre Freude über das Wiedersehen kund zu tun: δεινὸν γυναιξὶν αἰ δι' ὠδίνων γοναί, / καὶ φιλότεκνόν πως πᾶν  
 γυναικεῖον γένος. // *Grausamst sind für die Frauen die Geburten verbunden mit*

<sup>58</sup> Der Aufruf zur Mäßigung seitens des Chores dient als Kontrapunkt zu Elektras Racheplan. Vgl. GARDINER (1987: 141): „it is generally agreed that they [the chorus] represent ordinary women with the usual human instinct for caution and reasonableness, in contrast to Electra's heroic stature and capacity for suffering, and that they rebuke her emotional excesses, attempt to persuade all parties to yield to moderation, and in general serve as an effective foil to Electra's character.“

<sup>59</sup> Der Einsatz von Sentenzen ist seit ihren Anfängen eine Konstante der griechischen Literatur, vor allem in der Dichtung. Sie werden als nützlich für die Bildung angesehen, und in den *Progymnasmata* zählen sie zu einen der ersten Übungen, die in Subklassen unterteilt und wo Beispiele und Muster angegeben sind, damit Schüler sie üben können. Über das Konzept der Grundsätze/Sentenzen vgl. Anaximenes von Lampsakos, *Rhetorik an Alexander* 11. 1-2; Aristoteles, *Rhetorik* 1394a 21-25. Zur Komplexität der Kategorisierung des Grundsatzes und der Verwandtschaft mit ähnlichen Expressionen/Ausdrücken vgl. HORNA (1935: 75-76), LARDINOIS (1995: 6-19), STENGER (2006) und TOSI (2010: 17-19). Zu den *gnomai* bei Bakchylides und Pindar, vgl. MÁRQUEZ GUERRERO (1990), STENGER (2004) und BOEKE (2007). Zum Einsatz von Sentenzen bei Sophokles vgl. BUDELMANN (1999: 67-68 y 71-80) und LARDINOIS (2005: 213-223). Zu deren Anwendung in der griechischen Tragödie seitens des Chores vgl. GAGNÉ-GOVERS (2013: 62 und 91-93).

*Schmerzen, und doch, das ganze weibliche Geschlecht hegt Liebe für seine Kinder.* Trotz des geringen Wertes, den man dieser Art von Äußerungen zuschreibt, gibt es Autoren wie JEFFCOAT (2014: 218), die dem Chor eine größere Rolle innerhalb des dramatischen Geschehens beimessen:

„While the chorus may not be as integrally related to the surrounding action in this sense, such sympathetic responses and gnomic utterances reflect the chorus’ capacity to reflect on the surrounding action, and/or to cast the surrounding dramatic action in a particular light“.

Weiters hat der Chor oftmals die Aufgabe, auf der Bühne eine Figur anzukündigen. Dies kann er auf einfache Art und Weise wie in *Philoktetes* (V. 539-541) tun: ἐπίσχετον, μάθωμεν· ἄνδρε γὰρ δύο, / ὁ μὲν νεὼς σῆς ναυβάτης, ὁ δ’ ἀλλόθρους, / χωρεῖτον, ὧν μαθόντες αὐθις εἴσιτον. // *Bleibt stehen, lasset uns verkünden, zwei Männer, der eine ein Seefahrer von deinem Schiffe und der andere ein Fremder, sind im Kommen. Nachdem ihr sie hört, tretet erneut ein.* Oder aber auf ausführlichere Art und Weise, indem er nicht nur die Identität der Figur preisgibt, sondern auch den Grund für ihr Eintreffen und ihr Verhältnis zu den Figuren im Geschehen<sup>60</sup>. Der Auftritt der Figur kann zu jeglichem Zeitpunkt im Drama stattfinden (am Ende eines Chorliedes, eines lyrischen Dialogs mit einer anderen Figur oder inmitten eines Epeisodions),<sup>61</sup> und eine Figur kann auch ohne jegliche Art von Ankündigung urplötzlich auf der Bühne erscheinen.<sup>62</sup>

Die immerwährende Präsenz des Chores kann auch ein Hindernis darstellen, beispielsweise wenn eine oder mehrere Personen gegen eine andere Figur einen geheimen Plan zu schmieden versuchen. Für gewöhnlich vergewissert sich der Held in solchen Fällen explizit der Diskretion des Chores, und zwar durch einen Schweigepakt, der grundsätzlich stets eingegangen und eingehalten wird.<sup>63</sup> An anderen Stellen übernimmt

<sup>60</sup> Vgl. GARDINIER (1987: 30ff.), der in seiner Studie zum Chor bei Sophokles einen Absatz der Methodik widmet, wie das Kollektiv andere Figuren vorstellt und mit ihnen interagiert.

<sup>61</sup> Dennoch kommen sie seltener am Ende eines *στάσιμον* vor. Laut TAPLIN (1972: 84) beruht dies auf der Tatsache, dass die Ankündigung eines Auftritts vor allem dann stattfindet, wenn das Publikum einen solchen Auftritt nicht erwartet; am Ende eines *στάσιμον* schien er eher wahrscheinlich.

<sup>62</sup> In den erhaltenen Tragödien wird die Hälfte der Auftritte der Figuren angekündigt; an vielen Stellen ist es die Rolle des Chores diese Aufgabe zu erfüllen. Vgl. HAMILTON (1978a: 63-64) zur Ankündigung des Auftritts einer Figur durch den Chor.

<sup>63</sup> Dieser Mechanismus wird oftmals von Euripides in seinen Tragödien angewandt und signalisiert den Grad der Solidarität des weiblichen Chores mit der weiblichen Hauptfigur. Im Gegensatz dazu kommt es in *Ion* nicht zu diesem Schweigen, gerade weil der Chor und die Figur nicht im Einklang sind, so kommt es, dass die Frauen, obwohl sie von Xuthos bedroht werden, sich dazu entscheiden, der Heldin zu erzählen, was sie vom Orakel gehört und ihrerseits falsch ausgelegt haben. Vgl. NAVARRO (2014: 71-96) zum



der Chor die Initiative, stellt sich auf die Seite einer bestimmten Figur und schreitet ein, was im positiven Sinne die Absichten der Figur beeinflusst. Beispielsweise im zweiten Epeisodion in *Die Choephoren* (V. 770-774) stiftet der Chor die Amme dazu an, Aigisthos zu raten, er solle mit unbewaffneten Begleitern eintreffen. Dieser Eingriff ist von maßgeblicher Bedeutung, damit das Vorhaben des Orestes im weiteren Verlauf des Geschehens nach Plan verlaufen kann. Im dritten Epeisodion in *Ion* (V. 809-858) stiften die Dienerinnen Krëusa dazu an, etwas zu tun, was diese eigentlich von sich aus nicht tun wollte, nämlich einen Plan gegen Ion zu schmieden, um Xuthos' Beleidigung zu rächen.

In den gesungenen Partien liegt die Bedeutung des Chores in seinen Erwidern, seinem Gemütszustand, seinen Gedanken und im Allgemeinen in der Form, in der er auf das Geschehen auf der Bühne reagiert. Die Atmosphäre, die die Ereignisse im tragischen Genre umgibt, hat auch Einfluss auf die Art der vorgetragenen Chorlieder, deshalb sind Klagelieder eine essenzielle Komponente des Dramas; ein Klagelied, das andauernd vorwegnimmt, was auf der Bühne aufgeführt und heraufbeschworen wird. An vielen Stellen handelt es sich hierbei um die Klage der Gemeinschaft über die Situation, in der sie sich wiederfindet, beziehungsweise, wenn es sich um die Leiden des Helden handelt, fühlt sich die ganze Gemeinschaft betroffen und der Chor fungiert als Ventil, um Solidarität und Mitgefühl auszudrücken. Die Mütter des Chores in Euripides' *Die Hilfflehenden* bringen ihre Klage speziell in der *πάροδος* (V. 42-87) und im dritten und vierten *στάσιμον* (V. 778-793 und 955-979) hervor, während die trojanischen Gefangenen in Euripides' *Die Troerinnen* es vor allem im dritten *στάσιμον* und in der *ἔξοδος* (V. 1060-1122 und 1287-1332) tun. In der *πάροδος* im *König Ödipus* (V. 151-215) klagt der Chor über den Fluch, der auf der Stadt liegt, obwohl er während des Geschehens der sich abspielenden Tragödie vor allem vom Unglück, welches Ödipus befallen hat, spricht.<sup>64</sup> Insbesondere ist diese Haltung in zahlreichen

---

Schweigen als Zeichen weiblicher Komplizenschaft zwischen dem Chor und der Heldin anhand fünf euripideischer Tragödien.

<sup>64</sup> Die *πάροδος* in *König Ödipus* besteht aus der Hymne an Apollon und dient als Beispiel, was für eine Ausdehnung in Relation zur dramatischen Handlung eine Hymne haben kann. Der dramatische Kontext dieser Hymne, der im Prolog und im einleitendem Dialog eröffnet wird, besteht aus der Beschreibung des großen Unglücks, das Theben überrollt, da König Laios' Mörder nicht gefunden wird. Der Chor beginnt die *πάροδος* mit einem Bittgesuch an Apollon als Antwort auf dieses Unglück, in der sich die Stadt wiederfindet, um die Natur dieser Tatsache durch das Orakel von Delphi darzustellen (V. 151-157). Danach ruft der Chor sowohl Athene als auch Artemis dazu auf, gemeinsam mit Apollon der Stadt beizustehen, in der Hoffnung, die drei Götter könnten etwas für die Stadt tun (V. 158-166). Nach einer kurzen Erläuterung über das Unglück, in dem sich Theben befindet (V. 167-189), appelliert der Chor an Ares, die Stadt zu verlassen und bittet Zeus, die Stadt durch einen Blitz zu zerstören (V. 190-203). Die Hymne endet mit der

*πάροδοι* dokumentiert, in denen der Chor durch das Leiden der Figur, mit der er mitfühlt und an dessen Leiden er teilnimmt, auf der Bühne erscheint.<sup>65</sup> Doch findet man solche Reaktionen auch außerhalb der *πάροδος*, in den *στάσιμα* kommt aufgrund des Unglücks und des Leidens einer Figur vielerorts Mitgefühl auf: Im vierten *στάσιμον* in *Die Trachinierinnen* (V. 947- 971) beispielsweise beweinen die Frauen den Tod von Deianeira und noch die Leiden des Herakles, und im vierten *στάσιμον* in *Medea* (V. 1251-1291) zeigen die Korintherinnen Mitgefühl mit Jason und Medea, die kurz davor ist, ihre Kinder zu ermorden.

Es gibt auch die Situation, dass der Chor in einem Moment des Glücks sein emotionales Verhältnis zu einer der Figuren zur Schau stellt;<sup>66</sup> hierbei darf jedoch nicht vergessen werden, dass es sich um Tragödien handelt, weshalb Momente der Freude selten vorkommen, und wenn sie es tun, werden sie schnell vom darauffolgenden Geschehen eingeholt oder stellen sich als Illusion heraus.<sup>67</sup> Im ersten *στάσιμον* in *Agamemnon* (V. 355-488) feiert der Chor die Rückkehr des Königs und im dritten *στάσιμον* in *Die Choephoren* die an Aigisthos und Klytämnestra verübte Rache (V. 935-973). Trotzdem sind diese Augenblicke verbunden mit angsterfüllten Problemen, in diesem Fall sind die Bestrafung des Königs und Orestes' Verfolgung durch die Erinnyen unumgänglich. Es wurde schon erwähnt, dass Sophokles ein spezielles Stilmittel entwarf,

---

Wiederholung der Bitte des Chores an Apollon und Artemis und einem letzten Bittgesuch an Bacchus, der Stadt zu helfen und sich des Ares zu entledigen. Diese *πάροδος* markiert das vorhergehende dramatische Material durch eine mythologisch-theologische Perspektive und zeigt einen anderen Ursprung für das Unglück, nämlich Ares, und verbindet die Rettung der Stadt mit anderen olympischen Gottheiten.

<sup>65</sup> Oftmals trägt der Chor die Verantwortung, in der *πάροδος* eine Einführung der Figuren und/oder der dramatischen Handlung zu machen. Mit der *πάροδος* liefert der Chor die Synopsis der gegenwärtigen dramatischen Umstände bzw. Rahmenbedingungen, die in gewissen Fällen, eine Zusammenfassung der vergangenen Begebenheiten beinhaltet, die den Helden in die aktuelle Situation gebracht haben. In *Agamemnon* (V. 83-103) *πάροδοι* präsentiert der Chor Klytämnestra und kündigt an, dass sie Anweisungen dazu gegeben habe, ein Opfer in Argos zu erbringen. Diese Einführung ebnet die Bühne für Klytämnestras Ankündigung von Agamemnons Rückkehr nach Argos und unterstreicht den sukzessiven Weitergang der dramatischen Handlung, die mit dem Tod des Helden durch die Hand seiner Ehefrau ihr Ende findet. Gleichermaßen fungiert die *πάροδος* in *Philoktetes* (V. 135-218), welche die Form eines lyrischen Dialogs mit Neoptolomeus aufweist, als Einführung in Philoktetes' Umstände, der alleine auf der Insel gestrandet ist und darauf wartet, gerettet und nach Hause gebracht zu werden.

<sup>66</sup> Beim Chor kommen gewisse Ausdrucksformen auf, die bei individuellen Figuren nicht möglich wären, beispielsweise das Epinikion. Hierzu sollte man die Arbeit von GONZÁLEZ DE TOBIA (2003: 121-131) zur *πάροδοι* in *Aias* hervorheben. Er behandelt in diesem Falle ein auf den Kopf gestelltes Epinikion, außerhalb des normalen Kontextes eines Epinikions; der Chor erlaubt sich die Überschreitung des endgültigen Endes und nimmt die Strophen, die im weiteren Verlauf des Stücks vorkommen, vorweg. GONZÁLEZ DE TOBIA hält fest, der Chor sei wie ein zweiter Schauspieler, der die Handlung im Prolog komplementiert und *Aias*' Hegemonie „aufbaut“ und sie so zum Teil der Tragödie macht.

<sup>67</sup> FURLEY UND BREMER (2001: 273) bekräftigen in diesem Sinne, dass: „dramatic hymns may be considered part of the dramatic illusion created in order to present before a receptive audience the impression of events happening in mythical time“.

durch das sich der Chor kurz vor einer Katastrophe im irrtümlichen Glauben die Situation würde sich zum Positiven wenden, einem Lied der Freude hingibt, was dazu führt, dass die Wirkung der späteren schmerzhaften Entdeckung der Realität noch verstärkt wird. Ein Beispiel für dieses *ὑπόρρημα* findet man im fünften *στάσιμον* von *Antigone* (V. 1115-1152), in dem der Chor, im Glauben die Heldin könne gerettet werden, Dionysos herbeiruft. Auch bei Euripides gibt es Lieder, in denen Freude mit gleichzeitig passierenden negativen Ereignissen kontrastiert. Beispielsweise im dritten *στάσιμον* in *Herakles* (V. 736-814), als der Chor Lykos' Tod feiert und die ganze Stadt zum Tanz einlädt; die Greise lobpreisen die Wendung von Herakles' und seiner Söhne Glück, doch als am Ende des *στάσιμον* Lyssa und Iris auftreten, schwingt ihre Freude in Terror um. In *Elektra* stehen die Freude über Aigisthos' Tod, ausgedrückt durch die Chormitglieder und die Heldin im dritten *στάσιμον* (V. 859-879), und die Genugtuung über den vollbrachten Muttermord im vierten *στάσιμον* (V. 886-1114) in Widerspruch mit dem im *κόμμος* (V. 1172-1232) ausgedrückten finalen Schuldgefühl der Elektra und des Orestes.

Der Chor neigt dazu, sich vom Leiden abzukapseln, und zwar durch Lieder des Bittens, der Nostalgie und der Wünsche, und kreierte dadurch einen momentanen Zustand der Emotionalität und Reflexion, der, ohne sich von der Handlung zu entfernen, den vorangegangenen Moment der Spannung löst.<sup>68</sup> Die Tragödiendichter bedienen sich der Bittgesuche nicht nur, um ihre technische Vielseitigkeit im Gebrauch unterschiedlicher Genres zu demonstrieren, sondern bedienen sich ihrer auch als Teil der dramatischen Handlung, um durch sie das Einschreiten ins Geschehen von Seiten göttlicher Mächte zu signalisieren, vor allem in Hinblick auf Geschehnisse, die sich kurz vor dem Lied zugetragen haben. Im dritten *στάσιμον* in *Antigone* (V. 783-805), nach dem Aufeinandertreffen von Kreon und seinem Sohn Haimon, wird die Macht des Eros heraufbeschworen, dessen Tat das Benehmen des Jungen motiviert, der Opfer seiner eigenen Erregung ist.

---

<sup>68</sup> Vgl. ROSENMEYER (1983: 148ff.), KIRKWOOD (1954: 6-22), ESPOSITO (1996: 85-114), zur Funktion des Chores bei der Modulation der emotionalen Antwort des Publikums auf das vorangegangene Geschehen in der Szene. EASTERLING (1997b: 163-164) bekräftigt, der tragische Chor agiere in diesem Sinne „as a group of ‘built-in’ witnesses“, dessen Funktion es sei, „to help the audience become involved in the process of responding...“. MASTRONARDE (2010: 133-145) seinerseits argumentiert, dass jene Chorlieder, die nicht direkt mit dem vorangegangenen oder darauf folgenden Dialog verbunden sind, die durch die vorgefallenen Ereignisse kreierte Spannung auflockern. Auch GRUBER (2009) unterstreicht in seiner Studie zu den Chören bei Aischylos, dass die vorrangige Funktion des tragischen Chores, die sei, die Antwort des Publikums auf die Ereignisse, denen sie Zeuge sind, zu fokussieren und zu steuern.

Der erste *στάσιμον* in *Hippolytos* ist Eros (V. 525-564) und der vierte Kypris gewidmet (V. 1268-1282). Bei Euripides gibt es Fälle von traditionellen Bittgesuchen, doch der Chor übt auch Kritik an dem, wie die Gottheiten handeln: im vierten *στάσιμον* in *Andromache* (V. 1009-1046) fragt sich der Chor, wie es sein könne, dass Apollon Orestes dazu aufgerufen habe, seine Mutter zu ermorden, und im dritten *στάσιμον* in *Die Troerinnen* (V. 1060-1122) klagt der Chor, Zeus habe Troja sich selbst überlassen und die Opfertgaben und Lieder der Troerinnen zu seinen Ehren ignoriert. Bei Euripides treten weiters Bittgesuche an nicht traditionelle Gottheiten auf: Beispielsweise an Hestia, im ersten *στάσιμον* von *Die Bakchen* (V. 370-433), oder an Konzepte wie *Ananke*, im vierten *στάσιμον* von *Alkestis* (V. 962-1005).

Der Chor zeigt aber auch seinerseits Furcht und Angst vor dem was passiert und was noch passieren könnte, mit dem Resultat, dass Pathos und Erwartungen über das, was sich auf der Bühne zutragen wird, erhört und gesteigert werden.<sup>69</sup> Wenn es sich um Angst vor bevorstehenden oder hypothetischen Situationen handelt, wird in der Tragödie dieses Ereignis im späteren Verlauf als wahrlich vorgefallene Tatsache erwähnt oder es wird eine Bemerkung über die Zukunft gemacht, die außerhalb des Dramas liegt. Im ersten *στάσιμον* in *Hekabe* (V. 444-483) rührt die Angst der trojanischen Frauen vor ihrem Schicksal als Gefangene in einer außerhalb des Dramas liegenden Zukunft. Doch in *Agamemnon* (V. 973-1034) wird im dritten *στάσιμον* die Angst der Chormitglieder durch den Verlauf der Handlung und Agamemnons Ermordung bestätigt. Der Chor macht auch Anspielungen auf zeitgenössische Ereignisse, vor allem auf militärische Auseinandersetzungen, die sich außerhalb, fernab der Bühne zutragen. In *Die Herakliden* (V. 748-783) beteuern die Frauen ihre Angst vor einem Zusammenprall der attischen und argischen Heere. Kurz darauf erscheint ein Bote mit der Nachricht, die Athener hätten sich zum Sieger ausgerufen (V. 786-787): νικῶμεν ἐχθροὺς καὶ τροπαῖ' ἰδρύεται / παντευχίαν ἔχοντα πολεμίων σέθεν. // *Wir haben unsere Feinde bezwungen und es wurden Trophäen errichtet, die alle Schwerter deiner Gegner beinhalten*. Im zweiten *στάσιμον* von Euripides' *Die Hilfeflehenden* (V. 598-633) teilt sich der Chor auf zwei

---

<sup>69</sup> Vgl. ROSENMEYER (1983: 149): „[The chorus] produce[d] the overtones and tensions which help to determine our sense of what we are dealing with a tragedy...It is a preparer, a sharper of expectations, and a mood setter, permitting us to read the terms of the dialogue against a magnifying screen“. Ein Jahrzehnt später bekräftigt derselbe Autor in einer seiner Arbeiten zum Chor bei Sophokles nochmal: „[The chorus] broaden our horizon, to get us away from the narrow purview of the dramatic agent by folding larger discourses into the tragic design...opening up the wider implications of occurrences or of acts about to be undertaken“.

Halbchöre auf, einen hoffnungsvollen und einen pessimistisch gestimmten, doch genau in jenem Moment erscheint ein Bote, um vom Sieg der Athener zu berichten.

Andere Male übernimmt der Chor eine evokative Funktion in Hinblick auf das unglückliche Ereignis, welches sich im Inneren des Hauses abspielt. Dieses Heraufbeschwören ist oftmals mit dem Tod verbunden. Hierbei darf nicht vergessen werden, dass gewalttätige, bis zum Tode führende Handlungen auf der Bühne nicht aufgeführt werden durften und sich die Dramatiker Mechanismen wie diesem bedienten, um einen Mord oder Selbstmord darzustellen. Hierzu findet man mehrere Beispiele: in *Die Choephoren* beschwören die Frauen Orestes' Mutttermord herauf (V. 783-837), im zweiten *στάσιμον* von *Hippolytos* (V. 732-775) beschwört der Chor den gleich danach begangenen Selbstmord der Phädra herauf, in der Folge hört man die Amme, wie sie im Inneren des Hauses schreit und sich über den Selbstmord als eine schon vollendete Tatsache äußert (V. 776-778); im vierten *στάσιμον* in *Herakles* (V. 1016-1038) wird das Massaker an Herakles durch Amphitryons Schreie aus dem Inneren des Hauses evoziert; im vierten *στάσιμον* von Euripides' *Elektra* (V. 886-1146) spielen die Frauen auf Klytämnestras Ermordung an.

Die dramatische Handlung ist ein Segment des Mythos. Deswegen kann der Chor die Funktion übernehmen, den Originalmythos oder Vorfahren heraufzubeschwören, die auf der Bühne nicht aufscheinen. Daraus sollte aber nicht voreilig geschlossen werden, der Sinn liege darin, die tragische Szene auszudehnen. Die Absicht ist, den Mythos in einen Kontext zu betten und Ratschläge zu geben, um zum leichteren Verständnis des Handlungsverlaufs beizutragen und den Horizont der Aufführung zu erweitern.<sup>70</sup> In der klassischen Tragödie wurde der Mythos oftmals in der *πάροδος* durch eine Zusammenfassung der vorliegenden dramatischen Gegebenheiten wiedergegeben. Beispielsweise verkündet der Chor der Greise von Argos in Aischylos' *Agamemnon*, es laufe das dritte Jahr der Expedition gegen Troja. Er beschreibt die Ereignisse, die zum Krieg führten und welche andere sich aufgrund des Krieges zutragen: Das Ausrücken der

---

<sup>70</sup> GOLDHILL (1986: 268) vertrat in den achtziger Jahren die These: „The chorus played a significant role...in the deepening of the mythic and moral background of the events on stage“. ARNOTT (1989: 33-34) weist darauf hin, dass der Chor „link[ed] the immediate action to a larger body of stories, or placing the present in a wider context, to demonstrate that what the audience is watching is no mere isolated event, but illustrative of a general principle...serving therefore, as an intermediary in universalizing the story“. JEFFCOAT (2014: 236) bekräftigt: „Whatever form they take, mythical analogies allow the chorus to offer a kind of vantage point from which the present dramatic events can be considered, whereby the achievements (or failures) of past heroes become the lens through which present achievements, and/or failures, can be judged“.

Schiffe nach Troja durch Menelaos und Agamemnon aufgrund des Raubs der Helena (V. 40-67), des Sehers Kalchas erwartete positive Voraussage von einer erfolgreiche Expedition (V. 104-159) und die ungünstigen Winde, die zu Iphigenies Opferung führten (V. 187-247). Diese Zusammenfassung der Expedition gegen Troja bereitet die kontextuelle Grundlage für den späteren Aufbau des Stückes vor, beispielsweise Agamemnons glorreiche Rückkehr nach Hause und dessen Ermordung durch die Hand seiner Frau als Vergeltung für die geopfert Tochter.<sup>71</sup>

In den *στάσιμα* des Chores treten mehrfach mythologische Erzählungen auf. Beispielsweise im dritten *στάσιμον* von *Sieben gegen Theben* (V. 720-791); gleich nachdem in Erfahrung gebracht wird, dass Eteokles die Kontrolle über die Stadt nicht an Polyneikes abgeben und gegen ihn bei der siebten Tür kämpfen will, klagt der Chor über den vorausgehenden Familienfluch, den eigentlichen Grund für das Zerwürfnis zwischen den Brüdern. Der Chor beschreibt die aktuelle Feindseligkeit zwischen den beiden Brüdern als Konsequenz des Fluches, den das Orakel von Apollon über ihren Großvater Laios gelegt habe (V. 742-749) und der auch die Geburt des Ödipus beinhalte. Weiters Ödipus' nicht wissentliche Ermordung des eigenen Vaters, die Heirat mit der Mutter (V. 750-757), die selbst herbeigeführte Blindheit (V. 778-784) und folglich das Schicksal, dass seine Söhne um die Macht über die Stadt kämpfen würden (V. 785-791).<sup>72</sup> Anhand der Schilderung dieser Geschichte bettet der Chor den darauf folgenden Kampf um die Kontrolle über Theben in den Kontext eines breiter gefassten mythischen Zyklus ein.

Eine typische Manier mit welcher der Chor die zeitgenössischen dramatischen Rahmenbedingungen unter der mythisch-historischen Perspektive festlegt, ist es, sie in Verhältnis zu anderen mythologischen Vorgängern zu setzen. Nachdem der Chor Klytämnestras grausame Tat und den Racheplan der Kinder, ihrem Leben ein Ende zu setzen, erklärt, identifiziert er in Aischylos' *Die Choephoren* (V. 585-652) als Ursprung

---

<sup>71</sup> Der Chor identifiziert Zeus, den 'Gott der Gastfreundschaft', als denjenigen, der die Atriden gegen Paris aufgehetzt und so den Streit zwischen Griechen und Trojanern 'heraufbeschworen' hat. Am Ende betont der Chor, Zeus habe das Schicksal schon besiegelt und der Prozess könne nicht mehr rückgängig gemacht werden (V. 67-71). In diesem Sinne sind die erlittenen Leiden der Griechen und Trojaner, Agamemnons gegenwärtige Situation, die Lage seiner Flotte und die unheilvolle Zukunft des Helden nach seiner Heimkehr, in einen Kontext gesetzt, in dem Zeus' Macht stets überwiegt.

<sup>72</sup> Die Meinung des Chores über den Einfluss des Orakels sieht sich im Laufe des Stückes durch Iokastes Überzeugung, der Verlauf des menschlichen Lebens sei nur vom Zufall bestimmt, herausgefordert – sie entpuppt sich jedoch schlussendlich als richtig. Für eine tiefere Ausarbeitung zum Konflikt zwischen dem Chor und anderen Figuren in dieser Sache, vgl. ESPOSITO (1996: 93-95). Vgl. auch SEGAL (1996: 25), der sich in seiner Studie damit befasst, Chorpartien zu analysieren, in denen eine mythologisch-theologische Perspektive aufkommt, durch die folglich der Einfluss des Orakels veranschaulicht wird.

solcher Gräueltaten und Verbrechen die unkontrollierte weibliche Leidenschaft. Der Chor erklärt des Weiteren, dass die Taten in Agamemnons Familie nicht nur durch die Absichten erklärt werden können, sondern erzählt auch von ähnlichen Gräueltaten aus der mythischen Vergangenheit: die Mutter von Meleagros, die, nachdem sie erfahren hat, dass ihr Sohn mit dem Erlöschen des brennenden Holzscheits sterben würde, beschließt, er solle weiter brennen (V. 602-612); die Geschichte der Skylla, die ihren Vater verrät, indem sie ihm den purpurnen Schopf abschneidet, obwohl die Locke der Garant für den Erfolg gegen die Belagerung durch Minos ist (V. 613-622); oder die Geschichte der Frauen von Limnos, die ihre Ehemänner ermorden, um sich mit den Argonauten zu vereinen (V. 631-638). Am Beispiel dieser grausamen Verbrechen weist der Chor auf das Verhältnis zwischen Klytämnestra und Aigisthos und die spätere Ermordung des Atriden (V. 623-630) hin. In diesem Sinne werden Klytämnestras Taten als Teil einer langen Reihe an Vergehen dargestellt, dessen Ursprung die überbordende Leidenschaft der Frau ist. Im vierten *στάσιμον* von Sophokles' *Antigone* (V. 944-987) beschreibt der Chor das Schicksal des jungen Mädchens in einem dunklen unterirdischen Gefängnis und vergleicht es mit den mythologischen Figuren, die ein ähnliches Schicksal erfuhren: Danaë, Lykurg und Kleopatra. An anderen Stellen nehmen die mythischen Analogien die Form einer kurzen Anspielung an, ohne jegliche konkrete philosophische oder ätiologische Konnotationen. Beispielsweise vergleicht der Chor der Danaiden in Aischylos' *Die Schutzflehenden* (V. 57-67) ihre Flucht vor ihren Cousins aus Argos mit Prokne, die von ihrem Ehemann verfolgt wurde. Gleichermaßen vergleicht der Chor in Euripides' *Herakles* (V. 1016-1024) die Ermordung des Helden durch die eigenen Kinder mit der der Danaiden durch ihre Ehemänner und der von Prokne durch Itys. Man kann erkennen, wie die Erzählung von mythischen Begebenheiten schon bei Aischylos und Sophokles bezeugt ist, doch ist es in den Tragödien des Euripides, wo das Heraufbeschwören von Mythen an Raum gewinnt, und in einigen Stücken scheint es sogar eine autonomere Position innerhalb der Handlung einzunehmen. Es ist dies das Hauptargument der Kritik gegen den Einsatz des Chores im Spätwerk des Autors, von dem im weiteren Verlauf dieser Arbeit gesprochen wird.

Mittels dieser Beispiele wird in der vorliegenden Arbeit die These aufgestellt, dass der Chor nicht nur Zuschauer ist und vor allem kein idealer Zuschauer. Mit relativer Häufigkeit weiß der Athener, der einer Theateraufführung beiwohnt, mehr über die Ereignisse im Stück als der Chor. Es gibt zahlreiche Stellen, in denen die größte Spannung

im Drama sogar gerade dadurch aufkommt, nämlich durch den Kontrast zwischen dem, was das Publikum von dem kommenden Geschehen weiß und dem Chor, der dies nicht voraussieht, sich in inadäquate Reflexionen zum unglücklichen Kontext vertieft oder sich jubelnden Tänzen hingibt, schon am Abgrund stehend, in den er zu stürzen vorausbestimmt ist.

Trotz der zahlreichen Stimmen, die diese These unterstützen, wird hier nicht die Ansicht vertreten, der Chor sei ein Vermittler, der vermeiden müsse anzuecken und zur Aufgabe hätte, Frieden und Einigkeit zu stiften. Auch wenn er in manchen Passagen eine solche Funktion innehat, tut er dies nicht, weil er der Chor ist, sondern weil er gemessen an seiner Natur und nach seinem Plan agiert und unterbreitet, es müsse zum Zusammenschluss von Interessen und Zielen kommen.

Ebenso tut man Unrecht, dem Dichter Verstöße gegen die logische Konsequenz der Involvierung des Chores zuzuschreiben und sein einziges Ziel sei es, auf ästhetische Art und Weise einen bestimmten lyrischen Eindruck zu hinterlassen; der Dichter verbindet beide Zwecke und vereint die Schönheit mit der Richtigkeit der Handlung. Die etwas hieratische Erhebung des Chores zu transzendentalen Überlegungen und einer höheren Moral ist der Handlungsbereich einiger Chöre, eine Folge nicht des Chores an sich, sondern der Charaktereigenschaften derer, die ihn bilden.

Fest steht, dass man die Charakterisierung nicht von der Performance trennen kann. Durch das Spielen charakterisieren sich die Chöre und ihr Charakter nötigt sie dazu, auf eine gewisse Art und Weise aufzutreten. Es ist bestimmt bedenklich zu verallgemeinern, der Chor zeige sich in Relation zu der Hauptfigur immer nur auf die eine oder andere Art, er ist weder sein treuer Freund noch sein ewiger Gegenspieler, da sich seine Stellung in den Dramen unterscheidet. Außerdem gilt nicht, dass sich der Chor nicht ändern könne. Eher gibt es Beispiele die bezeugen, dass sich der Chor im Laufe einer Tragödie und durch seine Involvierung in das dramatische Geschehen verändert.



## 1.3 Probleme der Involvierung des Chores bei Euripides

### 1.3.1 Kritik am Chor bei Euripides

Obwohl es eine genaue Lesart der Tragödien nicht erlauben sollte, hat die Interpretation der Passage aus Aristoteles' *Poetik* einen solchen Einfluss ausgeübt, dass sie nicht nur die Basis aller modernen Theorien zur Rolle des tragischen Chores darstellt, sondern den Einsatz des Chores bei Euripides negativ stigmatisiert. Laut dem Philosophen setzt Euripides den Chor nicht richtig ein oder zumindest nicht vergleichbar in der Qualität, wie es Sophokles tut. Die Motive, mit denen man diese Bemerkung rechtfertigt, sind in ihrem Ursprung sehr unterschiedlich: von der Komposition des Kollektivs, vor allem seiner Identität, bis zur Einfügung seiner Äußerungen innerhalb der Geschichte.

Einer der Kritikpunkte ist der deplatzierte Einsatz von Frauenchören bei Euripides. Wenn man sich Euripides' erhaltenen Tragödien vor Auge hält, stellt sich schnell heraus, dass die meisten Chöre weiblich sind; die Präferenz für weibliche Chöre ist nicht spezifisch für Euripides, sondern ein generelles Merkmal der Tragödie. Untersucht man nämlich die erhaltenen Werke der drei Tragödiendichter, stellt man fest, dass weibliche Chöre von allen dreien eingesetzt werden – und zwar nicht nur für Konflikte innerhalb des *oἴκος*. Möglicherweise lässt sich die Fülle an weiblichen Chören bei Euripides auf seine Vorliebe für persönliche und häusliche Themen zurückführen, wie im Falle von *Hippolytos*, *Medea* und *Ion*. Dies nimmt nicht nur Einfluss auf die Identität des Chores sondern auch auf die der Hauptfigur, die generell weiblich ist. Der Autor nimmt sich bei zahlreichen Gelegenheiten weiblicher Figuren an, um durch sie die Konsequenzen des Krieges zu veranschaulichen. Es ist ein effektiver Kunstgriff, durch die Stimme des Chores die trostlose Atmosphäre der Nachkriegszeit zu betonen. Ein weiteres Merkmal von Euripides ist es, so bekräftigt HOSE (1990-1991: 17-20), dass bei ihm der Chor als mitfühlendes Anhängsel der leidtragenden Hauptfigur fungiert, weshalb auf weibliche Figuren oftmals weibliche Chöre treffen. Hose unterstreicht, dass Euripides den Chor als Entität darstellt, die der schwachen Figur am meisten verbunden ist, weshalb Euripides eine ähnliche Identität für die Heldin wie auch für die Chormitglieder verwendet.

Wie schon erläutert, hängt die Bestimmung der Identität des Chores von der Handlung ab. Generell stammen die Mitglieder des Chores aus dem Ort, an dem sich die

Handlung abspielt oder sie sind Kumpaninnen der Hauptfigur; doch dies trifft nicht immer zu, in manchen Fällen stammen die Frauen aus Orten, die nichts mit dem Handlungsort zu tun haben und teilen weder Abstammung noch dienende Haltung mit der Heldin; ein fremder Ursprung, den wir weder in den überlieferten Werken von Sophokles, noch von Aischylos antreffen. In *Die Phönizierinnen* wird der Chor von phönizischen Frauen gebildet, die sich auf der Reise nach Delphi befinden, doch auf halbem Wege in Theben haltmachen. Der Chor in *Iphigenie in Aulis* wiederum wird von jungen Mädchen aus Chalkida gebildet, die nach Aulis gekommen sind, um den griechischen Militäraufmarsch zu bestaunen. Laut DI BENEDETTO-MEDDA (1997: 242) rechtfertigt die Identität dieser Chöre ihre kaum bemerkbare Involvierung am Geschehen.

Die vermeintliche Ineffizienz des Chores in den Dialogpartien der euripideischen Tragödien ist ein weiterer Aspekt, der die eingeschränkte Rolle des Chores dieses Tragödiendichters stigmatisiert. Fälschlicherweise wurde Euripides die Pionierrolle zugeschrieben, als erster den chorischen Dialog verstümmelt zu haben; Zwar verhält es sich tatsächlich so, dass Dialogpartien des Chores in manchen Werken des Euripides ersichtlich gekürzt wurden, dennoch sollte dies nicht als eine von diesem Autor eingeführte Neuerung gedeutet werden, gibt es doch sowohl bei Aischylos als auch bei Sophokles Chöre ähnlichen Charakters wie bei Euripides. Die Abneigung seitens der Chöre gegen Dialoge, wie auch größerer Teilnahme an ihm, steht in Relation zu ihrer Identität als Figur innerhalb der einzelnen Stücke. Es ist durchaus möglich, Beispiele bei Euripides zu finden, in denen der Chor 'aktiv' am Dialog teilnimmt und diese mit analogen Beispielen, die Unterschiede ausblendend, bei Sophokles und Aischylos zu vergleichen.<sup>73</sup> Beispielsweise in *Ion*, wo die jungen Athenerinnen, die ihre Königin, Kröusa, nach Delphi begleiten, mit dem Tod bedroht werden, sollten sie die vermeintliche Beziehung zwischen Xuthos und Ion preisgeben: εἶέν· τί δρῶμεν; θάνατος ὧν κεῖται πέρι. // *Ai! Was sollen wir tun, wenn über uns der Tod hängt?* (v. 756). Die Frauen sind so von der Empathie für ihre beschämte Herrin eingenommen, dass sie das, was sie als Geheimnis und Wahrheit

---

<sup>73</sup> Allgemein wird als Szene, in der der Chor einer physischen Handlung am nächsten kommt, als jene erachtet, in der Aigisthos auf die Menschen in Argos trifft, die den Chor im *Agamemnon* (V. 1622ff.) bilden. Trotzdem agiert dieser Chor nicht viel anders als der Chor in *Herakles*: Wie die Gruppe der alten Männer in *Agamemnon* sind die hiesigen Mitglieder schwach und taumeln schutzlos hin und her. Doch als der feige Tyrann Lykos den schutzlosen Kindern und der Frau des abwesenden Helden mit dem Tode droht, bringt der Chor die nötige Courage auf, seinen Gehstock zu erheben und versucht, sich gegen den grausamen Unterdrücker aufzulehnen (V. 252ff.). In *Agamemnon* ist Klytämnestra diejenige, die eingreift, um so den Chor am Handeln zu hindern; in *Herakles* ist es Megara, die bedrohte Ehefrau des Herkules, die im Kampf vermittelt/dazwischen gerät.

halten, preisgeben und somit ein gefährliches, verschwörerisches Spiel gegen das Leben und die Identität eingehen (V. 774-859). Man vermisst hier die Resignation und Unentschlossenheit, die so charakteristisch für Aischylos' Chöre und die Chöre nach Aischylos sind, denn im Krisenmoment wird man Zeuge, wie der Chor komplett auf die ihm drohende Gefahr vergisst und gemeinsam mit dem gelehrten Greis die Königin von ihrem, wie sie glauben, einzigen Weg der Rettung überzeugen:

**Πρεσβύτης.**- ἐγὼ μὲν οὖν σοι καὶ συνεκπονεῖν θέλω, /καὶ συμφονεύειν παῖδ' ἐπεισελθὼν δόμους /οὔ δαῖθ' ὀπλίξει, καὶ τροφεῖα δεσπόταις /ἀποδοὺς θανεῖν τε ζῶν τε φέγγος εἰσορᾶν. /ἔν γάρ τι τοῖς δούλοισιν αἰσχύνην φέρει, /τοῦνομα· τὰ δ' ἄλλα πάντα τῶν ἐλευθέρων /οὐδὲν κακίων δοῦλος, ὅστις ἐσθλὸς ἦ. // *Ich, meinerseits, will dir dabei helfen, mich dem Mord des Kindes anschließen, in die Gemächer, wo das Bankett vorbereitet wird, eintreten und sodann sterben oder lebend zusehen, das Licht der Sonne meiner Herren für ihre Speisen zu kompensieren. Nur eine Sache beschämt Sklaven: der Name. In allem anderen ist ein Sklave, der loyal ist, in keinster Weise dem freien Manne unterlegen.*

**Χορός.**- κάγώ, φίλη δέσποινα, συμφορὰν θέλω /κοινουμένη τήνδ' ἢ θανεῖν ἢ ζῆν καλῶς. // *Auch ich, meine Herrin, will mich dir anschließen und dasselbe Schicksal erfahren, mit Ehre sterben oder leben.*

### **Euripides, *Ion* V. 850-857**

Die Schwierigkeit hierbei ist es, Parallelen zu finden und den Eingriff der Chöre in den Stücken der drei Tragödiendichtern zu rechtfertigen, denn die Rolle kann als Antwort auf die Geschichte, in der er auftritt, weniger partizipativ sein. Es sind vor allem zwei Tragödien aus Euripides' Spätwerk, auf die Kritiker ihre Argumente zur Funktion des Chores bei Euripides stützen, *Die Phönizierinnen* und *Iphigenie in Aulis*.

Der Chor in *Die Phönizierinnen* macht auf seiner Reise nach Delphi in Theben halt, einer Stadt, in der sie einen gemeinsamen Vorfahren haben. Obwohl sie gewisse Sympathien für Kadmos' Nachfahren hegen, um deren Sicherheit bitten und sich um deren Schicksal sorgen, liegt ihr Interesse woanders und sie hegen keine Pläne, in die große, sich vor ihren Augen abspielende Handlung einzugreifen. Im Gegensatz zur üblichen Art des Chores<sup>74</sup> richten sich die Phönizierinnen zuerst einmal nicht an

<sup>74</sup> Prinzipiell kündigt der Chor die Ankunft einer weiteren Figur auf der Bühne an. Es ist ein weit verbreiteter Mechanismus innerhalb der Tragödie und klar feststellbar ein Überbleibsel aus der Zeit, als

Polyneikes, als der erschrocken eintritt; es scheint fast so, als würden sie sich des Dialoges enthalten und Polyneikes erst dann Antwort geben, als dieser sich vorstellt (V. 280ff.). Schweigend lauscht der Chor auch dem ehrenhaften Urteil des Menoikeus. Erst nach dessen Abreise lobt der Chor die Courage, die die Familie charakterisiert, und kontrastiert dies mit dem tödlichen Schicksal, das ihn verfolgt (V. 1020-1066). Sogar im höchst pathetischen Klagelied von Antigone und Ödipus hält sich des Chores Empathie in Grenzen. Obwohl sie sich während der Beerdigungsprozession grenzenlos und unkontrolliert äußert, wird sie angesichts der Präsenz der leidenden Schwester und des leidenden Vaters unterdrückt (v. 1480). Die Involvierung dieses Chores ist nicht weniger rechtfertigbar, als die des Chores der Jungen in *Sieben gegen Theben*; sie stammen aus der Stadt, die sich in Gefahr befindet, weshalb der Chor Grund dazu hat, mit großer Sorge auf die heikle Situation zu blicken, seine Furcht und Angst angesichts der Probleme des Eteokles auszudrücken und zu versuchen, den König davon abzuhalten, den tödlichen Weg einzuschlagen, den er zu beschreiten entschlossen ist. Die thebanischen Frauen nehmen die natürliche und impulsive Rolle in der Stadt ein, in der sie geboren sind. Diese unterscheidet sich sehr von der Rolle der Frauen, die fremden Ursprungs sind und sich temporär in Kadmos' Stadt aufhalten und kaum mit dem Rest der Figuren vertraut sind.

In *Iphigenie in Aulis* wird dem Chor keine Gelegenheit geboten, am Dialog teilzuhaben. Obwohl er mehrfach versucht, in Dialog zu treten, erhält er fast nie eine Antwort. Als Menelaos seiner Beschwerde über Agamemnon Ausdruck verleiht (v. 376) spricht der Chor eine Warnung aus: δεινὸν κασιγνήτοισι γίνεσθαι λόγους / μάχας θ', ὅταν ποτ' ἐμπέσωσιν εἰς ἔριν. // *Schrecklich ist es, dass es zwischen Brüdern Zwist und Streit gibt, die dann zu Hass führen*, die vollkommen überhört wird und somit auch keine Wirkung erzielt. Agamemnon fährt mit seinem Agon fort und die Klagen/ Warnungen der Frauen stoßen auf 'taube Ohren'. Selbst der Bote nimmt die Anwesenheit des Chores nicht wahr und richtet sich direkt an Klytämnestra, die zu Hause weilt und somit vor dem Chor anwesend ist, um die Beschreibung der Ereignisse zu hören.<sup>75</sup> Die Frauen, die ihre Neugier nicht gestillt haben, da sie das griechische Militärlager nicht zu sehen bekommen haben, geben ihren Gedanken nur in ihren Liedern freien Lauf. Hierbei darf nicht außer Acht gelassen werden, dass es sich um Frauen aus Chalkida handelt, die ihre Stadt

---

Tragödien von nur einer Person aufgeführt wurden, dass heißt, die Reaktion auf ihren Auftritt konnte nur vom Chor ausgesprochen werden. Dennoch kann es vorkommen, dass eine andere Person die Figur ankündigt oder die Figur ohne Ankündigung auf der Bühne erscheint.

<sup>75</sup> Zur Figur des Boten in den Stücken von Euripides, vgl. DE JONG (1991).

verlassen und die Gewässer des Euripos überquert haben und zwar mit einem Ziel, das nichts mit der Handlung des Stückes zu tun hat. Die Anwesenheit des Chores rührt aus der Neugier, einem Makel, der hier als rein weiblicher Charakterfehler dargestellt wird. Sie haben ihr Heim verlassen, um fabelhafte griechische Waffen zu bewundern, die sich nun aufgrund der Gegenwinde auf den Schiffen in der Nachbarstadt befinden. Durch Zufall werden sie Zeuginnen eines tragischen Ereignisses, doch ihre Anwesenheit wird selbst von den restlichen Figuren übersehen und zwar aufgrund der großen Anzahl an Frauen, die aus Chalkida und anderen an Aulis grenzenden Städten herbeigeströmt sind, um die imposante griechische Machtschau zu bewundern.

Unter den erhaltenen Werken von Aischylos und Sophokles finden wir keines, in dem der Chor nicht aus dem Handlungsort stammt, aber man stößt auf Beispiele, in denen der Grad der Teilnahme des Chores am Dialog vergleichbar ist mit dem Wesen der Frauen, die in bilden. In *Die Trachinierinnen* wird der Chor von jungen Frauen gebildet, die aus demselben Ort wie Deianeira, die Gastgeberin, stammen, die offenherzig und intelligent sind; der Plan des Dramatikers, die Handlung durch den Weg des Leidens und der Abwesenheit bis an ihr Ende zu führen, würde mit einem erwachsenen und gelehrten Chor nicht funktionieren. Schweigen und reservierte Scheu definieren den Chorcharakter mit den typischsten Eigenschaften. Der Dichter versteht, dass angesichts der grauenhaften Szenen, die sich im letzten Drittel des Dramas auf der Bühne abspielen, den milden Mädchen nichts anderes übrig bleibt, als zu schweigen, Panik zu zeigen, sich zu verstecken und die grausame Bühne den Männern zu überlassen: sie verhalten sich so, wie es sich für ihre sanften und jungen Charaktere, die unerfahren und erschrocken sind, geziemt. Wenn wir bei Sophokles einen Chor von gleicher Art wie in *Die Phönikerinnen* und *Iphigenie in Aulis* finden, ist das dann womöglich ein guter Grund zu behaupten, dass auch diese Dichter in einigen ihrer Werke die Teilnahme des Chores „weniger aktiv“ gestalten wollten.

Zweifellos aber, ist das Hauptargument der Kritik die fehlende Involvierung des Chores bei Euripides in die dramatische Handlung aufgrund der Chorpartien. Unzählige Gelehrte behaupten, Euripides sei der Verursacher des Niedergangs des tragischen Chores, nicht nur aufgrund des verminderten Einsatzes von Chorpartien in seinen Stücken, sondern auch aufgrund seiner inkorrekten und nachlässigen Behandlung derselben. Schon Goethe sprach über den Chor bei Euripides als eine unnütze und unharmonische, mühsame Tradition:

„der Chor erscheint oft als ein lästiges Herkommen, als ein aufgeerbtes Inventariestück. Er wird unnötig und also, in einem lebendigen poetischen Ganzen, gleich unnütz, lüstig, und zerstörend“. (RIEMER, 1833: 69, Brief 29)

Die gemeinsame Anschauung der Gegner dieses Dramatikers wird von STOLTE (1882: 23) geäußert: „Chorus Euripideus eam propriam vim et naturam jam exuit et quod ei munus tribui, plane immutavit“. Der Meinung dieses Gelehrten schlossen sich BERNHARDY und andere an, die gegenüber der Stärke der Interpretation von Schlegel zum idealen Zuschauer, die These verteidigten, der Chor bei Euripides sei in vielen seiner Stücke nichts weiter als ein desinteressierter und unbekümmerter Zuschauer:

„Thus the chorus of Euripides, following the example of the epic poets, figures in many a tragedy as a careless and uninterested spectator, who, instead of giving utterance to universal reflections, indulges in long narratives that have nothing to do with the substance of the play or with the nature of the chorus. For the function of the chorus is not so much to relate as it is to reflect on things. Far from doing this, the chorus seems to be anxious to while away the time by singing various songs, which, full of charming descriptions and metaphors though they are, cannot escape the charge of being foreign to the plot and very similar to mere interludes“. (BERNHARDY, 1876-1880: 437)

Im 20. Jh. kam es zu keiner Wende in der Deutung der oben genannten Chorlieder: LATTIMORE (1958: III, VII) behauptet, Euripides statte seine Chorlieder mit schöner Lyrik aus, doch hätten diese oftmals nichts mit dem zu tun, was in der Handlung passiere, und auch ARNOTT (1959:101) fragt sich, ob der Chor bei Euripides in einigen Stücken nicht eine Atmosphäre der Schwere kreierte, weil der Inhalt der Chorlieder praktisch gleich null sei.

Aufgrund des augenscheinlichen schwachen Zusammenhangs der meisten *στάσιμα* mit dem dramatischen Geschehen, vor allem im Spätwerk des Autors, wurde es zur Mode, die *στάσιμα* bei Euripides 'Embolima' oder Interludien zu nennen.<sup>76</sup> Die Kritik fundierte ihre Analyse auf chronologischen Faktoren:

---

<sup>76</sup> Es gibt sogar manche, die wie HELMREICH (1905: 78) behaupten, sie würden nicht großartig von Aristophanes' Parabasen abweichen.

„If we compare his later play with those of earlier date, there is a manifest tendency to thrust the chorus more and more in the background. Its connexion with the story begins to be less intimate, its interest in the characters less keen and personal, than in former times; and it is evidently on the way towards assuming those insignificant functions, to which it was finally reduced [...] In the earlier dramas of Euripides the chorus, as in Sophocles, still play the part of interested and sympathetic witnesses. Their attention is absorbed by the incidents upon the stage; and the odes which they interpose between the intervals of the action consist, either of fervent expressions of sympathy and concern, or of reflexions upon the events which have just occurred [...] The chorus no longer appear to be deeply affected by the varying fortunes of the drama. Their attitude is less sympathetic; and instead of expressions of emotion or pensive meditations, they occupy the pauses of the play with long and ornate descriptions of some legendary event, taken from the family history of the leading characters“ (HAIGH, 1896: 252-253).

Ein weiteres Symptom der chorischen Verarmung macht HAIGH am Stil und an der Sprache der chorischen Oden fest:

„The earlier lyrics of Euripides are masterpieces of graceful beauty and imaginative power; but in those which belong to his later period the execution, on the whole, is far less perfect. In spite of numerous brilliant exceptions, there is a general tendency, in these later compositions, to subordinate sense to sound, and to think more of the music than of the language“ (HAIGH, 1896: 254).

Die Gültigkeit dieser Argumente, dem chronologischen Gesichtspunkt folgend, ist sehr kontrovers, da die relative Frage der Entwicklung, Datierung und Kategorisierung der Tragödien oder der Schaffensphasen innerhalb des kompletten Werks bei Euripides in vielerlei Hinsicht eine Frage ist, die heftigst diskutiert wurde und wird. In der Tat ist es so, dass sich zwischen *Alkestis* und *Die Bakchen*, zweier Tragödien deren Entstehungsjahr mit bestimmter Gewissheit datiert ist – erstere ist das älteste erhaltene Stück, letztere wurde erst posthum aufgeführt – ein breites Feld von mehr als dreißig Jahren auftut, in denen Euripides' Kunst zweifellos viele Veränderungen durchlief und sich wandelte. Auch mit Hilfe der datierten Stücke kann keine klare Entwicklung abgeleitet werden, doch im restlichen Werk des Autors kristallisieren sich Gruppen

heraus, aufgrund von bestimmten Ähnlichkeiten im hervorgehobenen Handlungsverlauf. Für einige Experten sind diese Gruppierungen Vertreter unterschiedlicher Epochen, in denen der Dichter sein spezielles Interesse der Bearbeitung bestimmter Mythen widmete.<sup>77</sup> Dennoch sollte man die relativen Fakten zu der Aufführungszeit einer Tragödie mit Vorsicht betrachten.

Es stimmt, dass Studien zum Chor bei Euripides, vor allem solche, die seine späte Schaffensphase erforschen, begrenzt sind aufgrund der Schwierigkeit, die sie dem Interpreten bieten. Wie QUIJADA (1991: 170) bekräftigt, besteht kein Zweifel daran, dass einige der Chorlieder im Vergleich zu denen bei Sophokles und Aischylos eine erkennbare dramatische Separierung aufweisen und die Forderung nach aristotelischer Kohärenz und Auflösung, die von der Tragödie selbst eingefordert wird, zu verfälschen scheinen.

Verantwortlich für diese vorherrschende Sichtweise in der Fülle an Studien zu den Chorliedern in Euripides' Spätwerk, ist vor allem wie bereits erläutert die Einheit der mythologischen Erzählungen, die von Aristophanes' Scholiasten erwähnt wurden, *Die Acharner* 442, *ιστορία*.<sup>78</sup> Dies sind Chorlieder, in denen sich die Erzählung vom ersten Vers an Raum verschafft und in der das Thema und der Stil den Eindruck einer Ruptur der dramatischen Kontinuität begünstigen. Im Gegensatz zu den chorischen Erzählungen in den ältesten Tragödien, die ihre organische Funktion innerhalb des Stückes erfüllen, das heißt, durch eine Retrospektive der Vergangenheit die Handlung vertiefen, und den „Geschichten“ der klassischen euripideischen Chorlieder, die zum gleichen mythischen Komplex gehören wie die Tragödien, in denen sie aufkommen, wird das Verhältnis

---

<sup>77</sup> SCHADEWALDT (1966: 250ff.) unterschätzt nicht den chronologischen Faktor, wenn es darum geht, unterschiedliche Tragödien in Gruppen zu unterteilen; als Auswahlkriterium nimmt er den letzten Impuls, der die Figuren dazu führt, zu handeln: den ersten Tragödien der *θυμός* folgen weitere, um die zweite Hälfte der zwanziger Jahre (erste Vertreterin ist *Hekabe*), in denen der tragische Held schon eine passiv leidende Figur ist; nach *Die Troerinnen* bedingen die Umstände das Schicksal der Menschen, SCHADEWALDT hebt um 410 eine Gruppe von Stücken hervor, in denen die Geschehnisse, die das Drama präsentiert, auf Anerkennung aus sind; letztlich noch drei finale Stücke, *Die Phönikerinnen*, *Die Bakchen* und *Iphigenie in Aulis*, in denen das Unglück wieder in den Vordergrund gerückt wird, obwohl diesmal die Werke der Leidenschaft aus den frühen Dramen beraubt sind. SCHADEWALDT erfindet für Euripides unzählige Kompositionsmängel. In seiner Kritik sticht die *Erstarrung* hervor, die Starrheit, welche einige originäre Elemente der Tragödie, beispielsweise Prologe, Monodien, Agone und Botenberichte, im Werk von Euripides annehmen (SCHADEWALDT, 1926: 105).

<sup>78</sup> Οὗτος γὰρ (Euripides) εἰσάγει τοὺς χοροὺς οὐ τὰ ἀκόλουθα φθεγγομένους τῇ ὑποθέσει, ἀλλ' ἱστορίας τινὰς ἀπαγγέλλοντας, ὡς ἐν ταῖς Φοινίσσαις. // *Tatsächlich kündigt dieser Chöre an, die von Dingen singen, die nichts mit dem Thema zu tun haben, die Anspielungen auf irgendwelche „Geschichten“ machen, wie in Die Phönikerinnen.*



zwischen den chorischen Erzählungen und den Stücken in Euripides' Spätwerk stark problematisiert.

Das Thema, die Art und Weise der Erzählung, sowie auch der Stil waren die Ursache für die negativen Urteile, die über sie fielen.<sup>79</sup> Tatsächlich verhält es sich so, dass seit der Arbeit von KRANZ (1933) das Hauptaugenmerk auf dem Stil liegt, wenn es darum geht, die Eigenschaften der Chorlieder in den Tragödien des Euripides zu bewerten. Der 'unpersönliche' Ton, der oftmals in dieser Art von Erzählungen aufkommt, ist auch einer der Gründe, warum man die Chorlieder als einen Ausdruck der Nicht-Teilnahme des Chores an den auf der Bühne repräsentierten Geschehnissen ansah und den Chor als jemanden, dem das Wesen einer Figur fehlt, betrachtete. Ungeachtet dessen hat sich mit Werken wie denen von MELENA (1985: 179-88) und QUIJADA (1991) Ende des 20. Jh. eine Gegenbewegung herauskristallisiert, die auf dem Forschungsgebiet der chorischen Kunst und dem Werk von Euripides im Speziellen einen immer bedeutenderen Stellenwert einnimmt und somit die Bedeutung der Chorlieder neu festlegt. Im Allgemeinen wird die These vertreten, dass die Chorlieder ein integraler Teil des Dramas sind und dass sie mit der Handlung durch die Wiederholung gewisser Bilder und Themen verknüpft sind, wie auch durch eine konkrete Struktur, die in einigen Fällen als Spiegelbild des Stückes gilt.

### 1.3.2 Neubewertung der Chorlieder bei Euripides

Nicht nur in den der *ῥέσεις* Helden, sondern auch innerhalb der Chorlieder stößt man auf gewisse Elemente, die man als ein Spiegelbild der unmittelbaren Begebenheiten

---

<sup>79</sup> Außer Frage steht, dass Neuerungen innerhalb des Genres der nicht dramatischen, zeitgenössischen Chöre eine wichtige Rolle spielten. Dies steuert wiederum zu der Idee bei, der Chor bei Euripides, vor allem in der Spätphase seines Schaffens, ordne sich gewissen neuen poetischen Zielen unter, um seiner selbst Willen, weshalb der Chor als unabhängiger Teil innerhalb des Werks behandelt wird. ZIMMERMANN (1992) veranschaulicht in seiner anerkannten Monographie die Evolution der Dithyramben als Antwort auf die politischen und gesellschaftlichen Zustände. Der Forscher setzt eine erste Evolution in der Zeit des Arion oder Lasos aus Hermione voraus, ausgehend vom dionysischen Kultlied (Kultlied) in Richtung einer kultischen Dichtung (kultische Dichtung). Eine zweite Entwicklungsphase erkennt er, als rituelle archaische Dithyramben in eine bürgerliche Manifestation typisch für die klassische *πόλις* übergeht. Die letzte Modifikation findet zu Ende des V. Jahrhunderts v. Chr. statt, nämlich mit dem Aufkommen der „New Music“ und der Transformation der bürgerlichen Dithyramben in eine Präsentation von Manierismen, deren fehlende rituelle und politische Assoziationen als ein Zeichen für den Niedergang der Demokratie gedeutet werden können: „So sind die Phänomene Gattungsmischung, Manierismus und Archaismus letztendlich Ausdruck derselben grundlegenden Änderung der Kommunikationsverhältnisse: des Zusammenbruchs des demokratischen Konsenses, der die Grundlage der Gattungen der *πόλις* darstellte“ (ZIMMERMANN, 1992: 135).

auf der Bühne lesen kann, wie auch solche, in denen die Vorgeschichte im Drama eine mehr oder minder wichtige Stellung einnimmt. Selbstverständlich werden in der griechischen Dichtung oftmals mythologische Paradigmen eingesetzt, doch der beliebteste Typus ist der, in dem der Mythos Teil der Vergangenheit einer Figur beziehungsweise mehrerer Figuren ist, deren Situation beleuchtet werden soll. Der Einsatz des Mythos als eine Art Beispiel scheint demnach eine ontologische Vision der Welt und Zeit als Einheit zu veranschaulichen, doch wenn das Verhältnis zwischen Mythos und Gegenwart problematisiert wird, situiert sich die Geschichte immer weiter entfernt von ihren Referenzen, und verwandelt sich in den Händen des Dichters zu einem nützlichen Instrument epischer Mediation. Sogar in Fällen scheinbarer Distanzierung eröffnet sich in der Geschichte eine Anzahl von Szenen den Weg, damit der notwendige Kontext hergestellt wird, um der Handlung folgen zu können. Mehr oder minder direkte Referenzen zu der konkreten Situation der dem Chor am nächsten stehenden Figur oder den Figuren und die Erzählung, beziehungsweise explizite Nennung des Handlungsmoments und Handlungsorts dürften zu einer genaueren Einschätzung dieser Chorlieder führen. Hier soll kurz auf zwei *στάσιμα* eingegangen werden,<sup>80</sup> von denen angenommen wird, die in ihnen dargestellten mythologischen Geschichten würden die Separierung des Chores von der tragischen Handlung verursachen/bevorzugen:

Im zweiten *στάσιμον* in *Helena* (V. 1301-1368) spielen die Frauen auf einen bekannten mythologischen Kontext an: die Mutter der Götter sucht nach ihrer Tochter Kore (πόθῳ τᾶς ἀποιομένηας / ἀρρήτου κούρας. // *Auf der Suche nach ihrer entfernten Tochter unaussprechlichen Namens*, V. 1306-1307). Der Rückzug der nach der vergeblichen Suche vom Unglück übermannen Mutter nach Ida, nimmt fast die Hälfte der Strophe ein (V. 1327-1337). Die Gefangenen stellen zuallererst Zeus und den Olymp vor und erwähnen den konkreten Auftrag, der den *χάριτες* und den Musen der Musik auferlegt wurde, um die Handlung zu verlängern; indessen tritt in der folgenden Szene Aphrodite auf, bereit, die Göttin mit zügellosen Instrumenten zu besänftigen.<sup>81</sup> In der

<sup>80</sup> KRANZ (1933: 176-220) nennt dithyrambische *στάσιμα* jene, in denen der Ausdruck des persönlichen Ichs des Dichters definitiv den Rahmen des Werkes, in dem er vorkommt, sprengt. Diese *στάσιμα* finden sich in *Die Troerinnen* V. 511ff.; *Elektra* V. 432ff. und 699ff.; *Helena* V. 1301ff.; *Iphigenie bei den Tauren* V. 1234ff.; *Die Phönikerinnen* V. 638ff. und 1019ff.; *Iphigenie in Aulis* V. 164ff., 751ff. und 1036ff. Die vermeintliche Belanglosigkeit dieser *στάσιμα* führte manche zur Annahme, der Chor sei das Sprachrohr des Dichters, der versucht, vor dem Publikum seine Meinung zu verschiedenen, im Wesentlichen politischen und religiösen Themen abzugeben.

<sup>81</sup> CERRI (1987: 197-216) interpretiert diesen *στάσιμον* in *Helena* wie folgt – die Nachricht über den mythischen Wahnsinn wird ohne jegliche Zweideutigkeit dargestellt, in ihr schwingt eine Ermahnung zur

zweiten Antistrophe weist der Chor auf eine weitere geschmähte Person hin, Helena, in Hinblick auf den Zorn der Mutter, wenn man auf die Opfergaben vergisst, die man ihr schuldig ist, zu zollen  $\mu\eta\eta\nu\nu\delta\prime\epsilon\sigma\chi\epsilon\varsigma\mu\epsilon\gamma\acute{\alpha}\lambda\alpha\varsigma / \mu\alpha\tau\rho\acute{\omicron}\varsigma, \tilde{\omega}\ \pi\alpha\tilde{\iota}, \theta\upsilon\sigma\iota\acute{\alpha}\varsigma / \omicron\upsilon\ \sigma\epsilon\beta\acute{\iota}\zeta\omicron\upsilon\sigma\alpha\ \theta\epsilon\acute{\alpha}\varsigma$ . // *Und du zogst den Zorn der Mutter auf dich, Kind, da du die göttlichen Opfergaben nicht ehrtest* (V. 1355-1357). In den Versen V. 1358-1365 preist der Chor die Kraft, die den orgiastischen Riten innewohnt, in Form der kultischen Attribute der Göttin. Im nicht vollständigen Schlussteil, kommt der Vorwurf hinzu, die geschmähte Person hätte viel auf ihre Schönheit gegeben ( $\mu\omicron\rho\phi\tilde{\alpha}\ \mu\acute{\omicron}\nu\omicron\nu\nu\eta\tilde{\chi}\epsilon\iota\varsigma$ . // *Und wir priesen dich nur deiner Schönheit wegen*, v. 1368).

Dieser *στάσιμον* setzt inmitten der zentralen Szene ein: am Punkt, an dem Theoklymenos hinter Licht geführt und über die Flucht der Eheleute entschieden wird. Durch diese Beweise kann man zwei Gewissheiten ableiten: erstens, es ist voraussehbar, dass der Chor nicht über das, was sich auf der Bühne zuträgt, sprechen wird, da jeglicher offener Kommentar in diese Richtung nichts weiter als die Schwächung der tragischen Spannung bedeuten würde; und zweitens, dass auf keinen Fall davon ausgegangen werden kann, dass in dem Augenblick, in dem die dramatische Spannung ihren *Höhepunkt* erreicht, Euripides sich hätte ablenken lassen, indem er ein gelegentliches Lied ohne signifikante Bedeutung einfügt und dadurch mit einem Male die mit so viel Sorgfalt kreierte dramatische Spannung zerstört hätte (NÁPOLI, 1995: 82).

Es gibt zahlreiche Kritik an dem fehlenden Verhältnis zum dramatischen Geschehen und des Weiteren diverse Argumente, die Euripides' Verteidiger vorbringen.<sup>82</sup>

---

Ausübung der dionysischen Riten mit, die als essenzieller Teil des religiösen Lebens und als unabdingbarer Referenzpunkt der moralischen Ordnung dargestellt werden.

<sup>82</sup> HALLERAN (1985: 68) führt eine formelle Analyse durch und betont, der Chor wende sich in der letzten Strophe, mit dem Verb in der zweiten Person, an Helena (V. 1368), die danach erneut auf die Bühne tritt, um das folgende Epeisodion zu eröffnen. Laut dem Autor verstärkt die Nebeneinanderstellung der eindringlichen lyrischen Bitte mit dem Auftreten der genannten Figur auf der Bühne das Verhältnis zwischen dem Gesang und der dramatischen Handlung. Offensichtlich lassen viele Gelehrte wie DALE (1967: 147), die die These vertreten, der Gesang werde nur aus Eigeninteresse eingeführt, die vielen formalen Aspekte, wie den gerade oben genannten, außer Acht. Auch HOSE (1990-1991: 32) argumentiert, man könne keine Verbindung zwischen der Handlung des Werks nachweisen, doch aber mit einigen seiner Motive. Eine Möglichkeit, die Relevanz dieser Partien zu veranschaulichen, ist durch das Hervorheben der Parallelismen in der Handlung gegeben: NILSSON (1932: 74-75) arbeitet heraus, dass man Helena, die ursprünglich wie Kore die Göttin der Pflanzenwelt war (weshalb sie in Sparta noch in historischen Zeiten verehrt wurde), entführt glaubt (entweder von Proteus, Paris oder Theoklymenos) wie Kore (in diesem Sinne ist ihr Aufenthalt in Ägypten ähnlich dem Aufenthalt der von Pluto entführten Persephone/Kore im Hades). Doch dies könne als nichts anderes verstanden werden, als eine willkürliche Art und Weise Parallelen im Text zu erzwingen. GRUBE (1941: 349-350) betont, dass im *στάσιμον* Demeters Unglück und nicht das der Persephone beschrieben wird, weshalb es ihm unmöglich ist, Parallelen zwischen Demeters Unglück und dem von Menelaos zu ziehen. Während die Göttin ihre Tochter verliert, die sie längere Zeit nicht auffindet, noch vollkommen zurückbringen kann, hat der Held wiederum während des Stückes seine

In dieser Arbeit wird davon ausgegangen, dass die Lösung dieser Frage im Verhältnis der *στάσιμα* zum tragischen Entwurf, dessen Teil er ist, gesucht werden muss und nicht nur in der Handlung. PARRY (1978: 180) bestätigt, dass so wie in vielen anderen Oden bei Euripides, sich der *στάσιμον* aus dem 'Background' in den Fokus der Aufmerksamkeit bewegt: vom *ἱερὸς λόγος* der Demeter, über die Anspielung auf Helena in der letzten Strophe. Es ist dieser invertierte Weg, der rekonstruiert werden muss. Die Inkonsequenz zwischen den beiden Helenas ist das beste Argument, um die Irrelevanz dieses *στάσιμον* zu bekräftigen: zwischen der unberührten Helena, die als Gefangene in Ägypten bleibt und der, die Euripides selbst in seinen anderen Werken beschreibt, stolz und die Liebhaberin von Luxus und Opulenz, scheint sich kein Bogen spannen zu können. Ungeachtet dessen, wie WINKLER (1990: 161) betont, spiegelt sich Helenas doppelter Charakter schon im vierten Lied der *Odyssee* wider.<sup>83</sup> Folglich ist es keine Überraschung, dass Euripides' zwei Versionen der Helena mit gegensätzlichen und widersprüchlichen Eigenschaften platziert und unterbringt. Tatsächlich bezieht sich diese Neubewertung der Figur, die selbst bei Euripides meistens als friedsam dargestellt wird, nur auf die Frage der Treue ihrem Mann gegenüber, ihr Geschick darin, das Geschehen aus dem Hinterzimmer heraus zu steuern, bleibt intakt. Doch an dieser Stelle ist der Widerspruch der Figur außerdem ein Spiegelbild des tragischen Konflikts, über den die eigene Helena berichtet: obwohl sie sich wie eine treue Gattin verhalten hat, weiß sie, dass sie aufgrund ihrer Schönheit die Verantwortung für Menelaos' Unglück und das aller Griechen trägt.

Dualität und Widerspruch stecken nicht nur in der Figur der Helena, sondern spiegeln sich auch in den Chorliedern wieder: Gegen Demeters Trauer über den Verlust ihrer Tochter stellt sich Zeus, der die Musen, die *χάριτες* und Kypris mit ihren freudigen Liedern aussendet. Es ist Zeus, der über das Schicksal entscheidet (V. 1317-1319), die Wut der Gottesmutter besänftigt und die Ordnung in Demeters Mythos wiederherstellt. Auch im Falle von Helena agiert Zeus als Verantwortlicher, doch es gibt keine Ordnung,

---

Gemahlin zur Seite, auch wenn es nur ein von den Göttern heraufbeschwörtes Trugbild ist, letztendlich findet er aber die wahrhaftige Helena und kehrt gemeinsam mit ihr am Ende des Dramas zurück.

<sup>83</sup> In diesem Lied (V. 238-264) erzählt Helena von Odysseus' Abenteuer, in dem er, verkleidet als Sklave, in die Stadt des Feindes kommt. Sie ist die einzige, die ihn erkennt. Sie wäscht und kleidet ihn, und behält seine Identität als ein Geheimnis. Im Gegensatz zu dieser Helena, die diskret und geschickt die Aufgaben einer guten Gastgeberin verrichtet, erhebt sich eine zweite Vision: Helena ist drauf und dran, die List des hölzernen Pferdes preiszugeben, und zwar als sie um das Pferd schreitet und nach den Männern im Inneren des Pferdes ruft, indem sie die Stimmen von deren Ehefrauen nachahmt (V. 266-289).

die er wieder herstellen könnte.<sup>84</sup> Der Kontrast zwischen Schmerz und Freude symbolisiert den tragischen Konflikt der Heldin, die ohne jegliche 'Schuld' Schmerz und Leid verursacht und die trotz ihres Kampfes gegen ein von den Göttern auferlegtes Schicksal weit davon entfernt ist, an heroischer Statur zu gewinnen, und so daran arbeitet, ihre eigene individuelle Erlösung zu finden, was jedoch keinen heldenhaften Akt darstellt.

Hier soll betont werden, dass der Chor diesen zweiten *στάσιμον* singt, als die dramatische Spannung um die Möglichkeit von Helenas und Menelaos' Flucht ihren Gipfel erreicht. Das Chorlied lässt einen beunruhigenden Kontrapunkt aufkommen: So wie die landschaftlichen Riten der Demeter können sie die Freude der orgiastischen Feiern synthetisieren (Zeus' Antwort auf sein Leiden nach dem Verlust von Kore). Mit der Schwere der Erzeugung der Samen und des menschlichen Lebens, der Freude über Helenas und Menelaos' Rettung kann den durch den trojanischen Krieg provozierten Leiden, die durch das von den Göttern hervorgerufene Missverständnis über Helenas Schönheit und Menelaos' Unverständnis entfacht wurden, kein Sinn verliehen werden (NÁPOLI, 1995: 88).

Im Falle des dritten *στάσιμον* in *Iphigenie bei den Tauren* (V. 1239ff.) beginnen die Frauen mit der Beschreibung der mythischen Episode: Leto verlässt die Insel Delos und bricht gemeinsam mit Apollon zu den Gipfeln des Parnass auf, die von Dionysos und seinen fanatischen Anhängern bewohnt werden. Dadurch, dass der Chor seine Aufmerksamkeit auf die chthonische Schlange lenkt, bietet er den Anfang zu einer wunderbaren Entfaltung seiner Darbietung: nämlich die Information über die genealogische Natur des Tieres (*γᾶς πελώριον τέρας*, V. 1247) und dessen Funktion (*ἄμφεπε μαντεῖ- / ον χθόνιον*, V. 1247-1248). In diesem Moment schlägt der Chor eine Brücke zwischen der Handlung des Tieres und Apollons mantischer Vorbestimmtheit, der mit dem Tod der Schlange durch die Hand des Gottes ein Ende findet und dessen Motivation verschwiegen wird. An dieser Stelle lässt sich die große persönliche Anteilnahme des Erzählers beobachten, der namentlich Apollon anspricht (*ἔκανες, ὦ Φοῖβε*, V. 1251). Am Ende der Strophe, als er sich der Konsequenzen der Tat des Gottes bewusst wird (V. 1251-1258.), erzählt er eine Geschichte, die laut QUIJADA (1991: 175) von der zeitlichen Ebene her von der der erzählten mythischen Episode abweicht und sich

---

<sup>84</sup> Auch für sie ist Zeus der, der über das Schicksal waltet, und es kommt zu einer Tat, die den Zorn der Göttin erregt (*στυγίους Μαρτὸς ὄργας* von Demeter im Vergleich mit *μῆνιν μεγάλας ματρὸς*, V. 1339-1340 und 1355-1356). Doch für den Mann besteht keine Ordnung mehr, von der es möglich wäre, sie wiederherzustellen.

der Gegenwart des Chores zuwendet: ἔκανε (v. 1251), ἐπέβας (v. 1252), θασσει (v. 1254), νέμων (v. 1256), ἔχων (v. 1258). Schon in der Antistrophe kommt es zu zwei Wendungen im Handlungsverlauf: Chthonios Rache, die sich zu Beginn auf verborgene Weise einen Weg verschafft, (V. 1261ff.) und Apollons Reaktion (V. 1270-1273). Mit Beginn der Antistrophe wird die durch Apollons Sieg übertragene Macht in den Vordergrund gerückt, eine Macht, die sich vorab immer nur indirekt manifestierte, und es wird die gewalttätige Tat des Olympioniken bloßgestellt; der Effekt und die Motivation für Gaias Rache bildet das Ende dieses Handlungsstranges (V. 1267-1269). Zur Reaktion des Zeus dazu – seine Gutheißung wird auf ausdrucksvolle, physische Weise beschrieben und danach auf die Konsequenzen seiner Tat eingegangen.

Der Chor singt diesen *στάσιμον* gleichermaßen wie der Chor in *Helena* an der Stelle, als die Geschichte der beiden Helden ihren Höhepunkt erreicht: Iphigenie und Orestes lassen, nachdem sie die Statue an sich genommen haben, die Insel hinter sich zurück, und zwar mit der Intention zu fliehen. Dieses Lied erzeugt einen großen Kontrast zu der vorangegangenen Narration über die Risiken der geplanten Flucht. Trotz der impliziten Verbindung stellt dieses Lied jedoch kein willkürliches Interludium dar. Wie richtigerweise schon MASTRONARDE (2010: 142-143) festhält, werden die Figuren von Orakeln und Träumen geplagt, gegen deren Deutungen die Figuren ankämpfen und dennoch, voller Zweifel und Unbehagen von Anbeginn des Stückes an, im weiteren Verlauf des Dramas nur begrenztes Wissen erlangen.

Die Geschichte des Epeisodion, in dem die Göttin der Erde nächtliche Visionen gegen Apollon heraufbeschwört, um ihm das Vorrecht des Wahrsagers abzusprechen und andererseits Zeus' Handeln zu seinen Gunsten, um das göttliche Orakel und das Vertrauen der Sterblichen in Apollon wiederherzustellen, scheint eine Antwort darauf zu geben, warum Orestes nun seines Orakels sicher sein und aufhören kann, den versteckten Willen Gottes zu fürchten.<sup>85</sup> Es gibt noch weitere Merkmale, die die Parallelen zwischen Apollon

---

<sup>85</sup> So wie BAÑULS-MORENILLA (2011: 82) treffend bekunden: „El mundo para Eurípides carece de orden y si algn orden hay, este no est al alcance del ser humano-, la actuación de la divinidad es a los ojos de los mortales arbitraria, no parece andar tras un fin determinado, al menos el ser humano es incapaz de llegar a conocerlo. La inseguridad, el azar lo dominan todo, de ahí la incertidumbre y la desazin que dominan todo“. Der Verfall der attischen Gesellschaft und Politik verursacht, dass in den Stücken des Euripides die Degradierung der gttlichen Gemeinschaft zu beobachten ist. Oftmals werden menschliche Wünsche und Widersprüche auf Gottheiten projiziert. Demnach ist das Misstrauen gegenüber dem Orakel des Gottes Apollon in *Iphigenie bei den Tauren* ein weiteres Beispiel für die Verlorenheit und Schwäche, die schon bald die Welt des Euripides, vor allem in der zweiten Hälfte seiner Schaffensphase, charakterisieren werden.

und Orestes unterstreichen: beide hegen den Plan, die eigene Schwester vor unbekanntem Barbaren zu retten.<sup>86</sup> Außerdem evoziert die hier gewaltsam dargestellte Thronfolge in Delphi den archaischen Mythos der homerischen Hymne an Apollon und weist somit auf implizite Weise Aischylos' friedliche Variante im Prolog zu den *Eumeniden* von der Hand.

Die Chorgesänge dienen den Gegnern des Euripides als Beweis, dass der Tragödiendichter die Rolle des Chores auf die eines Elements rein ästhetischer Natur reduzierte. Sie gründeten ihre Aussage auf der zerbrechlichen Verbindung zwischen der poetisch dargestellten Gegenwart auf der Bühne und der mythologischen Vergangenheit. Überdies summieren sich noch weitere Argumente, durch die die Feinheit und Erfindungsgabe dieses Dramatikers entwertet werden.

Ein Faktor, den man nicht außer Acht lassen darf, ist die angebliche atheistische Vision in den Tragödien des Dichters. Hier soll auf die Chorpartien eingegangen werden und kurz der Einsatz der Religionen bei den drei Tragödiendichtern verglichen werden. Laut MURRAY (1912) ist die Religion im Ursprung des Chores verankert und der Chortanz ist verbunden mit dem Kult der Helden und dem mächtigen Tod; trotzdem gibt es viele religiöse Rituale, an denen der Chor teilnimmt und nicht alle von ihnen sind mit dem Tod verknüpft. Bei Aischylos vertritt der Chor die bedeutendste Rolle bei den Libationen, beim Heraufbeschwören des Todes und bei Bittgesuchen an verschiedene Gottheiten, dadurch nimmt er die Rolle eines Exponenten von religiösen und ethischen Doktrinen ein. Hauptziel des Dichters ist es, religiöse Gefühle zu wecken, vor allem aber, dem Publikum eine erhabene Religion aufzudrängen, die um einen noblen Pantheon zentriert ist, an dessen Spitze die omnipotente Figur des Göttervaters Zeus thronet. Sophokles gehört einer jüngeren Generation an als Aischylos. Obwohl sich die Menschen in seiner Zeit mit fast mystischer Andacht an alte Riten halten, wird aus der Religion kein konstanter Gegenstand gemacht. Die Religion ist Bestandteil des glorreichen Athen, der

---

<sup>86</sup> Apollon tötet die Schlange, die Tochter der Erde und dank Zeus wird ihm auch Macht zuteil; Orestes tötet seine Mutter und erhält dabei Hilfe von männlichen Gottheiten. Gaia rächt die Beleidigung ihrer Tochter Themis auf dieselbe Art und Weise wie dies Klytämnestra im Namen von Iphigenie tut. Laut dem Mythos war Apollon noch ein Säugling und lag in den Armen seiner Mutter, dieselben Worte spricht Iphigenie in V. 233-234, in den letzten Erinnerungen, die sie an ihren Bruder hat. Ein weiterer Punkt, den man nicht außer Acht lassen sollte, ist, dass sowohl Apollon wie auch Orestes auf der Suche nach Reichtümern das Meer überquerten (V. 411-421).

besten Bürger und dies ist der eigentliche Grund, warum man sie gottesfürchtig und moderat akzeptieren muss, ohne sie in Frage zu stellen.

Euripides' Überlegungen stehen in Konflikt mit der traditionellen Religion, was unter anderem Gegenstand der Kritik ist, beispielsweise bei VERRALL und seiner Schule (VERRALL, 1895 und 1905; und NORWOOD, 1908). Doch die Tatsache, dass sich das Verständnis von Religion des Dramatikers Euripides von dem seiner Vorgänger unterscheidet, bedeutet nicht, wie NESTLE (1901: 51) sagt, dass die von vielen Gelehrten vertretene Einschätzung, Euripides sei Atheist gewesen, korrekt ist. Tatsächlich verhält es sich so, dass man in den Chorpartien bisweilen eine Sehnsucht nach dem Glauben findet und sich der Chor voller Eifer an die angenehmen Götter des Olymps wendet.<sup>87</sup> Doch der Chor bei Euripides kann nicht der erhabenste Vertreter der Religion sein, wie er es bei Aischylos ist, insbesondere, wenn die unterschiedlichen politischen und kulturellen Umstände, in denen die beiden lebten, mit einberechnet werden. Das Gesamtwerk des Euripides stellt den Gipfel der Sophistik als intellektueller Bewegung und der Rhetorik als privilegierter Disziplin dar,<sup>88</sup> weshalb es scheint, dass die Darstellung der Religion einen Wandel erlebt habe.

Zweifellos ist das Stück *Die Bakchen* jenes, das den Gelehrten am meisten Kopfzerbrechen bereitet. Die religiöse Komponente des Stückes nimmt einen größeren Teil als in anderen Tragödien von Euripides ein, und die Rolle der Chöre scheint aufgrund dieses verstärkten Elements an Macht zu gewinnen. Ungeachtet dessen ist das Stück als letztes datiert, was unzählige Fragen aufwirft.<sup>89</sup> Der asiatische Chor der lydischen Anhängerinnen des Dionysos unterstützt die Handlung. Der Chor ist stets am Geschehen interessiert und nimmt mit Leidenschaft an ihm teil, doch es sind die thebanischen Bakchen, von deren Taten wir durch die Erzählungen der zwei Boten erfahren, die in der Tat in den Konflikt eingreifen und Pentheus' Zerstückelung vornehmen. Aus diesem Grund ist es nicht sonderbar, dass die Äußerungen in den Chorliedern von Seiten der

---

<sup>87</sup> Ein klares Beispiel findet man hierfür bei Euripides' *Hippolytos* V. 1104ff.

<sup>88</sup> Zu den wichtigsten Studien über den dramatischen Gebrauch der Rhetorik seitens des Euripides soll hier die Monographie von DE ROMILLY (1986) genannt werden.

<sup>89</sup> *Die Bakchen* ist Euripides' komplexeste Tragödie und möglicherweise auch seine aktuellste; schon allein die immense Bibliografie, vor allem die jüngste, bestätigt eine solche Behauptung. Schon LESKY (1968: 427) vertrat die Ansicht, es sei schwierig, ein anderes Werk von Euripides zu finden, das von Seiten der Kritiker so oft untersucht wird und doch so schwierig zu interpretieren ist. WUNENBURGER (2005: 207) seinerseits stellt die These auf, diese Tragödie sei durch diverse Abhandlungen von Seiten der Religionsgeschichte, vor allem der deutschen, jüngst aktualisiert worden. Dies habe dieser Tragödie den Zugang in die Kulturla



lydischen Frauen größere Auseinandersetzung entfachen, wenn es darum geht, die aktive Rolle des Chores in dieser euripideischen Tragödie festzulegen.

Die fremden Gläubigen des Gottes folgen dem, der von sich behauptet, der Prophet des Dionysos zu sein (der aber tatsächlich die Gottheit selbst ist) von den Ufern Asiens bis nach Griechenland, um ihm dabei zu helfen, die Religion, die sie so preisen, wiederherzustellen.<sup>90</sup> Der vorwurfsvolle Ton in den *στάσιμα* ist leicht zu erklären,<sup>91</sup> die Frauen appellieren an den einfachen Glauben und fordern die Abwendung von der menschlichen Vernunft, der Stifterin von Verwirrung. Pentheus, der nicht an die Existenz des Gottes glaubt und deshalb respektlos von ihm spricht, ist in den Augen des Chores mehr als nur ein Feind. Als die Stunde seiner Bestrafung schlägt, erbitten und fordern sie Gottes Rache mit unerbittlicher Stimme: ἴτω δίκαια φανερός, ἴτω ξιφηφόρος / φονεύουσα λαϊμῶν διαμπὰξ / τὸν ἄθεον ἄνομον ἄδικον Ἐχίονος / γόνον γηγενῆ. // *So möge die berüchtigte Gerechtigkeit kommen, soll sie heranschreiten, bewaffnet mit dem Schwerte, um mit einem Male die Kehle zu durchtrennen, zu töten den Gottlosen, Gesetzlosen, Gerechtigkeitslosen, Nachkommen des Echion, geborenen auf der Erde!* (V. 992-996).

Als der Chor Agaue mit dem Kopf ihres Sohnes in den Händen zurückkehren sieht, überkommt ihn ein Anfall, dessen Intensität sich im Dialog, den er mit der tragischen Mutter führt, widerspiegelt. Das Interesse des Chores am Geschehen ist ersichtlich, doch zudem provoziert die Wucht, die er in seinen Liedern ausdrückt, solch eine Wirkungskraft, dass, obwohl der Chor nicht direkt am Geschehen involviert ist, er aktiv zum tragischen Effekt beisteuert.

Hier soll nicht weiter auf den religiösen Aspekt eingegangen werden, da es sich um ein oftmals diskutiertes Thema handelt, das jedoch nicht Untersuchungsthema dieser Arbeit darstellt. Dennoch, in der Debatte zur Theologie innerhalb des archaischen und klassischen griechischen Kontextes, muss man aufgrund der ungenügenden Definition dieses Konzepts in der griechischen Religion mit Bedenken vorgehen.<sup>92</sup> Denn eher als um einen persönlichen Gedanken und Glauben handelte es sich hierbei um einen sozialen Brauch. Ein, mit Blick auf Euripides wichtiger Diskussionspunkt der alten Forschung ist

<sup>90</sup> Vgl. VERNANT, (1985: 31-58) zum Metatheater in diesem Werk und im Speziellen den Strophen des Dionysos, vgl. NÁPOLI (2016a: 173-176).

<sup>91</sup> Der erste Hauptchor fordert die Thebaner dazu auf, sich im bacchischen 'fröhlichen Ort' einzugliedern (V. 73-79). Zu diesem Mythem vgl. GARCÍA ÁLVAREZ (2010: 35-37).

<sup>92</sup> Vgl. GOULD (1985: 1-33) und EASTERLING (1985b: 34-49).

verwoben mit der Fragestellung, ob denn der Autor an die traditionellen Mythen oder die von ihm präsentierten Mythen „glaubte“. Wie MASTRONARDE (2002: 20) unterstreicht, ist dies ein vollkommen unangebrachter Zugang, da die griechischen Gottes- und Heldenmythen während beziehungsweise im Laufe der archaischen, klassischen und spätklassischen Zeit ein dynamisches und kreatives Netzwerk von Variationen hervorgebracht haben. Der Dichter hatte zur Aufgabe, Mythen neu zu interpretieren, aus dem Kontext zu nehmen und sie an den Anlass, das Publikum oder die gegebenen politischen, ethischen und ästhetischen Interessen anzupassen. Eine weitere Frage ist, inwieweit Euripides den Glauben an die traditionelle Religion teilte, zu der es zahlreiche aktuelle Forschungsstudien gibt, u. a. die von CALDERÓN DORDA (2011b: 37-74), GIANGRANDE (2011: 161-167) und MORENILLA (2013b: 321-332).

Die Chöre bei Euripides schöpfen ihre Kraft und Wirksamkeit aus Realismus, familiären Bildern, pathetischen Noten und lyrischen Ausfällen tiefster menschlicher Leidenschaft. So behalten sie also ihre *Gravität* bei, obwohl sie ihre Funktion als religiöse und moralische Vertreter abgeben mussten, da ihre menschlichen Interessen zunahmen. Man stößt beim Chor auf keinen Idealismus; seine Wirkungskraft rührt daher, dass er an persönliche Emotionen appelliert, und zwar durch Realismus und Lyrik. Laut PHOUTRIDES (1916: 131) in einer für seine Zeit vollkommenen bahnbrechenden Analyse des Chores bei Euripides, verhält es sich bei diesem Autor so, dass der Schleier der Idealisierung, den Sophokles diesem Kollektiv zugeschrieben hat, verschwindet und oftmals auch das fehlt, was bei Aischylos von großer Bedeutung war: der Bevölkerung als Vorbild zu dienen. Die Gefühle des Chores sind authentisch und seine Gedanken hängen von seinem Gemütszustand ab. Seine Prinzipien liegen seinen Sympathien zugrunde und seine moralischen Überlegungen rühren aus den Umständen. Heuchelei, Ironie und Eigeninteresse sind bei den meisten von Euripides' Chören also menschliche Eigenschaften wie andere auch.<sup>93</sup>

Die auseinandergelassenen Meinungen zur Einbeziehung des Chores in der Handlung, in den gesprochenen und gesungenen Partien, wurde schon, dort wo es angemessen war, ausgearbeitet und diskutiert. Kann demnach bestätigt werden, dass der

---

<sup>93</sup> In *Elektra* zeigen sich die Frauen Klytämnestra gegenüber wohlwollend, weshalb diese weder das tragische Ende des Aigisthos vorhersieht, noch auf den Gedanken kommt, dass auch sie selbst in Gefahr schweben könnte. Je schmeichelhafter die Worte, desto listiger verstellen sich die Frauen. In *Die Troerinnen* lauscht der Chor Hekubas Wehklagen, doch statt in der Szene einzugreifen, um die Rolle des Trösters einzunehmen, tritt er auf, um sie über ihr Schicksal zu informieren.

Chor wie eine weitere Figur an der Handlung teilnimmt? Wenn man unter dem Begriff Handeln einen physischen Akt versteht, dann findet eine Handlung von Seiten des Chores nur selten statt. Doch dies unterscheidet den Chor keinesfalls von anderen Figuren: Physische Handlungen werden auf der Bühne des griechischen Theaters im Allgemeinen vermieden. Taten werden außerhalb bzw. fernab der Bühne vollbracht, und das Publikum wird über das Geschehen durch die vom Boten, der sich an den Chor oder eine andere Figur im Stück wendet, überbrachten Neuigkeiten informiert.<sup>94</sup> Bezieht man dies mit ein, kommt man zur Schlussfolgerung, dass die Nicht-Teilnahme an physischen Handlungen keine spezifische Eigenschaft des Chores bei Euripides ist. Tatsächlich aber findet man im Werk dieses Autors sogar Beispiele, die es ermöglichen, zu konstatieren, dass der Chor an definitiv physischen Handlung teilnimmt.<sup>95</sup> Hierzu kann man eine Passage aus *Helena* hervorheben: Als Theoklymenos vom Verrat durch seine Schwester Theonoe erfährt, stellt er sich gegen sie und führt sie in den Palast ab, um sie zu ermorden. Um dies zu verhindern, greift der Frauenchor nicht nur in das Geschehen ein, indem die Frauen verlautbaren, Theoklymenos müsse sie alle anstatt der jungen Frau töten (V. 1639-1641), sondern die Frauen verstellen ihm sogar den Weg, packen ihn an seinen Gewändern und widersetzen sich ihm bis die Dioskuren eintreffen, um die Situation zu entschärfen.<sup>96</sup> An

<sup>94</sup> Man stößt nur auf kleine Ausnahmen: Bei Aischylos sieht man den gefesselten Prometheus und den ägyptischen Heerführer, wie sie mit Gewalt versuchen, die Töchter Danaos vom Altar der Hilfeflehenden zu schleifen. Bei Sophokles gibt es Aias' Selbstmord und die Leiden des Philoktetes. Auch Euripides liefert uns einige Beispiele: die Fesseln des Dionysos in *Die Bakchen*, das Bild der Agaue mit dem Kopf ihres Sohnes in den eigenen Händen, die Gewalt des Heerführers und die Rache der Alkmene in *Die Herakliden*, Orestes' drohende Pose mit dem Schwert vor Hermione, Polyneikes' ängstliches Anpirschen an den Palast des Vaters, Herakles' Erwachen inmitten des Bluts seiner Opfer.

<sup>95</sup> Oftmals wird eine physische Aktion angedeutet, dann aber nicht in die Praxis umgesetzt. Zum Beispiel in *Der bekränzte Hippolytos*; der Chor hört die Wehklagen der Amme, die für ihre Herrin Phädra, die Selbstmord begangen hat, um Hilfe bittet. Der Chor beratschlagt sich darüber, ob er den Palast betreten soll, um ihr zu helfen. Doch der Gedanke, dass es ja Palastdiener geben müsse, die in solch einer Situation intervenieren können, hält ihn davon ab (v. 782). In *Hekabe* sind es Polymestors Wehklagen, die dem Chor, nachdem er von der Heldin und ihren Gehilfinnen bestraft worden ist, nahegehen. Aus Angst, der König könnte entkommen, ist der Chor drauf und dran einzutreten, um den Sklavenkumpaninnen zur Hilfe zu eilen, doch bevor der Chor sich rührt, taucht der erblindete Polymestor auf und vereitelt das Eindringen des Chores (V. 1042ff.). Ähnliches geschieht in *Andromache*, wo die Frauen von Phthia doch nicht in den Palast eintreten, da im selben Augenblick Hermione auftaucht (V. 815ff.). In *Medea* treten die Korintherinnen aufgrund der Bittgesuche der Kinder, die bald ermordet werden sollen, auf den Eingang zu und verweilen dort, gegen die Türen hämmern. Vergebens versuchen sie, die Mutter davon abzuhalten, ihr Verbrechen zu begehen (V. 1271ff.).

<sup>96</sup> Es herrscht ein rege Debatte über die Zuschreibung der Verse der Antilabe (V. 1627-1641). Manuskripte schreiben diese Verse dem Chor zu; diese These wird von DALE (1967: 165-166) und Verlegern wie beispielsweise KANNICHT, FUSILLO und CALDERÓN DORDA unterstützt. Wiederum andere, beispielsweise GRÉGOIRE, DIGGLE (1994: 67) oder BURIAN korrigieren die Manuskripte und machen aus dem Gegner von Theoklymenos einen Diener oder einen von Männern gebildeten sekundären Chor, weil die Figur als männlich beschrieben wird (δοῦλος ὄν, v. 1630). Die Situation scheint aufgrund des aktiven Verhaltens des Chores anormal STANLEY-PORTER (1977: 45-48). Doch rein die Tatsache, dass sich der Chor unerwartet aktiv einbringt, ist kein Motiv für derartige Ausbesserungen, vor allem nicht in einem Stück, in denen es Innovationen zuhauf gibt. Darin muss man eine weitere Neuerung von Seiten des Autors sehen, welche

keiner Stelle wird jedoch erwähnt, was mit dem Chor später geschehen wird, es gibt nur eine einzige letzte Reflexion der Frauen am Ende der Tragödie.

De facto tauchen die letzten vier Verse fast identisch am Schluss von vier Tragödien des Euripides auf: *Alkestis*, *Medea* mit einer kleinen Abwandlung im ersten Vers, *Andromache* und *Die Bakchen*. Hierzu wurden mehrere Thesen aufgestellt: Dass alle Interpolationen sind, dass nur eine Variante authentisch ist und alle weiteren Interpolationen der ersten, oder dass alle authentisch sind. Die Kommentare des Chores bei Sophokles wie auch bei Euripides (nicht aber bei Aischylos) sind immer allgemeinen Charakters und moralisierend.<sup>97</sup> Diese „Schwäche“ der Chorstimme am Ende der Dramen des Euripides wurde gemeinsam mit den anderen hier kommentierten Aspekten von den Gegnern des Autors als ausreichendes Argument genommen, um die eingeschränkte Involvierung des Chores zu rechtfertigen und das abnehmende Gemeinschaftsgefühl, zu welchem der Chor sonst imstande ist, zu verkörpern.

Wie schon ausführlich erläutert wurde, werden physische Handlungen von Seiten des Chores wie auch anderer Figuren vermieden und durch nacherzählte Performances ersetzt. Überdies darf nicht vergessen werden, dass hier die griechische Kultur behandelt wird, eine Kultur, in der das Orale und Aurale eine äußerst bedeutsame Rolle spielen. Das Wort findet im Theater seinen Expansionsraum, einen Ort für die Veranschaulichung von Werten und Gegenwerten vor unterschiedlichen Schichten der Gesellschaft.

---

MORENILLA-BAÑULS (2016: 540) in ihrer Arbeit beschreiben, die außerdem zum Charakter des Chores und dessen vorangegangenen Verhalten passt, der zu Beginn des Stückes, als die Heldin vollkommen niedergeschlagen ist, eine aktive Haltung einnimmt, als wäre er eine alte Dienerin oder Amme, die ihr in allem zur Seite steht, sogar als Helena das Grab des Proteus verlassen muss, um in den Palast einzutreten, sogar dann begleitet der Chor sie und verlässt gemeinsam mit ihr die Bühne.

<sup>97</sup> Laut FUSILLO (1997: 193) ist angesichts der Handlung und dem glücklichen Ende solch eine Reflexion nur in *Alkestis* und *Helena* angemessen.

Durch das gesprochene und gehörte Wort lebt der Mythos fort und konsolidiert sich gleichzeitig als Mechanismus, um ein bestimmtes Publikum, das in der Rolle des Richters dem Ganzen beiwohnt, zu erfreuen und überzeugen. Vor dem Vordergrund dieses von der Macht des Wortes charakterisierten Raumes, evoziert der Gesang eine besonders effektive Wirkung, aber auch die gesprochenen Verse aller Figuren kreieren eine einzigartige Atmosphäre.<sup>98</sup>

---

<sup>98</sup> Öffentliche Aufführungen waren die vorrangige Art und Weise, wie in der Antike Dramen aufgeführt wurden. Dennoch kommt im 4. Jh. v. Chr. eine neue Art der Präsentation bzw. Rezeptionsweise auf: Das Drama als laut vorgelesener Text, der auf der Bühne weder von Schauspielern noch von einem Chor dargebracht wird. Erste Belege für eine derartige Darbietungsweise findet man in einer Abhandlung über einen Typus von Schauspielern, die *ἀναγνωστικοί*, in Aristoteles' *Rhetorik* 1413b 12-14. Aristoteles vergleicht die *ἀναγνωστικοί*, die Dichter, deren Werke mit dem Gedanken verfasst werden, vorgelesen zu werden, mit Dichtern, deren Werke zur Aufführung bestimmt sind. Aristoteles betont, der Tragödiendichter Queremón und der Dithyrambenschreiber Likymnios legen beim Komponieren ihrer Werke (*ἀκριβῆς γὰρ ὡσπερ λογόγραφος*) solch eine Präzision an den Tag, dass es scheint, ihre Werke könnten gelesen werden. Zur Kontroverse bezüglich dieser Fragestellung vgl. ELSE (1957). Seinerseits weist Aristophanes zu Beginn von *Die Frösche* (V. 53-54) möglicherweise darauf hin, dass es ein gewisses Publikum gab, das Tragödien las, nämlich an der Stelle, an der Dionysos behauptet, er habe Euripides' *Andromeda* gelesen: *καὶ δῆτ' ἐπὶ τῆς νεῶς ἀναγιγνώσκοντί μοι / τὴν Ἀνδρομέδαν πρὸς ἑμαυτὸν ἐξαίφνης πόθοος / τὴν καρδίαν ἐπάταξε πῶς οἶε σφόδρα. // Und ich, im Schiff, sowie ich Andromeda gelesen hatte, kam ein wildes Verlangen über mich. Ahnst du wie mächtig?* Klar feststellbar ist, dass die mythischen Themen der Tragödien aus der klassischen Epoche einen weiterhin hohen Stellenwert genossen, da sich in ihnen das Interesse an der Vergangenheit von jüngst geschehenen Vorkommnissen vermischt. JEFFCOAT (2014: 164) weist darauf hin, dass es leicht nachvollziehbar ist, dass in dieser (der hellenistischen) Epoche politische Elemente im dramatischen Geschehen der Theaterstücke gescheut wurden. Dies war möglicherweise das Resultat der geminderten politischen Bedeutung Athens und der Beseitigung der *πόλις* als Griechenlands Kernentität. Welche Struktur das hellenistische Drama hatte, ist immer noch nicht genau bekannt. Obwohl viele der formalen Elemente aus der klassischen Epoche übernommen wurden (Prologe, Botenberichte, Einteilung in Epeisodia), kam es auch zu klaren Neuerungen auf dem Gebiet der Metrik, der Dialektik und der Komposition des Chores. Beispielsweise beklagt Horaz in seiner *Ars poetica* 180-184 die Tatsache, dass katastrophale Ereignisse, die in der klassischen Zeit nie auf der Bühne gezeigt wurden, in den hellenistischen Tragödien oftmals aufgeführt wurden: *segnius irritant animos demissa per aures / quam quae sunt oculis subiecta fidelibus et quae / ipse sibi tradit spectator: non tamen intus / digna geri promes in scaenam multaque tolles/ ex oculis, quae mox narret facundia praesens. // Was durchs Ohr eingeht, erregt die Geister weniger als das, was den verlässlichen Augen vorgelegt wird und was der Zuschauer selbst bei sich aufnimmt. Führe dennoch nicht auf die Bühne, was würdig ist, im Innern geführt zu werden und bringe vieles aus dem aus den Augen, was bald die gegenwärtige Beredsamkeit erzählt.*

## 2. Planteamientos metodológicos y objetivos

Nuestra tesis doctoral tiene como foco de estudio el coro en las tragedias tardías de Eurípides y se centra principalmente en los vínculos que se establecen entre este colectivo y los personajes, especialmente los femeninos. Estas relaciones nos han permitido determinar las funciones que el coro desempeña en cada uno de los dramas estudiados (*Andrómaca*, *Hécuba*, *Troyanas*, *Ifigenia entre los tauros*, *Helena e Ifigenia en Áulide*), así como nos han ayudado a interpretar, a través de la caracterización que este colectivo hace de los héroes, las dinámicas en la acción dramática. Gracias a este análisis de relaciones de complicidad, solidaridad, fidelidad y esclavitud hemos realizado un catálogo de las funciones del coro euripídeo. Es relevante decir que los coros que hemos trabajado son femeninos, por lo que en estas relaciones juega un papel esencial el género de sus componentes.

A la hora de seleccionar las tragedias de Eurípides objeto de estudio de nuestra tesis hemos tenido en cuenta aquellas de época tardía. La selección de nuestro *corpus* no es arbitraria y presupone una definición de las cuestiones relativas a la evolución, datación y fases de creación del autor dentro de la producción total euripídea que ha sido y sigue siendo fruto de acalorados debates. Y es que, entre *Alceste* y *Bacantes*, tragedias datadas con seguridad como la primera y la última representadas dentro de las obras conservadas, se halla una franja de treinta años en la que el arte de Eurípides iría desarrollándose y potenciando unas tendencias artísticas sobre otras, estableciéndose así las fases de creación.

El estudio de la métrica, cuya revisión de conjunto recoge FERNÁNDEZ GALIANO (1968: 321-354), no ha podido sacar conclusiones definitivas sobre la datación de los dramas, pero sí que ha podido establecer ciertos patrones de evolución dentro de la obra del autor. Otros estudios como los de las intervenciones dialógicas, el léxico y las canciones corales también han aportado resultados parecidos, aunque no completamente satisfactorios.

A la hora de agrupar las tragedias de Eurípides, algunos estudiosos han tenido en cuenta el gusto del autor por un tratamiento de determinados mitos. SCHADEWALDT (1966: 250 ss.) categorizó cronológicamente las obras usando el criterio de la motivación del personaje principal a actuar de una u otra manera y así estableció un primer grupo en el que se destacaba el *θυμός*, un segundo en el que el héroe sufre pasivamente (cf. *Hécuba*);

después de *Troyanas*, aquellas obras en las que las τύχαι condicionan el destino de los hombres y en las que tiene lugar el proceso del reconocimiento, por último, *Fenicias*, *Bacantes* e *Ifigenia en Áulide* en donde la desgracia está de fondo, aunque no con la pasión de las tragedias iniciales. Mientras otros, como RIVIER (1944: 153) y KITTO (1939) afirmaron que no se puede hablar de períodos en la producción de Eurípides sino de tipos de dramas y establecen su clasificación en “tragedias”, “tragicomedias” y “melodramas”.

Aunque es evidente que los datos referentes a las fechas de representación hay que manejarlos con precaución, sí que se pueden detectar a través de otros procedimientos de análisis unas bases que podrían resultar favorables para establecer algunos grupos de tragedias que caracterizan la producción de Eurípides, como por ejemplo, el tratamiento del coro. Por ello, nosotros nos acogimos a este hecho como punto de partida para nuestra selección de obras.

El estudio de un *corpus* determinado y de sus componentes particulares ha de tratar los problemas teóricos con datos de análisis históricos y condiciones contextuales para categorizar la existencia del componente dramático en cuestión. En nuestro caso, el capítulo I de la tesis consta de un recorrido histórico sobre los problemas y valoraciones del coro trágico a lo largo de la tradición clásica, en cuyo apartado final se situará el foco en la estigmatización sufrida por este elemento en la obra considerada tardía del autor y su revalorización por parte de algunos estudiosos a partir de los años 90. En este sentido, no se puede realizar un estudio de la composición de la tragedia griega sin considerar la teoría del drama establecida por Aristóteles en *Poética* que, como veremos, ha pesado enormemente en las investigaciones sobre el drama incluso hasta nuestro tiempo.

Para el estudio del tratamiento del coro y su relación con otros personajes ha sido necesario partir de las unidades elementales dotadas de significado propio. Estudiosos alemanes y austriacos, entre otros KRANZ (1933), KANNICHT (1957), SCHWINGE (1968) y JENS (1971), hicieron un gran trabajo a la hora de trazar el desarrollo de la acción a través de límites formales, resaltando la implicación que tiene para la obra el intercambio de voces habladas o cantadas, tanto en el diálogo (incluido el *ἀγών* y las intervenciones esticomíticas) y las *ρήσεις*, como en los *στάσιμα* y cantos amebicos.

Nuestro interés inicialmente surgió a partir de la visión general del coro como un recipiente pasivo de la acción llevada en escena, componente que como máximo intervenía con su canto, pero desligado a los diálogos de los demás personajes y en

general de los acontecimientos de la acción dramática. Causante, en parte, de esta lectura rígida del coro trágico, fue Aristóteles, quien no le otorgó una atención adecuada a aquello referente al coro, *χορικόν* en su *Poética* 1452b 16. Su silencio general sobre el coro, quizás el componente más reconocible dentro del género trágico, junto con su descripción del colectivo como un *κηδευτής ἄπρακτος* (*Problemata* 922b 26-27) ha influido enormemente en la interpretación moderna del coro trágico, al que hasta no hace mucho se le atribuía únicamente una función decorativa y se le reducía a los márgenes de la acción como mero espectador.

Estudios recientes se han alejado de estos paradigmas aristotélicos que minimizan y aíslan el rol y la función del coro en tragedia, valorando su identidad, autoridad y estatus. Se produce, entonces, un cambio en la perspectiva de los estudios y se empieza ya a pensar no solo en el coro como elemento general de la tragedia, sino en los diferentes coros de las diversas obras. El coro debe *συναγωνίζεσθαι*, colaborar en la acción, lo que normalmente consiste en un intento de intervenir en ella y conlleva su implicación en las consecuencias derivadas de la actuación del héroe o héroes principales. Pero esto, no le hace al coro un simple espectador ni un intermediario, sino que actúa según la caracterización que requiera la ficción en la que se halle. Así pues, se puede afirmar que su postura ni es en todos los dramas la misma ni es tal que no pueda cambiar a lo largo de la tragedia misma por efecto de su participación en la acción dramática.

Pero, la reivindicación de la autoridad de Aristóteles y su breve descripción sobre el tema, no solo ha supuesto la base de las teorías modernas sobre el papel del coro trágico, sino también ha sustentado la visión negativa general sobre el uso que Eurípides hace de él. Y es que, el filósofo, en su *Poética* 1456 a 25-32, afirma que nuestro tragediógrafo no haría un uso correcto, o al menos no un uso comparable en calidad al que hace Sófocles. La crítica ha justificado esta afirmación con argumentos diversos, desde el uso abusivo de coros femeninos de Eurípides, hasta la falta de efectividad coral en las partes dialogadas y la poca relación de sus cantos con respecto a la acción dramática.

Numerosos estudiosos han pensado que Eurípides fue el causante de la pérdida de poder y personalidad en sus partes cantadas y pese a la fuerza de la interpretación schlegeliana de espectador ideal, han considerado que en muchas de sus obras no era sino un espectador desinteresado que se deleita en narraciones largas que nada tienen que ver con el núcleo de la obra o con la naturaleza del coro. En el s. XX no cambió la forma de



interpretar dichos cantos: disponían de una lírica bella, sí; pero eran externos a lo que ocurría en escena.

La aparente poca relación que la gran mayoría de *στάσιμα*, sobre todo aquellos de la obra tardía del autor, tenía con la acción dramática creó la moda de llamar a los *στάσιμα* de Eurípides *ἐμβόλιμα* o interludios. La crítica ha basado su análisis en un factor cronológico, llegando a la desafortunada conclusión de que en las tragedias primeras, el coro de Eurípides, como el de Sófocles, es un testigo interesado en cuyas partes cantadas encontramos expresiones de complicidad y de reflexión sobre hechos que acaban de ocurrir; pero que en las tragedias tardías el coro no parece estar afectado por las cambiantes fortunas de los personajes y ocupan las pausas de la obra con largas y ornamentadas descripciones de algunos hechos legendarios de historias familiares de personajes, las denominadas *ἱστορίαι* por el escoliasta a Aristófanes, *Acarnienses* 443.

Sin embargo, desde finales del s. XX, se ha producido un movimiento de revalorización del tratamiento que hace Eurípides del coro en sus partes tanto dialógicas como cantadas, principalmente se reivindica el sentido de estos *στάσιμα*. De manera general, se resalta en que son parte integral del drama y en que están unidos a la acción por algunos elementos, temáticos y estructurales, que pueden considerarse como un reflejo de acontecimientos escénicos inmediatos o anticipatorios de lo que vendrá a continuación. Es más, aun en los casos de aparente lejanía, en la narración se van introduciendo una serie de escenas que llegan a constituir el contexto necesario para la comprensión de la trama. Por lo tanto, proponemos en este trabajo cambiar la visión imperante de estos cantos del coro y valorarlos de forma justa como un mecanismo sublime del autor que busca ampliar con su lírica los horizontes marcados por la acción dramática.

En vista del amplio *corpus* de dramas euripídeos de época tardía con un coro femenino nos centraremos en aquellos cuya temática sea la Guerra de Troya y sus consecuencias inmediatas. Para ello, estableceremos un recorrido cronológico de la Guerra desde su origen a sus consecuencias: origen guerra (*Ifigenia en Áulide*), consecuencias desde el punto de vista troyano (*Andrómaca*, *Hécuba* y *Troyanas*) y consecuencias desde el punto de vista griego (*Helena* e *Ifigenia entre los tauros*). Además, estas dos últimas tragedias ejemplifican a la perfección la inutilidad de la guerra (una guerra “por nada”) ayudando a comprender mejor la actitud “antibelicista” de la obra

más tardía de nuestro autor. Este giro en la consideración de la guerra compartido no solo por Eurípides sino por la sociedad ateniense en general, es remarcable en estas dos tragedias y las contrapone al mismo tiempo con *Andrómaca*, una obra en la que la guerra aparece con un matiz propagandístico. Asimismo, Andrómaca y Helena, heroínas principales en la tragedia homónima, son tradicionalmente dos mujeres antagónicas: esposa fiel vs. esposa promiscua y causante de la guerra. Dejaremos para futuros trabajos otras dos tragedias con la temática de la guerra de Troya, *Orestes* y *Electra*, al considerar que el centro de la acción dramática no se halla tanto en la guerra sino más bien en la repercusión de la misma en el héroe.

Puesto que la tragedia griega es un género político y la de Eurípides está considerada en no pocos aspectos intelectualizada nos hemos propuesto, desde un primer momento, ahondar en los elementos extratextuales sociopolíticos e intelectuales que en ella se pueden determinar en general y cómo estos factores son determinantes a la hora de establecer las relaciones del coro con los personajes en particular. Una de las características principales de nuestro tragediógrafo es el tratamiento psicológico que hace de sus personajes. La influencia de la sofística y de otras corrientes contemporáneas al autor queda plasmada en el realismo con el que configura la identidad de todos y cada uno de sus héroes y heroínas, así como del personaje, a veces tan controvertido, del coro.

A partir de los vínculos del coro con los diferentes personajes y su posición dentro de la acción dramática, en un primer momento, procedimos a establecer una primera definición y clasificación tipológica que nos permitió una primera sistematización de las funciones de los coros femeninos de las tragedias tardías de Eurípides.

De un plano general nos movimos a uno particular centrándonos en las relaciones con los personajes femeninos de las obras mismas y de su papel en el desarrollo de la acción dramática.

Dada ya una primera definición y clasificación general de las relaciones del coro y de los personajes femeninos, procedimos a sistematizarlas dentro de un plano individual de las tragedias que componen nuestro *corpus* de trabajo: *Andrómaca*, *Hécuba*, *Troyanas*, *Ifigenia entre los tauros*, *Helena e Ifigenia en Áulide*. Asimismo, comparamos lo observado entre la primera tipología establecida y su sistematización y la nueva, para determinar sus posibles causas tanto textuales como extratextuales.

A partir de la tipología de las funciones desarrolladas por los coros femeninos en su relación con los personajes, que establecidas, clasificadas y sistematizadas, y después de reinterpretar las unidades básicas de la acción dramática en general y de las tragedias en su conjunto, hemos revisado los elementos determinados y particulares en cada una de estas tragedias.

Para poder realizar correctamente el estudio se ha tenido en cuenta también la relación del coro con los personajes masculinos y las relaciones entre los personajes y los coros de tragedias anteriores de Eurípides y de otros tragediógrafos. Todo ello para poder concretar las funciones de los coros euripídeos.

Con todo ello pretendemos contribuir al conocimiento de las funciones del coro en la tragedia griega, aportar una interpretación de las diferentes unidades dramáticas y de las tragedias mismas desde esa perspectiva de interacción coral, a la vez que contribuir a resolver problemas de crítica textual en pasajes controvertidos tanto en la lectura de términos como en la partición de versos entre interlocutores.

De todos los elementos dramáticos de la tragedia griega el coro sigue siendo uno de los más complejos y problemáticos, razón por la cual la bibliografía existente sobre él es abundante y lo aborda desde perspectivas diferentes, vinculadas a la poética y la dramaturgia de cada época. Son prueba del interés suscitado por el tema en las últimas décadas la edición de varios volúmenes colectivos, como RIEMER-ZIMMERMANN (1998), PERUSINO-COLANTONIO (2007) y RODIGHIERO-SCATTOLIN (2011), entre otros.

El estudio de los coros femeninos se fundamenta en las investigaciones que ponen de manifiesto el diferente modo en que los dramaturgos configuran sus discursos, como han demostrado, entre otros MCCLURE (1999), FOLEY (2003a), CAWTHORN (2008) y CHONG-GOSSARD (2008). Se ha abordado el estudio desde la teoría semiológica del teatro, que busca el análisis de la obra en su doble vertiente de texto literario y texto espectacular, una doble vertiente bien recogida por KOWZAN (1990: 82-101), trabajo que señala los precedentes en la Antigüedad.

Somos conscientes de la gran cantidad de estudios surgidos sobre la teoría dramática a partir de los años 70 del pasado siglo, de los que la mayoría solo parcialmente se adapta bien al estudio del teatro griego, porque en muchas de ellos se está reclamando una valoración destacada de las puestas en escena, incluso se potencia el estudio y la

valoración de representaciones sin texto escrito, lo que contrasta fuertemente con la situación del teatro griego, en el que el texto es fundamental. A pesar de ello tienen la virtud de recordar al investigador el carácter de espectáculo también del teatro clásico y, en consecuencia, motivar investigaciones en las que se estudian los signos no verbales que confluyen en una puesta en escena (Cf. GARCÍA NOVO, 1981: 43-57 y 1982: 17-33).

Puesto que la obra literaria tiene por naturaleza un carácter poliédrico, ello permite al estudioso acercarse a ella desde perspectivas diversas, incluso combinando varios enfoques, tal y como afirma BOBES (2008). Nosotros nos hemos propuesto aunar el análisis del texto a partir de perspectivas formalistas, centradas en el estudio de la obra en sí misma, con la perspectiva de la teoría de la recepción, fundamentalmente como la desarrolló la escuela de Konstanz, sin que ello implique renunciar a seguir la teoría de la recepción de corte sociológico en el sentido de Escarpit, Salomón, etc. (Cf. GARRIDO, 2004).

### **3. Observaciones preliminares**

La edición base consultada para el texto griego de nuestro *corpus* de tragedias es la de DIGGLE (1984-1989). Para la transcripción de nombres propios griegos al castellano seguimos en general a FERNÁNDEZ GALIANO (1968). Se ha mantenido el término en griego en detrimento de la transliteración, a excepción de si corresponde a una cita que se está trabajando. Aquel vocabulario de origen griego que ha pasado al castellano con el mismo significado y que haya sido recogido por la Real Academia de la lengua española aparecerá en castellano. Hemos usado la cursiva para marcar los términos en otros idiomas dentro de los periodos en castellano. Las traducciones de los textos griegos citados a lo largo de la tesis son nuestras. En la bibliografía hemos optado por indicar en primer lugar la última edición o reimpresión que hemos manejado. A continuación, señalamos la fecha original de la primera publicación, pero solo introducimos esta doble cronología en el cuerpo de la tesis si es estrictamente necesario, lo cual sucede en muy pocas ocasiones.

## II. *Andrómaca*

No son pocas las dificultades que por diversas razones presenta la tragedia *Andrómaca* de Eurípides a aquellos que intentan abordarla, que van desde una no definición clara de quién tiene el protagonismo<sup>1</sup> en ella, hasta todo lo que se deriva de su insegura datación en una franja amplia que abarca acontecimientos históricos que sin duda deben encontrar en ella respuesta, terreno este último en extremo resbaladizo en el que toda prudencia es poca.<sup>2</sup> Con todo, la Guerra del Peloponeso y sus consecuencias sobre la población es sin lugar a duda su trasfondo innegable. En este capítulo nos proponemos realizar un análisis de esta tragedia desde una perspectiva de conjunto nucleada en torno al coro, en el que destacaremos el inevitable contexto bélico y sus efectos sobre la población, y lo haremos a partir de las relaciones que se establecen entre los personajes tomando como eje central el grupo de mujeres de Ftía.

La crítica literaria ha tomado *Andrómaca* como modelo a la hora de analizar los cantos corales en la obra euripídea, lo que ha supuesto una desvalorización y una estigmatización general de su lírica.<sup>3</sup> RODE (1971: 109) afirmó que entre 438 y 420: “These songs bring no development of thought or contrast with the action; they are not only dependent, but also entirely subordinate to the situation”. Sin embargo, un estudio más detenido de los coros de Eurípides demuestra que las contribuciones corales no solo son reflexiones de eventos, o reacciones sobre ellos, sino que adquieren la capacidad de modificar nuestra interpretación sobre la acción. Intentaremos demostrar, pues, la importancia de la intervención del coro de mujeres en esta obra a través de un análisis detallado del texto y su contexto.

---

<sup>1</sup> Andrómaca pronuncia el prólogo de esta tragedia y por ello muchos estudiosos la han considerado el personaje principal de la obra. No obstante, suscita un gran debate la atribución del rol principal, lo que en parte está en relación con la controversia sobre la unidad de la obra. KAMERBEEK (1943: 47-67) y ERBSE (1966: 276-297) consideran que el personaje central es Andrómaca; pero TORRANCE (2005: 39) alude al problema que representa el hecho de que no haya, en realidad, una muestra clara de su presencia en la escena final, en la cual GOLDBER (1983: 123-133), por su parte, la considera un personaje mudo. GARZYA (1951: 109-138) y NORWOOD (1954: 43) abogan por Hermíone y MOSSMAN (1996: 143-156) por Neoptólemo. La consideración de esta obra como una tragedia coral, como ya ha señalado MORENILLA (2013a: 143-168), creemos que se ve reforzada por la relevancia del coro como eje y elemento central de la obra en el sentido que aquí vamos a estudiar.

<sup>2</sup> La datación de *Supplícantes* de Esquilo nos ofrece una de las mejores pruebas de ello. Sobre la datación de *Andrómaca*, cf. entre otros GARZYA (1952b), DI BENEDETTO (1971: 127-129), ALLAN (2000: 149 ss.) y BUTRICA (2001).

<sup>3</sup> Cf. STINTON (1990: 26-34) y LATTIMORE (1958: 119).

*Andrómaca* ha sido caracterizada tradicionalmente como una tragedia que gira en torno al tema de las uniones desafortunadas que conducen a la ruina de un οἶκος. El argumento de la obra se organiza sobre este eje y el espectador reconoce en su acción dramática un episodio más de una larga historia de discordias e infortunios que encuentra en las bodas de Tetis y Peleo su origen.<sup>4</sup> En el caso de *Andrómaca*, esta cuestión se sitúa en el conflicto central entre dos uniones de diferente nivel. Una, que corresponde a Andrómaca, botín que Neoptólemo obtiene tras la caída de Troya; la otra, una unión legítima, la del hijo de Aquiles y Hermíone. En principio, la trama de la tragedia parece girar alrededor de la disputa entre ambas mujeres, esposa y concubina, por el lecho de Neoptólemo.

Abre *Andrómaca* la tragedia que lleva su nombre con un prólogo original,<sup>5</sup> que se inicia con la heroína, frente al altar de Tetis,<sup>6</sup> suplicando por su vida y la de su hijo.<sup>7</sup> Hermíone ha decidido matarlos porque siente amenazada su categoría de esposa legítima frente a Andrómaca, personaje que, pese a ser de procedencia bárbara, Eurípides no carga con las connotaciones negativas vinculadas a la barbarie.<sup>8</sup> Al contrario, es Hermíone a quien el autor describe como capaz de cometer el asesinato de Andrómaca y del único hijo de su esposo a escondidas de este último, quien está en Delfos reclamando a Apolo por la muerte de su padre. La diferencia de estatus entre las dos mujeres,<sup>9</sup> como iremos viendo, es un elemento que estructura la acción dramática.

<sup>4</sup> Cf. PAPANIMITROPOULOS (2006: 149) y BELFIORE (2000: 81-100).

<sup>5</sup> De las partes de que consta este prólogo, los dos monólogos (vv. 1-55 y 91-102), el diálogo (vv. 56-90) y el lamento elegíaco (vv. 103-116), este último elemento es un *unicum* en las tragedias conservadas por el metro utilizado, lo que, según HARDER (1985: 80), hay que enmarcar en la búsqueda de Eurípides de variaciones inesperadas en la segunda parte del prólogo. La elección del metro podría explicarse por la evocación del lamento de Andrómaca en hexámetros dactílicos en *Iliada* (9. vv. 14-15; 16. vv. 3-4), tal y como ha señalado ALLAN (2000: 56). PAGE (1936: 206-230) argumentó, en defensa de la representación de esta tragedia en Argos, que el empleo de formas dorias, difícilmente explicables dentro del metro elegíaco, hacen de ella el único testimonio de una antigua elegía doria.

<sup>6</sup> Sobre la caracterización del santuario de Tetis en tanto templo para una divinidad menor, cf. BURNETT (1971: 138).

<sup>7</sup> Sobre las representaciones trágicas que ponen niños en escena, cf. SIFAKIS (1979: 73 ss.). En el caso de *Andrómaca*, el pequeño participa en el diálogo, a diferencia de otras obras euripídeas en las que niños de alta relevancia en la trama, como Astianacte en *Troyanas*, son personajes mudos, cf. SIFAKIS (1979: 68).

<sup>8</sup> Cf. PADUANO (1992: 261). Sobre la construcción de la alteridad de los bárbaros, cf. entre otros SANTIAGO (1998).

<sup>9</sup> Diversos estudios han establecido las semejanzas y diferencias entre el estatus de concubina, hetera y esposa legítima en la época clásica. POMEROY (1975: 109) remarca que la concubina era considerada como una propiedad sexual y que no había en este aspecto una gran diferencia con la esposa legítima, por lo que se castigaba la seducción o violación de la concubina con las mismas penas que si se tratara de la esposa legítima. CANTARELLA (1996: 78-79), por su parte, plantea que la relación con ambas mujeres era en casi todo idéntica, por lo que la concubina tenía una serie de obligaciones entre las cuales se contemplaba especialmente la de la fidelidad. Por el contrario, RODRÍGUEZ ADRADOS (1996: 97) opta por asociar más

El término griego usado regularmente para concubina es *παλλακή*, palabra que no aparece en el texto que nos ha llegado de *Andrómaca*. Se trata de un sustantivo que, en principio, designa a la concubina libre que se tiene para engendrar hijos libres. Desde esta perspectiva, la esclavitud de Andrómaca no haría posible su identificación con la figura de la *παλλακή*. Pero la crítica ha desestimado esta univocidad del término y gran parte de los estudios consideran que puede remitir a mujeres libres, esclavas o libertas.<sup>10</sup> Lo cierto es que Andrómaca no se presenta en ningún momento como concubina de Neoptólemo sino como esposa de Héctor, condición peligrosa frente a una Hermíone que espera que ese estatus le garantice una situación privilegiada.

Esta confrontación entre las dos mujeres se construye sobre un trasfondo, señalado por RODRÍGUEZ CIDRE (2010: 64-65), que es el que establece la relación que une a Andrómaca con Neoptólemo, no en función del lecho, sino de los muertos que comparten. Los griegos llaman a este vínculo con el nombre de *αὐθέντης*, término que se construye en general con dativo de hostilidad, y que denomina una unión no basada en *φιλία*, sino a partir del homicidio de un familiar.<sup>11</sup> El *αὐθέντης* de un sujeto es aquel que ha matado a un pariente de este o se identifica en cierto punto con él, por lo que Neoptólemo es *αὐθέντης* de Andrómaca por ser el hijo del asesino de su esposo.<sup>12</sup> Como señala BELFIORE (2000: 81-100), se despliega en la obra una perversión de la relación amigo-enemigo que conduce a una confusión de roles y a una crisis del *οἶκος*. De hecho, el nacimiento de Moloso vuelve a reproducir el peligro de una resurrección de Troya que se había evitado con el despeñamiento de Astianacte en *Troyanas* vv. 782-789. De esta manera personificaría una mezcla de amigo y enemigo que solo puede, a ojos de Menelao y su hija, dar más entidad a la amenaza que representan Andrómaca y el pequeño.<sup>13</sup>

---

estrechamente a la concubina con la hetera. En su opinión, “una concubina viene a ser una hetera unida con estabilidad a un hombre, con ciertos derechos legales reconocidos”, derechos que a su vez son ínfimos respecto a los de la esposa legítima y sus hijos. Otra autora que tiende a reforzar los vínculos entre hetera y concubina es COX (1998: 170 ss.), quien resalta la distancia que separa a esposas y concubinas. JUST (1994: 52) y FOLEY (2003a: 87 ss.), finalmente, reconocen serias dificultades para distinguir a concubinas de heteras.

<sup>10</sup> BUDIN (2003) presenta un análisis exhaustivo en torno a otros valores del término *παλλακή*, que puede designar desde la prostitución sagrada hasta la simple designación de jóvenes. Cf. también SEALEY (1988: 36) sobre la vaguedad del término *παλλακία* y el abanico de uniones a las que haría referencia, entendiéndose que solo algunas de ellas recibirían protección legal.

<sup>11</sup> Cf. PARKER (1996a: 122 ss.), quien analiza el carácter de polución que genera esta relación. Para un estudio de este vínculo en *Oresteia*, cf. GASTALDI (2001: 166 ss.).

<sup>12</sup> Recordemos que Andrómaca en *Troyanas* vv. 659-660 teme la idea de vivir con *αὐθένται*.

<sup>13</sup> Cf. ELLIOT SORUM (1995: 380). El carácter de enemigo de Moloso en tanto hijo de una bárbara es verbalizado por Menelao en los vv. 519-521.

Pero no debemos reducir el conflicto dramático al carácter inapropiado de la relación entre Andrómaca y Neoptólemo. Si hay un factor que desata la confrontación entre las dos heroínas, este viene dado por la *ἀπαιδία* de Hermíone y la maternidad de Andrómaca. En efecto, es la maternidad la que perfecciona un matrimonio y constituye el momento definitivo en el que se detiene la circulación de la mujer. Y es que, no debemos olvidar, que una mujer es *γυνή* si es madre: la esposa debe demostrar que sirve como mujer siendo madre. Su pertinencia en la sociedad depende fundamentalmente de su función reproductiva.<sup>14</sup> De hecho, la esterilidad era una de las razones más frecuentes de divorcio en la Grecia clásica.<sup>15</sup>

Por este motivo, la incapacidad de engendrar hijos de Hermíone (frente a la fertilidad de Andrómaca) hace tambalear su estatus de privilegio, empezando por el de esposa legítima. Ahora bien, no queda claro si Moloso representa realmente una amenaza para la espartana o no. Ella misma, al arrepentirse de su treta en el diálogo con Orestes, asegura que de no haberse dejado influir por las habladurías femeninas habría dado a luz niños que tendrían a sus medio hermanos como medio esclavos, *ἡμιδούλοι* (v. 942). En este punto, se relativiza en boca de Hermíone tanto su esterilidad como la amenaza que le supondría el pequeño.

SEAFORD (1990: 169-170) interpreta el estado de *ἀπαιδία* de Hermíone en función de la distancia entre el mundo mítico homérico (que preveía la legitimación de los *νόθοι*) y la legislación ateniense del s.V que no solo no habilitaría la promoción de Moloso sino que tampoco hubiera aceptado el matrimonio de Neoptólemo con una mujer ajena a su ciudad. En este sentido, analizada la situación para un ateniense del s. V, se consideraría más razonable la actitud de Hermíone en su diálogo con Orestes, dadas las escasas probabilidades de integración de pleno derecho del hijo bastardo. Sin embargo, hay que tener en cuenta el contexto bélico de la época, la Guerra del Peloponeso y las muertes de ciudadanos que de ella derivan, algo que confiere un valor especial a las cuestiones en torno al concubinato, la bastardía y la legitimación de descendencia en la *πόλις* ateniense. Este hecho conllevó a una especie de suspensión de reglas que habilitó tanto el acceso a

<sup>14</sup> Cf. POMEROY (1975: 78 ss.), MOSSÉ (1990: 60) y JUST (1994: 47 ss.), entre otros, sobre la función femenina de la maternidad dentro de la sociedad griega antigua.

<sup>15</sup> Cf. GARLAND (1990: 36 ss.). En el s. V encontramos los inicios de las explicaciones científicas en torno a la esterilidad, cuestión muy recurrente en los tratados ginecológicos del corpus hipocrático. Sobre los supuestos altos porcentajes de infertilidad en la *πόλις* clásica y sus posibles razones, cf. DEMAND (1994: 17). Sobre el divorcio por esterilidad, cf. BUIS (2003: 24).



la ciudadanía de los *vóθοι* como significó un permiso a los ciudadanos de tomar una mujer como esposa legítima y al mismo tiempo engendrar hijos legítimos de otra.<sup>16</sup> Así pues, el espectador ateniense de *Andrómaca* probablemente estaría de acuerdo con Hermíone sobre el riesgo que suponía la relación de la troyana con Neoptólemo con quien había tenido un hijo.

Andrómaca, en el prólogo de esta tragedia, introduce por primera vez el motivo del conflicto de Hermíone con respecto al lecho (vv. 29-38):

ἐπει δὲ τὴν Λάκαιναν Ἑρμιόνην γαμεῖ / τοῦμὸν παρώσας δεσπότης δοῦλον λέχος,  
/ κακοῖς πρὸς αὐτῆς σχετλίους ἐλαύνομαι. / λέγει γὰρ ὥς νιν φαρμάκοις  
κεκρυμμένοις / τίθημ' ἄπαιδα καὶ πόσει μισουμένην, / αὐτὴ δὲ ναίειν οἶκον ἀντ'  
αὐτῆς θέλω / τόνδ', ἐκβαλοῦσα λέκτρα τὰκείνης βία· / ἀγὼ τὸ πρῶτον οὐχ ἔκοῦσ'  
ἐδεξάμην, / νῦν δ' ἐκλέλοιπα· Ζεὺς τὰδ' εἰδεῖη μέγας, / ὥς οὐχ ἔκοῦσα τῶδ'  
ἐκοινώθην λέχει. // *Pero tan pronto el señor se casa con la laconia Hermíone,*  
*tras empujar a un lado mi lecho esclavo, soy perseguida por esta con crueles*  
*insultos. Dice que con ocultos filtros la he hecho estéril y es odiada por su esposo*  
*y que yo misma quiero habitar esta casa en lugar de ella, tras expulsar los lechos,*  
*sí, los de aquella, a la fuerza. Lo que yo en un principio acepté sin querer y ahora*  
*tengo abandonado. El gran Zeus sabe estas cosas importantes, que sin querer*  
*tomé parte de este lecho.*

Los vv. 29-31 condensan según NÁPOLI (2000: 7) la trama de la obra a partir de la contraposición entre la desmesura de Hermíone y la sumisión de la troyana. Neoptólemo, quien aparece desde el inicio como *δεσπότης* marcando ya la relación de poder establecida, empuja a un lado el lecho de Andrómaca, con la característica de ser *δοῦλον*,<sup>17</sup> tras casarse con Hermíone. Cuando la espartana se casa, Andrómaca ya estaba instalada en el hogar, situación inversa a la de otras heroínas trágicas tales como Clitemnestra o Deyanira, que deben “soportar” que sus esposos les instalen concubinas en la casa.

El conflicto aquí está expresado desde dos perspectivas. Por un lado, Neoptólemo ha abandonado el lecho de la concubina, por lo cual Andrómaca teme que peligre su

<sup>16</sup> Cf. LACEY (1968: 113), KEULS (1993: 272) y COX (1998: 170 ss.). OGDEN (1996: 158 ss.) señala la modificación que supuso la guerra en el número de “marriageable women”, dato que no se puede escindir de las discusiones sobre las modalidades legítimas de relación sexual en el interior de los *οἴκοι*.

<sup>17</sup> Acerca del léxico sobre esclavitud en *Andrómaca*, cf. LÓPEZ FÉREZ (1976).

estatus. Por el otro, Hermíone persigue a la extranjera, pese a que esta última admite que su lecho ya no es compartido. El problema radica en que también Hermíone ve amenazada su condición de esposa legítima, puesto que, por el momento, ella no ha podido tener hijos y Andrómaca ya le ha dado un hijo bastardo a Neoptólemo. Tal y como la troyana expresa en el v. 4, ella es *παιδοποιός*, hacedora de hijos. Se trata de un término técnico dentro del matrimonio en el derecho ático<sup>18</sup> y su empleo aquí refuerza la autoidentificación durante toda la obra de *Andrómaca* como esposa de Héctor.

Pero la mención no es inocente: en su día fue una esposa fértil que dio un hijo a Héctor, ahora le ha dado otro como concubina a Neoptólemo y, sabemos, engendrará a un tercero con Héleno en el futuro extradramático. Hijos todos ellos varones que, en el sistema de valores y creencias médicas de la época, implican una gran y buena fertilidad, y todo ello en el cuerpo de una mujer de mayor edad que el de la estéril Hermíone. Incluso en el v. 196 Andrómaca ironiza sobre su cuerpo al que califica de juvenil y floreciente: “*τῷ νέῳ τε καὶ σφριγῶντι σώματι*”. Podríamos pensar también que esta contraposición se efectúa asimismo con Helena, ya que solo le dio una hija a Menelao y ningún hijo a Paris ni a Deífobo. A esta contraposición entre Andrómaca y las dos espartanas hay que sumarle el hecho de que en Esparta la educación de las niñas y jóvenes se organiza mediante distintos ejercicios y dietas a fin de conformarlas como *τεκνοποιοί*, objetivo fundamental de la mujer en dicha sociedad.<sup>19</sup> En este contexto, la fertilidad de la concubina supone grandes problemas.

Encontramos, pues, una situación triangular entre Andrómaca, Hermíone y Neoptólemo, en la que destaca la gran ausencia de este último en la obra,<sup>20</sup> donde aparecerá únicamente al final en calidad de cadáver.<sup>21</sup>

En la segunda parte de los versos citados (vv. 32-35), Andrómaca recrea la acusación de Hermíone de haber utilizado *φάρμακα* para hacerla estéril, *ἄπαιδα*, y odiosa a su marido, acusación que la misma Hermíone hace directamente en los vv. 155-162.

<sup>18</sup> Cf. PÓRTULAS (1988: 285) y PLÁCIDO (2000: 349).

<sup>19</sup> Cf. OGDEN (1996: 229). Para un estudio en general de la mujer espartana, cf. entre otros CARTLEDGE (1981), ARRIGONI (1985: 65 ss.), CALAME (1985), DE ROMILLY (1986: 135), FOUCAULT (1986: 115 ss.) y EBBOTT (2003: 71). Para un estudio del matrimonio en Esparta, cf. ABRANCHES GUERREIRO (2006), y sobre la participación de las mujeres espartanas en eventos deportivos, cf. DILLON (2000: 465 ss.).

<sup>20</sup> Sobre la importancia que tiene en la acción dramática el recurso de un personaje ausente, cf. DELI (1994: 239).

<sup>21</sup> Sobre la caracterización de Neoptólemo en términos homéricos focalizada en el análisis de su muerte en Delfos, cf. DAVIDSON (1999-2000: 123 ss.) y MOSSMAN (1996: 149-152).

Aparece aquí el temor central de Hermíone: Andrómaca quiere desplazarla pasando de concubina a esposa legítima. Dice que quiere habitar la casa, *τόνδε οἶκον*,<sup>22</sup> en lugar de ella, *ἀντ' αὐτῆς*, y expulsar los *λέκτρα* de Hermíone, los lechos libres y legítimos.

En la tercera parte de esta cita (vv. 36-38), Andrómaca es el sujeto de la acción. Sin embargo, la heroína resalta con la repetición de la estructura *οὐχ ἔκοῦσα* que su participación en ella no ha sido en ningún caso voluntaria. Ella nunca quiso compartir el lecho con Neoptólemo, un lecho que ahora, *νῦν*, tiene abandonado. Tenemos que considerar que el perfecto *ἐκλέλοιπα* (v. 37) tiene aquí un valor resultativo, puesto que Andrómaca en calidad de esclava jamás podría haber abandonado el lecho de Neoptólemo, sino que debe ser su señor quien lo ha dejado de lado.<sup>23</sup> A continuación necesita explicitar lo que Zeus ya sabe: sin su voluntad participó en este lecho.

Tras presentar Andrómaca el conflicto en el que se halla, entra en escena otra cautiva troyana, antigua sierva, que se dirige a la heroína como su *δέσποινα* (v. 56), su señora, pues en silencio guarda a la ahora concubina de Neoptólemo la consideración y el respeto que en Troya guardaba a la que allí era su señora, la esposa de Héctor. Señora y sierva se reconocen ahora en Ftía unidas por un mismo destino desgraciado que se hace patente en la actitud de ambas. Esta antigua sirvienta cumple la función de *ἐξάγγελος*, pues en secreto ha acudido a informar a su antigua señora de lo que han tramado contra su hijo al que tienen la intención de dar muerte.

En el diálogo que entablan pronto podemos ver que se establece entre las dos mujeres una relación de solidaridad en la desgracia próxima a la complicidad, en la que la antigua sierva troyana se mueve entre la devoción a su antigua señora y el natural miedo a sus nuevos amos (vv. 60-62): *καὶ νῦν φέρουσά σοι νέους ἦκω λόγους, / φόβῳ μὲν, εἴ τις δεσποτῶν αἰσθήσεται, / οἴκτῳ δὲ τῷ σῷ. // Y ahora vengo trayéndote noticias recientes, con miedo, por si alguno de los señores se da cuenta, pero con compasión por ti.* La esclava tiene miedo de que su nueva señora, Hermíone, y el padre de esta, que ha acudido a la llamada de su hija, descubran que ha llegado corriendo para desvelarle a su anterior señora sus planes. Andrómaca la trata como a uno de los suyos, como compañera de esclavitud (vv. 64-65): *ὦ φιλάτη σύνδουλε – σύνδουλος γὰρ εἶ / τῆ πρόσθ' ἀνάσση τῆδε, νῦν δὲ δυστυχεῖ. // ¡Oh muy querida compañera de esclavitud! pues eres compañera*

<sup>22</sup> Se debe resaltar el efecto retórico de este deíctico. Cf. KOVACS (1980: 12).

<sup>23</sup> Cf. RIBEIRO FERREIRA (1971: 178) y KOVACS (1980: 16). Este verbo en perfecto pronunciado por Andrómaca supuso grandes problemas incluso para el escoliasta.

de esclavitud de la que fue tu señora en otro tiempo y ahora una desgraciada. La unión en la desgracia se hace aún más evidente por la repetición del término *σύνδουλος*, especialmente llamativa porque en la frase del segundo término aparece la contraposición *πρόσθ' ἀνάσσει / νῦν δὲ δυστυχεῖ*. Pero estas palabras, dirigidas a su antigua sierva, van también dirigidas a sí misma, y en ellas hay no poca extrañeza ante su nueva situación, de la que aún no acaba de tomar consciencia plena.

Ante las malas nuevas, Andrómaca le pide que sea portadora de un mensaje y su antigua sirvienta, a pesar del temor a que se entere Hermíone, acepta y sale de escena. En el cruce de palabras aflora por un momento la realidad latente en la que se mueven ambas mujeres, que no es otra que una translación a Ftía del marco de relaciones que mantenían en Troya, la señora y su sirvienta, una sirvienta que siempre lo ha sido y que conoce muy bien lo que vale la vida de una esclava (vv. 86-90):

**Θεράπεινα.-** κίνδυνος· Ἑρμιόνη γὰρ οὐ σμικρὰ φύλαξ. // *Es peligroso, pues Hermíone no es pequeño guardián.*

**Ἀνδρομάχη.-** ὄρᾳς; ἀπαυδᾶς ἐν κακοῖς φίλοισι σοῖς. // *¿Ves? Reniegas en las desgracias de los tuyos.*

**Θεράπεινα.-** οὐ δῆτα· μηδὲν τοῦτ' ὀνειδίσης ἐμοί. / ἀλλ' εἶμ', ἐπεὶ τοι κοῦ περίβλεπτος βίος / δούλης γυναικός, ἦν τι καὶ πάθω κακόν. // *En modo alguno; no me reproches eso a mí. Ea, voy, pues en verdad que no hay que mirar por una vida de esclava si me sucede algo malo.*

A lo que Andrómaca, como si aún estuvieran en Troya, se limita a decirle que vaya (v. 91): *χώρει νυν*.

La alusión que la sierva troyana hace a la soledad de su señora en el v. 78, *νῦν δ' ἔρημος εἶ φίλων*, subraya aún más su triste destino, pues ese *φίλων* hace referencia también a Neoptólemo y a Peleo. Andrómaca subraya la soledad en la que se halla, aumentando el *πάθος* a través del contraste entre su vida anterior y la actual, parte del botín de guerra asignado al hijo de Aquiles, que ahora es parte de esos *φίλων* a los que se refería la sierva.<sup>24</sup> Este contraste, que preludia el enfrentamiento entre Hermíone y

<sup>24</sup> BELFIORE (2000: 81-100) dedica un capítulo de su libro a explicar el intrincado panorama de *φιλία* en esta obra centrándose en la inapropiada relación de Neoptólemo con las dos heroínas contrastadas. La autora afirma que el tratamiento de enemigos naturales como amigos y viceversa juega el mismo rol que en otras obras el asesinato de un pariente o cometer incesto. Andrómaca, esposa de Héctor, es enemiga natural de

Andrómaca, pone de relieve su situación actual, lo que contribuye a extremar el conflicto al focalizarlo en el fin último de la mujer en el mundo griego, alumbrar hijos para su señor. Y así, mientras Andrómaca, la cautiva troyana, ha dado un hijo varón a su señor (δεσπότη δ' ἐμῷ, v. 25), Hermíone, la esposa legítima espartana, se muestra incapaz de hacerlo. Hermíone hace responsable a Andrómaca de su infecundidad, algo que no se le puede reprochar a la joven espartana, ya que la condición de no griega de Andrómaca la hace sospechosa de poseer conocimientos ajenos al mundo griego,<sup>25</sup> unos conocimientos peligrosos que bien podría estar utilizando para que finalmente Hermíone fuera repudiada. Y si Andrómaca es una cautiva troyana, esposa de Héctor, el primero de los troyanos, Hermíone no goza de muchas simpatías en Ftía, patria del primero de los aqueos, lo que paradójicamente aproxima a ambas mujeres. Los temores de Hermíone la llevan a creer posible una inversión de los papeles, como le confesará a Orestes (vv. 927-928): ἢ δουλεύσομεν / νόθοισι λέκτροις ὧν ἐδέσποζον πρὸ τοῦ. // *O seré la esclava de una concubina de la que antes yo era señora.*

Frente a versiones anteriores, Neoptólemo aquí está casado con Hermíone, persona equivocada a los ojos de su abuelo Peleo<sup>26</sup> tanto por su procedencia familiar, puesto que, como dice en varias ocasiones el anciano, pertenece a un γένος de hombres cobardes y mujeres adúlteras, como por su procedencia cultural, puesto que procede de un pueblo, el espartano, que no es capaz de dar una educación conveniente a sus mujeres, cuyo comportamiento indecoroso favorece y a las que permite el acceso y gestión de riquezas y, por tanto, el poder. Pero Andrómaca, Neoptólemo, Hermíone y Orestes se hallan en esa situación por ser respectivamente la esposa de Héctor, el hijo de Aquiles, la

---

la casa de Aquiles (*Iliada* 6. vv. 414-424), quien mató a su esposo, pero aquí es tratada como *φιλή* al vivir en la casa de Neoptólemo y tener de él un hijo.

<sup>25</sup> En el prólogo así lo reconoce la propia Andrómaca en los vv. 32-35. Bien conocido es el caso de Medea con el incidente de Yolco y el de Corinto, y su oferta a Egeo para solucionarle el problema de infertilidad que le llevó a Delfos haciéndole recalar en Corinto.

<sup>26</sup> El hilo conductor de la obra según STEIDLE (1968: 118-131) es la crítica a una unión matrimonial con la persona equivocada, que comporta el riesgo de la destrucción de todo el οἶκος y la traslación de la misma situación a la πόλις, en lo que Eurípides anticipa el posicionamiento de Aristóteles al respecto (*Política* 1252b 9-14), para lo que se apoya en la autoridad de Hesíodo, *Trabajos y días* (vv. 405-406): οἶκον μὲν πρότιστα γυναῖκά τε βοῦν τ' ἀροτῆρα, / κτητῆν, οὐ γαμετῆν, ἥτις καὶ βουσὶν ἔποιτο // *Primero de todo consigue un hogar, una mujer y un buey para arar –una esclava y no una esposa, para que guíe también a los bueyes.* Debemos tener en cuenta la situación política de la época y el deseo de reforzar una institución tradicional, el οἶκος, que está cambiando también en Atenas en parte por cambios sociales, entre los que cabe señalar, por un lado, las consecuencias de la peste de 430/429 y la constante disminución del número de hombres por la guerra, por el otro, el aumento de la riqueza en algunas capas sociales, que ha llevado al abandono de tradiciones ancestrales y el aumento del papel de la hetera fuera de casa y de la *παλλακή* dentro, razón por la cual sitúa en primer plano en la cadena de conflictos el de las dos mujeres, y también por ello la obra se cierra con una nueva advertencia a los espectadores para que no busquen riqueza en el matrimonio a costa de unirse a mujeres inadecuadas. Cf. BAÑULS-MORENILLA (2012: 249).

hija de Menelao y el hijo de Agamenón; son pues mujeres e hijos víctimas de una guerra ajena a ellos, si bien en el caso de Neoptólemo no por completo, ya que muerto Aquiles, fue llevado a los campos de Troya siguiendo los vaticinios de Héleno por ser el hijo de Aquiles, junto con Filoctetes, asunto este tratado por los tres trágicos,<sup>27</sup> y precisamente por ser el hijo de Aquiles recibirá a Andrómaca, que no en vano se refiere a Neoptólemo como *Ἀχιλλέως παιδί, δεσπότη δ' ἐμῶ* (v. 25). Eurípides, pues, introduce innovaciones en la tradición de esta saga mítica al plantear con una perspectiva distinta las bodas de Hermíone.<sup>28</sup> Tal y como resaltan BAÑULS-MORENILLA (2012: 249), al enfrentamiento de los dos varones, el hijo de Aquiles y el de Agamenón, por Hermíone, hace preceder el de las dos mujeres, la cautiva esposa de Héctor y la hija de Menelao, por Neoptólemo, enfrentamientos que no son presentados como luchas pasionales por una mujer o por un varón, sino que giran en torno a la posición social, estrechamente vinculada a la pertenencia a un *οἶκος* determinado y a la posición que se ocupa en él.

Para Andrómaca, la Guerra de Troya ha supuesto la destrucción de su familia, su ciudad, la muerte de su esposo y del hijo que de él tenía, y su propia esclavitud (vv. 91-99):

ἡμεῖς δ', οἷσπερ ἐγκείμεσθ' ἀεὶ / θρήνοισι καὶ γόοισι καὶ δακρύμασι, / πρὸς αἰθέρ'  
 ἐκτενοῦμεν· ἐμπέφυκε γὰρ / γυναιξὶ τέρψις τῶν παρεστώτων κακῶν / ἀνὰ στόμ'  
 ἀεὶ καὶ διὰ γλώσσης ἔχειν. / πάρεστι δ' οὐχ ἓν ἀλλὰ πολλὰ μοι στένειν, / πόλιν  
 πατρώαν τὸν θανόντα θ' Ἔκτορα / στερρόν τε τὸν ἐμὸν δαίμον' ᾧ συνεζύγη<sup>29</sup> /  
 δούλειον ἦμαρ<sup>30</sup> εἰσπεσοῦσ' ἀναξίως. // *Y nosotros, los lamentos, gemidos y  
 lágrimas en los que siempre nos hallamos, los lanzaremos hacia el éter. Pues,  
 para las mujeres es, por naturaleza, un consuelo de los males presentes tenerlos  
 sin cesar por la boca y en la lengua. Tengo no una sola cosa, sino muchas, por  
 llorar: la ciudad de mi padre, y a Héctor que ha muerto, y mi duro destino, al que  
 se me unció el día de la esclavitud, en la que caí sin merecerlo.*

<sup>27</sup> Solo nos ha llegado la obra *Filoctetes* de Sófocles, de las de Esquilo y Eurípides tenemos la información que nos proporciona Dion de Prusa, en su *Oratio* 52, en la que compara los tres *Filoctetes*.

<sup>28</sup> Por lo que sabemos por informaciones en gran parte indirectas, hasta ese momento en el origen del conflicto trágico está el doble compromiso de Hermíone, prometida por su abuelo Tindáreo a su primo Orestes, mientras que Menelao, en los campos de Troya, la promete a Neoptólemo, como lo presentaron Sófocles y Filocles.

<sup>29</sup> La idea del yugo se da tanto por el uso de la voz *συνεζύγη* como por el calificativo *στερρόν*, hipálage que desplaza al destino la dureza del yugo de la esclavitud.

<sup>30</sup> El texto jugará con estas referencias a la servidumbre en la reflexión gnómica que cierra el fragmento: *θανόντα/θανόντος, ἦμαρ/ ἡμέραν*. Cf. STEVENS (1971: 107) y LLOYD (1994: 111).

Andrómaca enuncia los motivos de su lamento al que califica de eterno, *ἀεὶ*. Desde la caída de Troya, ella ha vivido entre lamentos fúnebres y lágrimas, que ahora dirige hacia el cielo, *πρὸς αἰθέρ'*. Este *θρήνος* es pronunciado por la heroína al enterarse de que la vida de su pequeño está amenazada por Menelao (quien ha salido de palacio para buscarlo). Sin embargo, pese a que el peligro contemporáneo a la acción está constituido por la pérdida del hijo actual, en su enumeración de motivos elige hablar de su situación pasada. Es destacable que Andrómaca no haga referencia a Astianacte, lo que ha sido entendido por RODRÍGUEZ CIDRE (2010: 278) como “una duplicación discursiva de su ocultamiento de Moloso”. Para la autora, el hecho de silenciar en el discurso el antecedente de Astianacte asegura el ocultamiento real de Moloso.

Y es que, de la unión impuesta de Andrómaca y Neoptólemo ha tenido un hijo, que en principio puede representar para ella una cierta esperanza de seguridad y de relativo bienestar futuros, pero que ahora se revela como motivo real de inseguridad y miedo.<sup>31</sup> El pequeño, precisamente por la relación que crea entre Andrómaca y Neoptólemo, es la causa de la animadversión de Hermíone, una causa fundada y objetiva, y de los riesgos que ahora corren él mismo y su madre. Ante esta situación no buscada por Andrómaca, la desesperanza en las palabras de la troyana se vuelve cada vez más evidente.<sup>32</sup> De hecho, como ha señalado ALLAN (2000: 176), el final de su lamento podría sugerir la imagen de la leyenda de Níobe<sup>33</sup> (v. 116): *τάκομαι*<sup>34</sup> ὡς πετρίνα πιδακόεσσα

<sup>31</sup> Hermíone tiene miedo de que Andrómaca la suplante como madre de la siguiente generación en la línea de Éaco. Por testimonios como el de Jenofonte, *Constitución de los Lacedemonios* 1.4, sabemos la particular importancia que tenía la reproducción para las mujeres espartanas. Andrómaca es una cautiva extranjera, pero su estatus noble y la fertilidad son suficientes para provocar el miedo por el desplazamiento de Hermíone. El tema del concubinato y la fertilidad está relacionado con el derecho de ciudadanía en la *πόλις* clásica por el que la legitimidad de los hijos se definía por el nacimiento de padres ciudadanos. Pese que en la *πόλις* clásica se instaba al matrimonio entre ciudadanos, el estatus de las concubinas no era necesariamente bajo. La concubina ateniense disfrutaba de ciertos beneficios (Iseo 3 .39) y estaba protegida por ciertas medidas legales, de lo que es buena muestra el hecho de que a un hombre no le estaba permitido practicar el sexo con la concubina de otro. Cf. COHEN (1991: 106 y 128).

<sup>32</sup> WEST (1982: 128) afirma que el lamento está caracterizado por su convencionalidad formal, mientras ALLAN (2000: 175) alega que: “far from being full of wild repetition, Andromache’s song is all the more intense for its dignified control”. Se debe matizar que hay contención en otros prólogos de circunstancias similares, como en el caso de *Helena*: el tragediógrafo no empieza su obra con una escena de patetismo profundo, pues el efecto debe ir *in crescendo*, por ello se describe la situación al comienzo, introduciendo elementos afectivos, como realmente hay, pero sin abrumar al espectador.

<sup>33</sup> Cf. *Ilíada* 24. vv. 614-617. También Patroclo es comparado con un manantial cuando se lamenta del sufrimiento de los griegos en *Ilíada* 16.

<sup>34</sup> Antígona en la tragedia homónima se compara con Níobe en los mismos términos: *τακομέναν...τέγγει δ' ὑπ' ὀφρύσι παγκλαύτοις δειράδας*: (vv. 828-832). Véase también *Andrómaca* vv. 532-534, donde la imagen de un manantial emanando de una roca vuelve a ser evocada.

λιβάς. // *Me consumo como la gota que fluye por la roca.* Se trataría del lamento de Níobe por la matanza de sus hijos, no por su jactancia anterior ante Leto.

La unión de Andrómaca y Neoptólemo,<sup>35</sup> igual que la de Hermíone y Neoptólemo y la de Menelao y Helena, en cierto modo origen de la Guerra de Troya, son contempladas y valoradas a partir del recuerdo del feliz matrimonio de Héctor con Andrómaca, que en Homero, se presenta como poéticamente ideal. En esta tragedia, Andrómaca, sin dejar de ser la esposa y madre leal, paradójicamente es a su vez una sensata compañera de lecho,<sup>36</sup> lo que se ve subrayado por la natural falta de madurez e inexperiencia de Hermíone. El *οἶκος* perfecto de Andrómaca ha sido destruido (vv. 8-11) y esto asienta un esquema de alteración que permanece durante toda la obra, en donde la guerra de Troya, incluyendo la representación de *Ilíada* del matrimonio de Héctor y Andrómaca, funciona como un escenario secundario de referencia de lo que acontece en Ftía.

Al final del prólogo, en el lamento elegíaco,<sup>37</sup> Andrómaca habla de Paris y de Helena,<sup>38</sup> y de sí misma (vv. 103-112):

---

<sup>35</sup> Según SEAFORD (1987: 130), el paso de Troya a Grecia está descrito por la protagonista como una procesión nupcial (v. 110): *δουλοσύναν στυγερὰν ἀμφιβαλοῦσα κάρη* // *Y cae cubriendo mi rostro una horrible esclavitud.* Esta imagen contrasta con el velo que cubre a la novia, pero podría estar sugiriendo otra imagen: la de la muerte. Cf. los pasajes del traslado de Casandra y el sacrificio de Políxena en *Troyanas* vv. 308 ss. y 433-435, donde las jóvenes se presentan como novias de la muerte. No hay que olvidar la estrecha relación entre el velo, el matrimonio y la muerte. También en el caso de Alcestris y Evadne el velo o el propio elenco de términos relacionados con el matrimonio se suceden antes de realizar el sacrificio.

<sup>36</sup> CANTARELLA (1987:69) señala que el término para lecho se repite hasta 20 veces en la obra por lo que en ella es una palabra clave para definir la relación hombre-mujer. Sin embargo, no investiga en detalle los usos complejos de los términos en *Andrómaca*. Debemos ser conscientes de los problemas para designar el matrimonio y los esposos en griego clásico, muy bien estudiados por CHANTRAINE (1946: 219-250) y VERNANT y VIDAL-NAQUET (1987: 1. 45-76). CHANTRAINE muestra que, en época clásica, además del genérico *γυνή*, acompañado o no de la precisión legal que aportan los adjetivos *ἐγγυητή* o *γαμετή*, se utilizan en textos literarios términos formados sobre *εὐνή*, *κοιτή* o *λέχος*, términos que comportan un valor afectivo que va más allá de la mera indicación de una posición legal. Lo importante del matrimonio es asegurar la descendencia legítima y con ella la preservación del *οἶκος*. Como es natural, el antagonismo entre la esposa y la concubina es más importante en tragedia que en Homero (VERNANT y VIDAL-NAQUET, 1987: 1. 51). En general sobre el matrimonio cf. VÉRILHAC-VIAL (1998).

<sup>37</sup> Estos versos conforman el único ejemplo conocido de este metro (dícticos elegíacos) dentro del género de la tragedia. Cf. WILLINK (2001: 724) y WEBSTER (1967: 284). Para un análisis de los rasgos homéricos de este lamento, cf. DAVIDSON (1999-2000: 117 ss.).

<sup>38</sup> En *Agamenón* de Esquilo encontramos el primer ejemplo de lamento entonado por una cautiva, Casandra. Aparece también la referencia de la unión de Paris y Helena como responsable de sus desgracias (vv. 1156-1157), lo que sin duda será un referente que los sucesivos autores habrán tenido en cuenta al expresar los lamentos de las mujeres troyanas en las sucesivas tragedias. DUÉ (2006: 151-155) justifica el uso del lenguaje de lamento para articular y expresar el sufrimiento de Casandra, pero no considera que en *Agamenón* el lamento juegue un rol crucial como lo hace en *Andrómaca*. WOHL (1998: 3-56) basa su estudio en el contraste entre Casandra, que se expresa en palabras en este pasaje, y el silencio de Yole en *Traquinias*. Sin embargo, Casandra al principio también calla, lo que es evocado (probablemente) por el silencio de Yole, pero después habla porque es adivina y no opone resistencia porque sabe que lo que ve ha de pasar.



Ἰλίῳ αἰπεινῆ Πάρις οὐ γάμον ἀλλά τιν' ἄταν / ἀγάγετ' εὐναίαν εἰς θαλάμους  
 Ἑλέναν. / ἅς ἔνεκ', ὧ Τροία, δορὶ καὶ πυρὶ δηιάλωτον / εἶλέ σ' ὁ χιλίοναυς  
 Ἑλλάδος ὄξυς Ἄρης / καὶ τὸν ἐμὸν μελέας πόσιν Ἔκτορα, τὸν περὶ τείχη / εἶλκυσε  
 διφρεύων παῖς ἀλίας Θέτιδος· / αὐτὰ δ' ἐκ θαλάμων ἀγόμεν ἐπὶ θῖνα θαλάσσης, /  
 δουλοσύναν στυγερὰν ἀμφιβαλοῦσα κάρῃ. / πολλὰ δὲ δάκρυά μοι κατέβα χροός,  
 ἀνίκ' ἔλειπον / ἄστν τε καὶ θαλάμους καὶ πόσιν ἐν κονίαις. // *Paris condujo a  
 Helena hasta su tálamo no como esposa, sino como calamidad de los lechos para  
 la elevada Ilión. Por ella, ¡Ay Troya!, el rápido Ares, el de las mil naves de la  
 Hélade te tomó a ti, capturada con fuego y lanza, y de mí, esta desgraciada de  
 aquí, a mi esposo Héctor, al que el hijo de la marina Tetis arrastró en torno a los  
 muros conduciendo su carro. Yo misma fui llevada desde el tálamo a la orilla del  
 mar, después de precipitarse sobre mí la odiosa esclavitud. Muchas lágrimas  
 rodaron por mi rostro, mientras dejaba la ciudad, el tálamo y a mi esposo  
 convertidos en polvo.*

A través de estas referencias la heroína establece un paralelismo implícito entre la acción de Paris de llevarse a Helena a Troya y la de Menelao de hacer ir a Hermíone a Ftía junto a Neoptólemo, una y otra, además, no tendrán descendencia de estas uniones: finalmente una acción y otra acarrearán la muerte de Paris y la de Neoptólemo.<sup>39</sup> Es Paris el que conduce a Helena a Troya (ἠγάγετ'),<sup>40</sup> y no como una esposa, sino como una ἄτη,<sup>41</sup> esto es, como una ofuscación de los sentidos<sup>42</sup> que llevará la desgracia a su pueblo,<sup>43</sup> un destino que directa o indirectamente alcanza a todos aquellos que de una forma u otra tienen relación con la guerra de Troya. Helena, pues, con ese ἄταν del v. 103 es presentada como un instrumento de un destino que pesa sobre Paris y, a través de él, sobre su pueblo, algo de lo que ya advirtió en su momento Casandra, aunque en vano.

<sup>39</sup> Hay otro "llevarse" o "hacer ir" en esta saga que está en el origen del motivo esgrimido por Clitemnestra para dar muerte a Agamenón, que a su vez es el motivo del matricidio de Orestes cuyas consecuencias inciden en esta tragedia. Se trata del "hacer ir" a Ifigenia a Áulide para ser sacrificada, uno de los hitos sangrientos de la expedición a Troya.

<sup>40</sup> La expresión es frecuente para designar tal acción, así, p. ej. Hesíodo, Teogonía vv. 409 ss.: γείνατο δ' Ἀστερίην ἐώνυμον, ἦν ποτε Πέρσης / ἠγάγετ' ἐς μέγα δῶμα φίλην κεκλήσθαι ἄκοιτιν // *Y procreó a Asteria, de buen renombre, a la que un día Perses llevó a su gran morada para que fuese llamada su esposa.*

<sup>41</sup> El hecho de que se refiera a Helena como la ἄτη de Paris remite indirectamente a la tradición, pues la espartana, dentro de la lectura negativa de su persona, conforma la desgracia que arrastra destrucción para la casa real en particular y para toda Troya en general.

<sup>42</sup> Sobre los orígenes y desarrollo en *Andrómaca* de los conceptos de ofuscación y error, cf. SAÏD (1978: 235-238, 251 ss., 259 ss., 412, 418 y 426).

<sup>43</sup> Análogo tratamiento hallamos en Esquilo, *Agamenón* vv. 399-408.

Andrómaca en estos versos aclara que no existió boda alguna y que Helena no fue más que una compañera de lecho en tanto concubina de Paris, *οὐ γάμον*, así como ella misma lo es de Neoptólemo. La diferencia principal entre ambas viene conferida por el mito, pues Afrodita ofrece a Helena como premio por ser la mujer más bella y por tanto no es botín de guerra como Andrómaca. ALLAN (2000: 176-177) señala que el viaje de Andrómaca a Ftía funciona como una especie de procesión matrimonial distorsionada, en la que, en lugar de llevar a la novia a su tálamo, la arranca del mismo.<sup>44</sup> Algo semejante supondría el viaje de Helena a Troya, aunque con un final bien distinto ya que vuelve junto a su esposo.

Helena, por lo tanto, conforma uno de los elementos de la tríada de mujeres, junto con Andrómaca, quien aparece calificada por el adjetivo *μελέα* y como *δούλη* de Hermíone (v. 114),<sup>45</sup> y la hija de Menelao, que no aparece calificada por ningún adjetivo. Es la troyana el elemento central, pues sufrió en el pasado por Helena y sufre en el presente por la hija de esta. También tres son los tálamos que remiten a Troya: el primero es un *ποῖ*, tálamo al que Paris condujo a Helena; el segundo es un *πόθεν*, lugar desde donde fue llevada Andrómaca hacia la esclavitud; y el tercero forma parte de la enumeración de aquello que ha dejado junto con la *ἄστυ* y su esposo.

Estas palabras de Andrómaca al final del prólogo, en una parte tan destacada como es el lamento elegíaco, cobrarán un sentido pleno en el primer *στάσιμον*, particularmente en los vv. 293-294: *ἀλλ' εἴθ' ὑπὲρ κεφαλὰν ἔβαλεν<sup>46</sup> κακὸν / ἃ τεκοῦσά νιν †Πάριν†*. // *Ojalá que por encima de su cabeza hubiera arrojado al maldito Paris la que lo dio a luz*. Y en el *ἄγών* entre Menelao y Peleo habrá un intento por parte de este último de revestir a Hermíone de la misma condición con la que su madre fue llevada a Troya cuando la amenace asegurándole que su hijo la agarrará de los pelos y arrojará fuera de Ftía (vv. 706-710), amenaza que evoca el célebre incidente narrado por Agamenón en *Ilíada* 19, por el que Zeus, encolerizado con Ate, la agarró de los pelos y la arrojó fuera del Olimpo, limitando su campo de acción al de los humanos (*Ilíada* 19. vv. 95-133, en particular vv. 125-131).<sup>47</sup>

<sup>44</sup> Consideramos destacable el juego sonoro del v. 109 entre *θαλάμων* y *θαλάσσα*.

<sup>45</sup> También aquí notamos la ausencia de Neoptólemo.

<sup>46</sup> La expresión *ὑπὲρ κεφαλὰν ἔβαλεν* hace que la atención se fije en los vv. 293-295, cf. LASSO DE LA VEGA (1988: 5-7).

<sup>47</sup> Cf. ASSUNÇÃO (1998-1999: 271-280).

Hermíone va a ser, en efecto, una *ἄπη* para Neoptólemo, pues le va a acarrear la desgracia y la muerte, al igual que Helena lo fue para Paris y este para troyanos y griegos. Hay, pues, una focalización en Paris, en su acción, que sitúa a los hombres en un primer plano de responsabilidad dejando a las mujeres y a los hijos como objetos y víctimas de sus acciones, focalización que se verá reafirmada en el *στάσιμον* primero (vv. 299-300): τίν' οὐκ ἐπῆλθε, ποῖον οὐκ ἐλίσσετο / δαμογερόντων βρέφος φονεύειν; // *¿A quién no acudió, a cuál de los nobles ancianos no suplicó que diera muerte al recién nacido?* Son los hombres, pues, los que por inacción y acción han llevado a griegos y troyanos a una guerra terrible cuyas consecuencias pagan las mujeres y los niños. Y en cierto modo también Andrómaca, como en su momento lo fuera Helena por Paris, ha sido llevada por Neoptólemo a Ftía, y allí la situación para ella y para su hijo se ha ido complicando hasta tornarse peligrosa de nuevo por la acción de los hombres, en este caso de Menelao, pues él es quien entregó a Hermíone en matrimonio a Neoptólemo, cuando había sido ya entregada a Orestes.

El coro desde su posición medial intenta intervenir en el conflicto y en sus primeras palabras deja entrever una advertencia sobre una cierta obstinación que percibe en Andrómaca, lo que hallará en la responsión en la antístrofa desarrollo y pleno sentido con una exhortación al conocimiento de su situación real y unos consejos de marcado tono gnómico. Inicia el coro su canto, formado por yambos y dáctilos, con un hexámetro que suaviza la transición del prólogo, pronunciado por Andrómaca en versos elegíacos, a la descripción de los hechos por parte de las mujeres.<sup>48</sup> Se presenta el coro con una referencia a su procedencia<sup>49</sup> y manifestando el motivo de su llegada (vv. 119-121): Φθιάς ὄμως ἔμολον ποτὶ σὰν Ἀσιήτιδα γένναν, / εἶ τί σοι δυναίμαν / ἄκος<sup>50</sup> τῶν δυσλύτων πόνων τεμεῖν. // *Aunque soy de Ftía he venido ante tu linaje asiático, por si pudiera hallar algún remedio para tus continuos sufrimientos.* Desde el comienzo introduce el tema principal y los personajes más relevantes de la tragedia: el conflicto entre dos mujeres por la

<sup>48</sup> *Andrómaca* forma parte del grupo de seis tragedias de Eurípides en las que no hay una entrada del coro en anapestos. Sobre la unidad métrica de esta tragedia, cf. FRAENKEL (1964: 213-214). WEBSTER (1967: 120-121) destaca el uso del dáctilo-epítrito en el primer, tercer y cuarto *στάσιμον* que relata “emotionally and thematically as well as metrically to the elegiac lament of Andromache and to the first part of Peleus’ lament”.

<sup>49</sup> ANZAI (1994: 150) en su apéndice D desarrolla una lista de las referencias de primera persona en las *πάροδοι* de las tragedias. Este estudio es interesante en la medida en que dichas referencias nos dan muestra de la implicación del coro como personaje dentro de la acción dramática.

<sup>50</sup> BREITENBACH (1934: 132-161) aporta una lista completa de expresiones metafóricas en la lírica de Eurípides. Sobre la metáfora particular de *ἄκος*, Cf. página 135.

posición en el lecho de un hombre,<sup>51</sup> lo que considera una discordia odiosa, *ἔριδι στυγερᾷ*<sup>52</sup> (v. 122). Se limita a subrayar el estatus de la cautiva troyana y de joven e inexperta señora espartana y a aconsejar a Andrómaca que tome consciencia del suyo y que actúe en consecuencia (vv. 126-128): *γνώθι τύχαν, λόγισαι τὸ παρὸν κακὸν εἰς ὅπερ ἦκεις. / δεσπόταις ἀμιλλᾷ / Ἰλιάς οὔσα κόρα Λακεδαίμονος ἐγγενέτησιν; // ¡Conoce tu suerte, reflexiona sobre la presente desgracia a la has llegado! Siendo una concubina troyana, ¿disputas con tus señores, nacidos de Lacedemonia?*

Las mujeres instan a Andrómaca, que nada es (*οὐδὲν οὔσα*, v. 134), a que desista en su empeño de protegerse en ese lugar sagrado y que acepte que su condición como esclava y en tierra extraña le obliga a adoptar una actitud sumisa (vv. 139-146): *ὦ δυστυχεστάτα, / <ὦ> παντάλαινα νύμφα. / οἰκτροτάτα γὰρ ἔμοιγ' ἔμολες, γύναϊ Ἰλιάς, οἴκου / δεσποτῶν ἐμῶν· φόβῳ δ' / ἠσυχίαν ἄγομεν / – τὸ δὲ σὸν οἴκτῳ φέρουσα τυγχάνω– / μὴ παῖς τᾶς Διὸς κόρας / σοί μ' εὖ φρονούσαν εἰδῆ // ¡Oh desgraciadísima, mujer muy desdichada! Mujer troyana, como la más digna de compasión, para mí al menos, llegaste a casa de mis señores. Pero, por miedo guardamos silencio –aunque precisamente te tengo compasión en tu sufrimiento– no sea que la niña de la hija de Zeus me vea favorable para contigo.*

No es la suya una actitud de indiferencia, sino de acercamiento emocional consciente hacia Andrómaca, pues, como mujeres que son, comprenden su tristeza y su dolor; el dolor de una mujer que se halla en tierra extraña y no tiene hacia dónde volverse a mirar a los suyos.<sup>53</sup> En este caso la posición medial del coro, lejos de translucir una posición fría y distante, supone una aproximación emocional consciente que se hace aún más evidente por el miedo a la reacción que en su joven señora puede provocar la compasión que en ellas despierta el triste destino de Andrómaca. Y ese miedo, aun cuando sin duda es sincero, es instrumentalizado por el coro con gran inteligencia para persuadir a Andrómaca de que tome consciencia de quién es y de cómo debe actuar, pues, si la advertencia con la que las mujeres del coro abren la *πάροδος* es un tanto sutil, al dirigirse

<sup>51</sup> Gramaticalmente se hace uso de una coordinación entre los dos términos con los que se hace referencia a las dos mujeres (*σε καὶ Ἑρμιόναν*, v. 122), mientras la causa de su disputa está colocada al final creando un clímax (*παῖδ' Ἀχιλλέως*, v. 125).

<sup>52</sup> Es destacable el uso de este epicismo remarcado por el hexámetro dactílico.

<sup>53</sup> Eurípides pone en boca del coro una especie de encabalgamiento formado por tres adjetivos superlativos de un claro valor patético que remarca la compasión de las mujeres hacia Andrómaca: *ὦ δυστυχεστάτα, / <ὦ> παντάλαινα νύμφα. / οἰκτροτάτα*. Los términos que expresan extranjerismo y esclavitud (*ξένας, δμῶις, ἄλλοτρίας*) se acumulan enfatizando la situación desgraciada de la heroína.

a ella con actitud condescendiente recordándole que ellas son mujeres de Ftía y Andrómaca en cambio es una bárbara (v. 119), de una forma no menos sutil cierran la *παρόδος* poniéndose ellas mismas como ejemplo de lo que debe hacer Andrómaca.

Desde que fue traída desde Troya como botín de guerra, el triste destino de la que fuera esposa de Héctor ha despertado en ellas compasión, y así se lo declaran, pero en no menor medida también miedo ante la posibilidad de que su joven señora, Hermíone, llegara siquiera a sospecharlo. Conclusión que se sigue y que expresa el coro abiertamente al final (vv. 130-133): τί σοι / καιρὸς ἀτυζομένα δέμας αἰκέλιον καταλείβειν<sup>54</sup> / δεσποτᾶν ἀνάγκαις; // *¿De qué te sirve a ti, asustada, sobre tu cuerpo desfigurado verter lágrimas por oponerte a tus amos?* Detrás de *καιρὸς* y *ἀνάγκαις*, términos que remiten a sistemas vigentes de profunda raigambre en el pensamiento moral y político griego, hay una referencia muy clara a la ignorancia o no asunción por parte de Andrómaca de la realidad en que se mueve y de sus posibilidades reales de acción. En las palabras con las que el coro cierra esta antístrofa, *τί μόχθον / οὐδὲν οὔσα μοχθεῖς*; (vv. 133-134), resuenan aquellas palabras de servil y resignada obediencia surgidas de una lealtad pasada aún mantenida con las que la antigua sirvienta se despedía de Andrómaca al final del prólogo, *οὐ περίβλεπτος βίος / δούλης γυναικός* (vv. 89-90), concepto del esclavo del que encontraremos eco en la definición de *πόλις* del Teseo de *Edipo en Colono* ante la violencia y desprecio con los que se comporta Creonte hacia todo aquello que define la comunidad política griega (vv. 917-918): *καί μοι πόλιν κέανδρον ἢ δούλην τινὰ / ἔδοξας εἶναι, κᾶμ' ἴσον τῷ μεδενί.* // *... y mi polis vacía de hombres o una esclava la consideras, y a mí igual a nada.* La consciencia que estas mujeres de Ftía tienen de la condición servil es la misma que ha mostrado tener la que siempre ha tenido tal condición, la antigua sirvienta de Andrómaca, condición que heroína aún no ha acabado de asumir, lo que en sus circunstancias es muy humano y comprensible, y así lo comprende el coro.

Las últimas palabras de las coreutas (vv. 145-146): *μη παῖς τᾶς Διὸς κόρας / σοί μ' εὖ φρονοῦσαν εἶδῃ.* // *No sea que la hija de la hija de Zeus llegue a saber que te tengo buena disposición*, constituyen la expresión de los miedos que enturbian el ambiente, próxima al exorcismo con el que se pretende conjurar el objeto del temor, transformada en invocación que anuncia la aparición de Hermíone, la hija de la hija de Zeus. El hecho de que el coro se refiera a Hermíone no como la hija de la hija de Leda, sino como la de

<sup>54</sup> Proporciona aquí el coro, a modo de acotación escénica, una referencia al lamentable aspecto de Andrómaca que ofrecerá de inmediato un fuerte contraste con la lozana y engalanada Hermíone.

Zeus, refuerza aún más el planteamiento del conflicto troyano como causa de todas las desgracias que sufren, iniciado por la propia Andrómaca en el canto elegíaco con el que cerraba el prólogo y desarrollado por el coro en la *πάροδος*.

La entrada de la joven espartana en escena no es precedida del esperado anuncio del coro.<sup>55</sup> En nuestra opinión, esa entrada brusca, repentina, aunque no inesperada y a la vez temida, pues ratifica las reticencias a hablar de las coreutas, impacta sin duda sobre los espectadores y resuelve la atmósfera difusa de tensión existente abocándola a un enfrentamiento directo entre ambas mujeres. Y Hermíone no defrauda las expectativas, pues de inmediato se muestra como una joven presuntuosa, que se jacta de la riqueza de su casa paterna, algo que también ha hecho Andrómaca<sup>56</sup> al principio (vv. 1-5). Y aunque en el caso de Hermíone debemos ver en ello el resultado de una mezcla de inseguridad y miedo de quien se sabe en un ambiente extraño y ante una mujer de reconocida experiencia, y en el caso de Andrómaca la huida a un pasado irremisiblemente perdido en cuyo recuerdo se refugia ante su triste destino, esta coincidencia une a las dos mujeres traídas desde sus respectivas patrias a un ambiente extraño para ambas.

A su entrada, la espartana se presenta como una mujer de cuidada belleza, adornada con ricas joyas (vv. 147-148):<sup>57</sup> κόσμον μὲν ἀμφὶ κρατὶ χρυσεῆας χλιδῆς / στολμόν τε χρωτὸς τόνδε ποικίλων πέπλων. // *El adorno de una diadema de oro en mi*

<sup>55</sup> Algunos editores, como MURRAY, consideran que después del v. 146 hay una laguna en la que el corifeo anunciaría en yambos o anapestos la entrada de Hermíone. De ser así, habría alguna alusión a su espléndida vestimenta o le exhortaría a hablar cordialmente con Andrómaca (STEVENS, 1971: 114). Y un poco más adelante, en el v. 154, se dirige Hermíone a las coreutas: ὑμᾶς μὲν οὖν τοῖσδ' ἀνταμείβομαι λόγοις. // *Así pues, os respondo con estas palabras*, verso considerado por algunos editores, como PAGE (1934: 69), HUNGER (1952: 369-373) y ALLAN (2000: 57), una interpolación. La tendencia de los editores es interpretar estas palabras de Hermíone como una reacción ante las palabras del coro hacia Andrómaca en las últimas líneas de la *πάροδος*, pero STEVENS (1971: 114) rechaza esta posibilidad puesto que los personajes normalmente no aluden a lo que se dice en los cantos corales. ERBSE (1966: 283-4) piensa que en los vv. 147-154 Hermíone se dirige al coro mostrando una libertad especial, lo que remarcaría su arrogancia. Sin embargo, REHM (1988: 303) y ALLAN (2000: 57) afirman que Hermíone se dirige a Andrómaca desde el primer momento. En nuestra opinión no hay laguna alguna, el texto, de una gran originalidad, posee una gran fuerza dramática.

<sup>56</sup> Las bodas de Andrómaca, muy celebradas, fueron cantadas por Safo, fr. 44 L.-P. Este fragmento se encontró en el papiro Oxirrinco 1232 y es el más extenso conservado de la poetisa. Describe la llegada de Andrómaca a Troya junto con Héctor bajo la atenta mirada de los troyanos. El metro y el estilo del poema evoca el género épico. SCHRENK (1994: 144-150) hace un análisis sobre la alusión de este poema a dos pasajes de *Iliada*: mención de la boda en el canto 12 y la representación del cadáver de Héctor en el canto 24.

<sup>57</sup> El lujo del que disponen las mujeres espartanas es visto como perjudicial para el Estado (Aristóteles, *Política* 1269b 39 y 1270a 31). Aristóteles atribuye el declive de Esparta a la excesiva influencia de las mujeres en el ámbito político y subraya su riqueza económica y el derecho de obtener propiedades heredadas. Sobre la acumulación de riqueza en manos femeninas en Esparta y sobre sus estructuras familiares, cf. MORENILLA (2007a: 209 ss.).

*cabeza y estas vestiduras de mi cuerpo, revestido por un peplo de vivos colores*; que junto a la libertad de palabra (ἐλευθεροστομεῖν, v. 153) constituye la dote que le ha otorgado su padre.<sup>58</sup> Y esta dote, a su vez, puede salvar a la espartana (así lo explicita la nodriza en el v. 873) cuando tema la reacción del esposo ante las acciones llevadas en contra de su hijo y su concubina. Recordemos, por otra parte, que Andrómaca, en su afán de identificarse como esposa de Héctor, menta su propia dote en el v. 2.

La jactancia en las riquezas, que todo el mundo sabe que tiene Hermíone, está motivada sin duda por la necesidad de esta joven de reafirmarse, de mostrar que ella tiene una posición más elevada que su rival. Este hecho muestra su inseguridad y su falta de madurez, que están reforzadas por la situación complicada en la que también se encuentra ella,<sup>59</sup> sin hijos y amenazada por la presencia de un hijo de la cautiva troyana.<sup>60</sup> Además la seguridad y la firmeza con las que habla Andrómaca exacerbaban a Hermíone,<sup>61</sup> al hacer que parezcan sus papeles cambiados. La cuidada y rica apariencia de la joven introduce discursivamente a Menelao en escena (como el que le ha dado la dote) pero podríamos decir que también lo hace con Helena en función de la fuerte vinculación entre esta mujer y el estilo en su apariencia que Eurípides explotará con más detalle en *Troyanas*.<sup>62</sup>

---

<sup>58</sup> Las riquezas del palacio de Menelao deslumbran a Telémaco, que lo compara con las moradas de Zeus en *Odisea* 4. vv. 71-75. HARRISON (1968: 45-60), FOXHALL (1989: 32 y 38) y POMEROY (1994: 58-61) hablan sobre la capital contribución de la dote para el οἶκος.

<sup>59</sup> Cf. SYNODINOU (1977: 56). Sobre la situación de Hermíone cf. PAGANI (1968: 201). VELLACOTT (1975: 118-120) observa que la diferencia que tratan de establecer las palabras de Hermíone esconde un similar estado de infelicidad.

<sup>60</sup> Cuando se representó *Andrómaca*, la legislación ateniense impedía que los hijos de las concubinas fueran reconocidos como legítimos (SEAFORD, 1990: 169). Sin embargo, existían vías para conseguir el acceso al cuerpo de ciudadanos de esos hijos bastardos. Efectivamente, Pericles había conseguido hacerlo con su hijo y Peleo habla de esa posibilidad en esta tragedia. Cuando una esposa era estéril, podía darse la posibilidad de que el esposo adoptara al hijo de una concubina, con lo que esta quedaba legitimada y pasaba a ocupar el lugar de la esposa estéril (MORENILLA, 2007a: 210). MACDOWELL (1978: 90) defiende la idea de que los hijos legítimos podían nacer de ciudadanas *παλλακαί* en tiempos de crisis (tiempos especiales por las pérdidas de hombres provocadas en las guerras). SEALEY (1984: 130), por su parte, opina que no era imprescindible el que se hubiera producido un descenso de la población para que los hombres hicieran legítimos a los hijos de una ciudadana *παλλακή*. Eurípides parece hacerse eco en esta tragedia de unas inquietudes existentes en Atenas por las pérdidas constantes de hombres caídos en combate, pues aunque la datación de esta tragedia está muy lejos de ser segura –se la hace oscilar entre el 427 y el 416–, sin duda es anterior al 413, por lo que Eurípides se anticipó al plantear en ella este problema que motivó la respuesta jurídica que los atenienses dieron al desastre de Sicilia: la relajación de la ley de ciudadanía hasta el punto de permitir a los atenienses engendrar hijos legítimos en dos mujeres ciudadanas, aunque solo una de ellas era considerada la esposa legítima, cf. VESTER (2009: 293-305). Este triángulo Andrómaca, Hermíone, Neoptólemo evoca, pues, la cuestión histórica de la bigamia, siempre presente con mayor o menor fuerza en las *πόλεις* griegas, reconocida formalmente en el 413.

<sup>61</sup> Métricamente Eurípides también lo deja bien plasmado: Andrómaca trata de dominar su habla y se expresa con el noble y tranquilo verso elegíaco, mientras Hermíone deja ver su falta de dominio a través de un lenguaje agitado y cargado de repeticiones en docmios. Cf. RIBEIRO FERREIRA (2009: 343).

<sup>62</sup> Cf. ROMERO MARISCAL (2003: 325-352), WORMAN (1997: 181 ss.) y ZARANKA (1977: 16-17).

Poco es lo que la tradición literaria nos ha transmitido de Hermíone.<sup>63</sup> Sabemos que Filocles compuso una *Hermíone* y también Sófocles, que no han llegado hasta nosotros, si bien Ovidio se inspiró en la de Sófocles para su *Heroida* VIII, lo que nos permite hacernos una idea aproximada del argumento y sobre todo del carácter de la Hermíone sofoclea, que Eurípides psicologiza, como suele hacer. Para comprender a la joven Hermíone es necesario remontarse a los orígenes del conflicto que enfrentó a griegos y troyanos. Un troyano le arrebató a su madre privándola con ello de su padre y de su niñez y adolescencia, sumiéndola en un ambiente enrarecido y de una hostilidad creciente, cuyas causas son fácilmente comprensibles, como muy brevemente nos refiere la propia Helena en *Orestes* vv. 102 ss. Este ambiente en el que las habladurías y maledicencias sobre su madre, que llevaron a Leda, su abuela, al suicidio, como refiere Teucro en *Helena* vv. 133-136 –una novedad, según parece, introducida por Eurípides en esta saga–, hizo de Hermíone una persona de natural retraído e inseguro, anclada fuertemente a los suyos, acogida por Clitemnestra, como vemos en *Orestes* v. 109, cuya hija es sacrificada en aras de la expedición en lugar de la hija de Helena, como la misma Clitemnestra reprocha en *Ifigenia en Áulide* vv. 1201 ss. Esto, sin duda, debió enrarecer aún más el ambiente para Hermíone; y ahora una troyana pretende desplazarla de la posición que su padre le ha asignado.

El mismo Eurípides, de un modo que guarda cierta semejanza a lo que hace Sófocles con la caracterización del Creonte de su *Antígona* en *Edipo Rey* y en *Edipo en Colono*, completa la caracterización de Hermíone en su *Orestes*, donde el contraste con *Electra* vv. 107-124 y 1323-1348, es notable, pues nos presenta a una joven que en silencio obedece las órdenes contradictorias de su madre y más tarde se nos muestra dócil y obediente ante sus primos. El rostro de Hermíone nos lo completa la imagen que Ovidio nos transmite de ella en su *Heroida* VIII, inspirada en la tragedia no conservada de Sófocles. Esta Hermíone es la que reacciona con una violencia desmesurada, como le señala su nodriza, violencia que oculta la inseguridad y el miedo que siente al hallarse sola en tierra extraña y sentirse amenazada por Andrómaca, la que fuera esposa del primero de los troyanos, ahora una cautiva que pretende arrebatarse, como hiciera otro troyano, su futuro y con él su vida.

---

<sup>63</sup> Solo en esta tragedia entre las conservadas y de las que tenemos noticias, la hija de Helena tiene una especial relevancia. Hermíone es una figura esencial, pues desencadena la acción dramática y es responsable de las acciones extraescénicas que provocan el final de la tragedia. Este papel relevante se observa, entre otros indicios, en la gran presencia de la joven en escena. Sus intervenciones, así como las referencias indirectas que se hacen de ella favorecen una caracterización del personaje desde un punto de vista negativo.



Hermíone, indignada,<sup>64</sup> recuerda a Andrómaca su condición de esclava, de cautiva, y la acusa de servirse de sus filtros para alejar de ella a su esposo y adueñarse de la casa (vv. 155-160): σὺ δ' οὔσα δούλη καὶ δορίκτητος γυνή / δόμους κατασχεῖν ἐκβαλοῦς' ἡμᾶς θέλεις / τοῦσδε, στυγοῦμαι δ' ἀνδρὶ φαρμάκοισι σοῖς, / νηδὺς δ' ἀκύμων διὰ σέ μοι διόλλυται· / δεινὴ γὰρ ἠπειρῶτις ἐς τὰ τοιάδε / ψυχὴ γυναικῶν· // *Tú que eres una esclava y una mujer capturada por la lanza quieres apoderarte de esta casa tras expulsarme. Le resulto odiosa a mi marido a causa de tus filtros, y por tu culpa mi vientre se pierde sin fruto alguno. Pues terrible es la naturaleza de las mujeres del continente para tales asuntos. Y en el uso de esa libertad de palabra que se atribuye, se erige en acusadora de Andrómaca y también en juez. Su veredicto es la pena de muerte y para ejecutarla está dispuesta a violentar el asilo divino<sup>65</sup> al que Andrómaca se ha acogido (vv. 161-162): κοῦδέν σ' ὀνήσει δῶμα Νηρηίδος τόδε, / οὐ βωμὸς οὐδὲ ναός, ἀλλὰ καθανῆτι // *De nada te servirá esta casa de la Nereida, ni el altar, ni el templo, sino que vas a morir. En realidad, se limita a confirmarle la información que le llevó su antigua sierva y a decirle con otras palabras, pero sobre todo con una dureza extrema, lo que ya le habían dicho las mujeres del coro en la *πάροδος*. Por último, le reprocha el que con ella haya traído costumbres licenciosas y depravadas ajenas a los griegos,<sup>66</sup> entre las que incluye el haber osado tener un hijo con el hijo del que mató a Héctor, su esposo<sup>67</sup> (vv. 170-180):**

ἐς τοῦτο δ' ἤκεις ἀμαθίας, δύστηνε σύ, / ἢ παιδὶ πατρός ὃς σὸν ὤλεσεν πόσιν / τολμᾶς ξυνεύδειν καὶ τέκν' αὐθεντῶν πάρα / τίκτειν. τοιοῦτον πᾶν τὸ βάρβαρον γένος· / πατήρ τε θυγατρὶ παῖς τε μητρὶ μείγνυται / κόρη τ' ἀδελφῶ, διὰ φόνου δ' οἱ φίλτατοι / χωροῦσι, καὶ τῶνδ' οὐδὲν ἐξείργει νόμος. / ἄ μὴ παρ' ἡμᾶς ἔσφερ'· οὐδὲ γὰρ καλὸν / δυοῖν γυναικῶν ἄνδρ' ἔν' ἡνίας ἔχειν, / ἀλλ' ἐς μίαν βλέποντες εὐναίαν Κύπριν / στέργουσιν, ὅστις μὴ κακῶς οἰκεῖν θέλη. // *Has llegado a tal*

<sup>64</sup> La privación de relaciones sexuales y la consiguiente ausencia de embarazo pueden ser interpretadas como causa de alteración irracional. En el corpus hipocrático la alusión a desórdenes psicológicos y físicos en pacientes femeninas son habitualmente puestos en relación con el hecho de ser vírgenes. Cf. DEAN-JONES (1994:69-70) y HALL (1997:109). Sin embargo, la importancia aquí reside más en el aspecto social, es decir, en lo que significa que Neoptólemo la aleje del lecho.

<sup>65</sup> Cf. REDONDO MOYANO (2009: 326). La espartana llegará a amenazar con prender fuego al templo (v. 257), recurso usual para evitar la profanación, empleado por Eurípides en otro lugar, *Heracles* vv. 240-244.

<sup>66</sup> MCCLURE (1999: 170-183) destaca el fracaso del ataque a la *φύσις* de los bárbaros por parte de Hermíone.

<sup>67</sup> Aquí Eurípides elige como foco la muerte de Héctor a manos de Aquiles, pero hay otras razones por las que Andrómaca debería odiar la casa de Peleo que permanecen ocultas. *Iliada* da referencias de que Aquiles también mata al padre y a siete hermanos de Andrómaca (6. vv. 414-423) y en algunas versiones es Neoptólemo el responsable de la muerte de Astianacte (ALLAN, 2000: 16). Esta información externa refuerza la percepción de que Andrómaca es un enemigo natural de la casa de Éaco. KYRIAKOU (1997: 7-26) trata en detalle el *background* de *Iliada*. Cf. también VOLPE CACCIATORE (2003: 37-47), sobre el tema del pasado y presente de la heroína en esta obra.

*punto de estupidez, infeliz de ti, que con el hijo del padre que mató a tu esposo, junto a los asesinos, te atreves a dormir y parir hijos. Así es toda la raza bárbara. El padre con la hija, el hijo con la madre y la muchacha con el hermano se unen y los más queridos a través del crimen prosperan y nada de estas cosas prohíbe la ley. No nos traigas esto a nosotros. Pues no está bien que un hombre tenga las riendas de dos mujeres, ya que aman aquellos que miran a una sola compañera de lecho, a Cipris, y quien no quiere habitar una casa de mala manera.*

Este discurso de la hija de Helena gira en torno a dos ejes. Por un lado, acusa a la troyana de mantener una relación inapropiada con los asesinos de su esposo, vínculo de *αὐθέντης* del que ya hemos hablado y que aquí se explicita en el v. 172. Pero la increpación de Hermíone une esta cuestión del *αὐθέντης* con la procedencia bárbara, que la espartana construye sobre una contraposición con las costumbres griegas.<sup>68</sup> Establece una analogía entre los bárbaros y la falta de reglas en torno a las uniones sexuales y al mundo del incesto, para concluir que la manera apropiada de vivir es amar a una sola persona.<sup>69</sup> La palabra derivada *εὐναῖα* califica esta vez a Cipris.<sup>70</sup> Y esta “compañera de lecho” debe ser *μία*, una. Hermíone da a Andrómaca en esta parte una responsabilidad que nunca puede tener en tanto mujer esclava y botín de guerra. Un ejemplo de ello se muestra en la prohibición *ἄ μὴ παρ’ ἡμᾶς ἔσφερ*, en donde vemos que no solo le recrimina sus acciones sino también le da órdenes, como si Andrómaca tuviera el poder de sus actos.

Por otro lado, es destacable la animalización que Hermíone hace de ella misma y de su oponente. No está bien que un hombre tenga las riendas de dos mujeres: ellas dos son animales llevados por Neoptólemo quien aparece descrito como el “hijo del padre que mató a tu marido”, estructura triádica en la que resalta la figura de la aliteración *ἦ παιδί πατρός, ὃς σὸν ὄλεσεν πόσιν*. En esta imagen parece reflejarse la situación de sumisión absoluta de las mujeres aun teniendo diferentes estatus como es el caso de las dos heroínas.

Tras una frase sentenciosa del coro, que generaliza el conflicto particular de estas dos mujeres rivales de tálamo (*ξυγγάμοισι*, v. 182), constatando que los celos han dado

<sup>68</sup> El escoliasta dice expresamente que se trata de costumbres persas. Cf. RIBEIRO FERREIRA (1971: 195) y MÉRIDIER (1956: 119).

<sup>69</sup> Cf. POMEROY (1975: 130). HALL (1989: 43) afirma que en general los autores trágicos no consideran a los troyanos desde la perspectiva de la poligamia (pese a que Príamo aparece tradicionalmente como su figura emblemática) salvo en esta mención de *Andrómaca* vv. 168-170.

<sup>70</sup> Recordemos que en el discurso de Andrómaca *εὐναῖα* fue Helena.

forma violenta a lo que ya había sido dicho, Andrómaca responde a la espartana con argumentos que muestran que la acusación de querer desposeerla de su legítimo matrimonio carece de fundamento, y que la causa del alejamiento de su esposo hay que buscarla no en el uso de filtros, sino en la falta de virtudes propias de la esposa (vv. 205-208): οὐκ ἐξ ἐμῶν σε φαρμάκων στυγεῖ πόσις / ἀλλ' εἰ ξυνεῖναι μὴ 'πιτηδεῖα κυρεῖς. / φίλτρον δὲ καὶ τόδ'· οὐ τὸ κάλλος, ὦ γύναι, / ἀλλ' ἀρεταὶ τέρπουσι τοὺς ξυνευνέτας. // *No te odia tu esposo por culpa de mis filtros, sino porque no eres apta para la convivencia amorosa. También esto es una droga: no es la belleza, mujer, sino las virtudes las que embelesan a los compañeros de lechos.*<sup>71</sup>

Para Andrómaca, estas virtudes consisten fundamentalmente en una tolerancia extrema hacia las debilidades carnales del esposo (vv. 215-221 y 227-231):

εἰ δ' ἀμφὶ Θρήκην τὴν χιόνι κατάρρυτον / τύραννον ἔσχεσ ἄνδρ', ἴν' ἐν μέρει λέχος  
/ δίδωσι πολλαῖς εἷς ἀνήρ κοινούμενος, / ἔκτεινας ἂν τάσδ'; εἴτ' ἀπληστίαν λέχους  
/ πάσαις γυναιξὶ προστιθεῖσ' ἂν ἠύρεθης. / αἰσχρόν γε· καίτοι χεῖρον' ἀρσένων  
νόσον / ταύτην νοσοῦμεν, ἀλλὰ προύστημεν καλῶς. // *Y si en Tracia, la cubierta por la nieve, tuvieras a un rey por marido, donde un hombre comparte el lecho siendo común a muchas, ¿matarías a estas? Además, estarías atribuyéndoles un deseo insaciable de lecho a todas las mujeres. Vergonzoso. Aunque padecemos esta enfermedad más que los hombres, sin embargo, la resistimos perfectamente.*

σὺ δ' οὐδὲ ῥανίδ' ὑπαιθρίας δρόσου / τῶι σῶι προσίζειν ἀνδρὶ δειμαίνουσ' ἔαις. /  
μὴ τὴν τεκοῦσαν τῆι φιλανδρία, γύναι, / ζῆται παρελθεῖν· τῶν κακῶν γὰρ μητέρων  
/ φεύγειν τρόπους χρὴ τέκν' ὅσοις ἔνεστι νοῦς. // *Pero tú, temerosa, ni siquiera permites que una gota de rocío del aire libre se acerque a tu esposo. No busques, mujer, aventajar en pasión por los hombres a la que te dio a luz. Es necesario que los hijos que tienen sensatez huyan de las actitudes de sus malvadas madres.*

La actitud de la troyana es la de una mujer experimentada, que emite su discurso desde el dolor vivido frente a una jovencita totalmente inexperta. En esta *ρῆσις* Andrómaca aconseja a su rival en varias ocasiones, coincidiendo con Hermíone acerca de que le es odiosa a Neoptólemo, pero discrepando acerca de la causa. No es por sus filtros

<sup>71</sup> Andrómaca trata el tema del matrimonio y la sexualidad bajo el prisma de σωφροσύνη, que, en el sistema de valores griego, obviamente masculino, era la cualidad arquetípica femenina. Cf. GOLDHILL (1994: 68) y GREGORY (1991: 167). Sobre Andrómaca como ejemplo de σωφροσύνη, cf. SAVALLI (1986: 114) y MICHELINI (1987: 93).

(no niega el hecho de tenerlos) sino porque Hermíone (hija de la mujer más bella del mundo dada a Paris justamente por cumplir con esa característica) no tiene ἀρετή puesto que la belleza sola no la constituye. Encontramos en la palabra derivada τοὺς ζυνευνέτας (v. 208) una polisemia que se anula por contexto social puesto que el compañero de lecho para una mujer griega, en principio, era únicamente su esposo. Es de destacar en el mismo verso la presencia del vocativo ὦ γύναι. En este contexto la califica como “mujer” en tanto esposa fértil, concepto con el que ninguna de las dos está bien representada: una es ἄπαις, la otra no es legítima.

Después de dar otro motivo por el que Hermíone resulta odiosa a Neoptólemo, pues la espartana magnifica su ascendencia y desprecia la de él (vv. 209-212), Andrómaca le da su segundo consejo (vv. 213-214): χρῆ γὰρ γυναῖκα, κἂν κακῷ πόσει δοθῆ, / στέργειν ἄμιλλάν τ’ οὐκ ἔχειν φρονήματος. // *Pues necesario es que una mujer, aunque sea entregada a un marido malo, lo ame y no tenga conflicto por orgullo.* Aún en el caso de que le toque un mal marido la mujer debe amarlo, como ejemplo de sumisión total. Incluso en Tracia,<sup>72</sup> con su estructura poligámica, la mujer obligada a compartir al esposo debe ser sumisa y abstenerse de agredir a las otras mujeres.

Andrómaca con tono sentencioso sostiene que Hermíone hallaría en las mujeres un insaciable deseo de lecho como enfermedad, imagen tradicional de la μορία femenina. Esta idea de enfermedad aparece enfatizada por el uso del verbo νοσέω y del acusativo interno νόσον (vv. 220-221). Cierra su ρῆσις con un tercer consejo: Hermíone no debe imitar a su madre, una frase lapidaria en donde aparece una nueva asociación de la hija con Helena.<sup>73</sup> Pocos versos antes, la misma Andrómaca se pone como modelo a seguir, pues ella dio el pecho a los bastardos de Héctor (vv. 222-225): ὦ φίλταθ’ Ἕκτορ, ἀλλ’ ἐγὼ τὴν σὴν χάριν / σοὶ καὶ ξυνήρων, εἴ τί σε σφάλλοι Κύπρις, / καὶ μαστὸν ἤδη πολλάκις νόθοισι σοῖς / ἐπέσχον, ἵνα σοι μηδὲν ἐνδοίην πικρόν. // *¡Oh queridísimo Héctor! Por el contrario, yo correspondiéndote amaba tu ser, si es que Cipris te hacía cometer alguna falta, y mi pecho se lo he dado muchas veces ya a tus bastardos, para no generarte ninguna amargura.*

<sup>72</sup> HALL (1989: 201) resalta que, aunque la poligamia estaba particularmente asociada con Tracia, Hermíone da a entender que era practicada por todos los bárbaros. La referencia tracia en boca de Andrómaca parece una corrección al discurso de la espartana.

<sup>73</sup> La asimilación entre madre e hija también se da en función del pasado, en tanto ambas dieron pie a una multiplicación de pretendientes a su lecho. Cf. GONZÁLEZ GONZÁLEZ (2003: 214-215).

FOLEY (2003a: 87 ss.) afirma que Andrómaca responde así al modelo de concubina trágica que encarna el papel de esposa legítima mejor que esta última. Virtud, maternidad y sumisión representan las cualidades que un esposo necesita y si Hermíone antepone la belleza a la *ἀρετή* se comporta entonces, en palabras de RODRÍGUEZ CIDRE (2010: 80), “más que como esposa, como aquellas otras mujeres que un hombre busca para su placer (concubinas o hetairas)”.

Estas “virtudes” van a tener un efecto no deseado sobre Hermíone a partir de las palabras con las que concluye Andrómaca su parlamento, de una ambigüedad no buscada, centrada en *φιλανδρία* (v. 229). Como ya señaló WECKLEIN, da lugar a un juego de palabras propio de la sofística, pues *φιλανδρία* significa tanto “amor por el esposo” como “amor por los hombres”, juego que desde él se proyecta a toda la argumentación de Andrómaca, cargando sus argumentos ahora de forma retroactiva de doble sentido, haciendo que en el ambiente comiencen a flotar las maledicencias y habladurías que sobre su madre han perseguido desde su más tierna infancia a Hermíone.

El coro, tras las contundentes palabras de la viuda de Héctor, intenta convencer a su señora de llegar a un acuerdo (vv. 232-233): *δέσποιν', ὅσον σοι ῥαδίως παρίσταται, / τοσόνδε πείθου τῆδε συμβῆναι λόγοις. // Señora, en tanto que se te presenta una oportunidad sencilla, déjate convencer para llegar a un acuerdo con esta en tus palabras.* Son palabras conciliadoras, pero claramente favorables a Andrómaca en tanto que es la parte débil, pues en su intento de mediación el coro intenta equilibrar para así poder aproximar posiciones. Pero como suele ocurrir en estos casos, no tienen efecto en la rotunda oposición entre las dos mujeres. Y aunque este tipo de intervención coral es típica en los *ἀγῶνες* y suele ser ignorada por los respectivos contrincantes, sin embargo, consideramos que puede ser relevante a la hora de analizar el grado de afinidad del coro con las partes en conflicto.

El diálogo entre las dos mujeres prosigue.<sup>74</sup> La idea de acabar con la vida de Andrómaca ya aparece en boca de Hermíone en el v. 162 (*καθθανῆ*), pero en este diálogo su referencia es mayor.<sup>75</sup> La espartana se ha dado cuenta del tono condescendiente de

<sup>74</sup> Véase LLOYD (1992), quien en su monografía trata la importancia del *ἀγών* en la obra de Eurípides.

<sup>75</sup> Aunque para ALLAN (2000: 168) la venganza de la espartana carece de la terrible y acumulada motivación de Alcmena, Hécuba o Electra, en la idea de que su resentimiento es más reprimible y en verdad no tiene justificación más allá de su propia infertilidad, creemos que esta no es su única motivación, sino que Hermíone tiene miedo de verse definitiva desplazada. De hecho, Neoptólemo podría incluso repudiarla.

Andrómaca, que quiere demostrar su sensatez y que ella sea vista como una muchacha inmadura y desmesurada. Y así empieza a ser percibido por la joven como muestra en su respuesta (vv. 234 ss.), al referirse al ἀγῶν de palabras, εἰς ἀγῶν ἔρχη λόγων,<sup>76</sup> y ya con ironía a las habilidades de la troyana al ratificarse en su decisión (v. 245): σοφὴ σοφὴ σύ· καθανεῖν δ' ὁμῶς σε δεῖ. // *Lista, mira que eres lista tú. Sin embargo, tú debes morir.* En esta frase hay una clara ironía, pues la reiteración de σοφὴ remite a los conocimientos ajenos al mundo griego que supuestamente posee y ejerce Andrómaca, conocimientos que ante el poder efectivo que Hermíone tiene sobre la cautiva nada son. Y finalmente, cuando a partir de la referencia a Tetis de Andrómaca, a cuyo templo se ha acogido, Hermíone pone en juego la cuestión de la responsabilidad en la muerte de Aquiles, acusando de ella a los troyanos, Andrómaca desciende al plano concreto y abiertamente acusa a la madre de Hermíone de ser la responsable de la muerte de Aquiles (vv. 246-248):

**Ἀνδρομάχη.-** ὄρᾳς ἄγαλμα Θετίδος εἰς σ' ἀποβλέπον; // *¿Ves la estatua de Cipris que dirige su mirada hacia ti?*

**Ἑρμιόνη.-** μισοῦν γε πατρίδα σὴν Ἀχιλλέως φόνῳ. // *Que odia a tu patria por el asesinato de Aquiles.*

**Ἀνδρομάχη.-** Ἑλένη νιν ὄλεσ', οὐκ ἐγώ, μήτηρ γε σή // *Helena, tu madre, lo mató, no yo.*

Es en ese momento cuando en Hermíone por un instante cobran vida los sinsabores y sufrimientos de su infancia y primera juventud, su soledad en un ambiente enrarecido por las murmuraciones y maledicciones sobre su madre plagado de acusaciones y reproches, y es entonces cuando de ella surge un ruego a Andrómaca para que deje de hurgar en sus heridas (v. 249): ἤ καὶ πρόσω γὰρ τῶν ἐμῶν ψαύσεις κακῶν; // *¿Es que también en lo sucesivo vas a hurgar en mis desgracias?*

<sup>76</sup> Expresión en la que resuena un célebre pasaje de fondo sofisticado de Tucídides 3. 67. 6 ss.: καὶ μὴ τοῖς τῶνδε λόγοις περιωσθῶμεν ἐν ὑμῖν, ποιήσατε δὲ τοῖς Ἑλλήσι παράδειγμα οὐ λόγων τοὺς ἀγῶνας προθήσοντες ἀλλ' ἔργων, ὧν ἀγαθῶν μὲν ὄντων βραχεῖα ἢ ἀπαγγελία ἀρκεῖ, ἀμαρτανομένων δὲ λόγοι ἐπεσι κοσμηθέντες προκαλύμματα γίνονται. ἀλλ' ἢν οἱ ἡγεμόνες, ὥσπερ νῦν ὑμεῖς, κεφαλαιώσαντες πρὸς τοὺς ξύμπαντας διαγνώμας ποιήσησθε, ἥσόν τις ἐπ' ἀδίκους ἔργοις λόγους καλοὺς ζητήσῃ // *Haced que por sus palabras no caigamos en vuestro desprecio y ofreced a los griegos una demostración ejemplar de que no presidiréis debates de palabras, sino de hechos; cuando estos son buenos, una breve relación es suficiente, mientras que cuando son erróneos los discursos con bellas palabras adornados llegan a ser pantallas. Pero si los dirigentes, como ahora vosotros, atendéis a lo esencial para todo el mundo al tomar vuestras decisiones, se dejará de buscar hermosas palabras para encubrir acciones injustas.*

Las palabras de respuesta de Andrómaca a Hermíone, contenidas y medidas, han tenido el efecto contrario debido sobre todo al consejo final que a modo de conclusión ha dado a Hermíone en los tres últimos versos, desde los que se han reinterpretado sus palabras precedentes. Pero nada más lejos de sus intenciones que dar lugar a ese juego, pues Andrómaca se ha esforzado en mostrar el sin sentido de las acusaciones de que se le hace objeto y a la vez presentar su situación y la de Hermíone en la casa de Neoptólemo como normal.

En la actitud y en las palabras de Andrómaca subyace un deseo muy natural de proyectar en los demás una imagen de su situación en Ftía junto a Neoptólemo próxima a la que disfrutaba en Troya junto a Héctor. Y así, en el lamento elegíaco con el que cierra el prólogo, las palabras con las que describe su paso de Troya a Grecia, que evocan una procesión nupcial (δουλοσύναν στυγερὰν ἀμφιβαλοῦσα κάρᾳ // *Una odiosa esclavitud cae envolviendo mi rostro*, v. 110), a partir de la concepción que la troyana tiene del matrimonio adquieren un significado nuevo y en extremo amenazante para Hermíone en el que el velo de la esclavitud y el de la novia se aproximan hasta confundirse en la sumisión y la extrema tolerancia de la mujer troyana a su esposo tan alabada por la misma Andrómaca.<sup>77</sup> Ese deseo de Andrómaca se ve favorecido por las circunstancias en las que se mueven ambas mujeres: Hermíone, al ser hija de uno de los caudillos vencedores y a la vez hija de quien fue motivo de la muerte del padre de su esposo, se aproxima a Andrómaca, esposa del gran héroe troyano, responsable de tantas muertes, muerto a su vez por el mismo motivo, lo que confiere a Ftía un carácter hostil para ambas.

A partir de ese momento Andrómaca se aferra al templo aguardando a Neoptólemo,<sup>78</sup> pues es consciente de que nada puede hacer ya, salvo confiar en su protección (v. 260): σφάζ', αἰμάτων θεᾶς βωμόν, ἢ μέτεισί σε. // *¡Degüéllame y ensangrienta el altar de la diosa, que te va a perseguir!* La reacción impaciente de

<sup>77</sup> Sobre este aspecto del carácter de la troyana Andrómaca son muy clarificadoras las palabras de SILVA (2007a: 147): “La viuda de Héctor, a quien la tradición confirió unánimemente el estatuto de esposa modelo, cumplió también con generosidad y afecto esta cláusula difícil de la sumisión conyugal. Supo aceptar las infidelidades puntuales de Héctor y hasta acoger, con amor de madre, a sus bastardos. Por eso se ganó la entrega del marido y el reconocimiento general de su ἀρετή (*Andr.* 222-227). Esta conformación parece propia de la personalidad de una bárbara y se concilia mal con la experiencia de una sociedad monogámica. Con los ojos puestos en el νόμος oriental, donde se tolera la poligamia masculina, Andrómaca confronta la furia de Hermíone con la extrañeza de alguien que, por conocer las reglas del harén, considera desproporcionados los celos de una esposa”.

<sup>78</sup> Como ya comentamos anteriormente, la espartana llega a amenazar con prenderle fuego al templo. El tragediógrafo podría aquí hacer un guiño al público, que recordaría el famoso asesinato que cometió el Alcmeónida Megacles, quien mató a sus enemigos en el templo de Atenea en el año 636 o 632. Los atenienses siempre le reprocharon a esta familia este crimen impío.

Hermíone, que insta a su rival a que salga del recinto sagrado para así poder acabar con su vida, contrasta con la actitud paciente de Andrómaca, consciente ya de que solo la llegada de Neoptólemo puede salvarla. Finalmente, Hermíone, consciente también del impasse en que se hallan, deja a un lado las palabras y fía todo a la acción (vv. 264-265): ἄλλὰ γὰρ λόγους / κρύψω, τὸ δ' ἔργον αὐτὸ σημανεῖ τάχα. // *¡Pues, ea, las palabras ocultaré, y el hecho por sí mismo hablará pronto!*; algo de lo que antes había acusado a Andrómaca (vv. 238-239):

**Ἄνδρομάχη.**- Νέα πέφυκας καὶ λέγεις αἰσχρῶν πέρι. // *Joven eres y hablas de cosas vergonzosas.*

**Ἑρμιόνη.**- Σὺ δ' οὐ λέγεις γε, δρᾶς δέ μ' εἰς ὅσον δύνῃ. // *Tú no las dices, pero las haces contra mí cuanto puedes.*

Tal y como hemos ido viendo, la caracterización de la troyana como mujer segura y de la espartana como una joven insegura se observa con claridad a lo largo del *ἄγῶν*,<sup>79</sup> que concluye con una reflexión sentenciosa de Andrómaca (vv. 269-273): δεινὸν δ' ἔρπετῶν μὲν ἀγρίων / ἄκη βροτοῖσι θεῶν καταστῆσαί τινα, / ὃ δ' ἔστ' ἐχίδνης καὶ πυρὸς περαιτέρω / οὐδεὶς γυναικὸς φάρμακ' ἐξηύρηκέ πω / [κακῆς· τοσοῦτόν ἐσμεν ἄνθρωποις κακόν] // *Maravilloso es que, por un lado, contra los reptiles salvajes uno de los dioses haya establecido remedios entre los mortales; por otro, contra lo que está más allá de la equidna<sup>80</sup> y el fuego, contra una mujer mala, nadie jamás ha encontrado una medicina: [tan gran mal somos para los humanos].*

Hermíone, antes animalizada ella y su padre como un par de buitres (vv. 74-76), es aquí comparada primero con un reptil (ἔρπετῶν, v. 269).<sup>81</sup> Pero Hermíone es algo peor, pues, si fuera un simple reptil, su veneno podría ser neutralizado por la medicina de algún dios (referencia a Apolo). Pero para lo que “está más allá de la “equidna y el fuego” no hay remedio alguno. LIDDELL-SCOTT da tres posibilidades para el término *ἐχίδνης*: un

<sup>79</sup> Sobre la relevancia de los patrones retóricos y la funcionalidad dramática de este *ἄγῶν*, cf. SCHAMUN (2012: 156-174).

<sup>80</sup> Mantenemos “equidna”, más fiel al término griego *ἐχίδνη*, pese a que la palabra en castellano refiere a otro animal en el que se pierde la valencia de reptil, puesto que se trata de un mamífero con púas semejante al erizo.

<sup>81</sup> Sobre la dicotomía entre lo uranio y lo ctónico en relación con la oposición entre águilas (de Zeus) y serpientes, cf. DETIENNE (1983: 57 ss.) y BERMEJO BARRERA ET ALII (1996: 184).



tipo de víbora,<sup>82</sup> una metáfora de traición<sup>83</sup> y un monstruo específico compuesto por un cuerpo de mujer y una cola de serpiente,<sup>84</sup> tres concepciones pertinentes para la asociación que hace Andrómaca de la espartana. En el caso de esta tragedia, el concepto de traición cobraría un gran sentido, ya que la equidna puede hacer referencia a la traición de Hermíone tanto en el presente como en el futuro. Y es que la joven aprovecha la ausencia de Neoptólemo para asesinar a su concubina y a su único hijo, pero también planea la huida con Orestes y adquiere una actitud de total indiferencia ante la noticia de la emboscada contra su esposo. Además, no hay que olvidar el carácter rastrero de las serpientes, algo que podría evocarse perfectamente con el uso del verbo ἔρπω en boca de Menelao en el v. 433. Esta referencia aparece cuando Andrómaca ha salido del templo y el padre de Hermíone le ordena arrastrarse hasta el palacio. El término utilizado, ἔρπω, marca una nada inocente animalización de la heroína, que debe arrastrarse hacia la casa para que aprenda que es una esclava y que no debe cometer ὄβρις contra sus señores.

Andrómaca finaliza el diálogo con Hermíone con la comentada sentencia, tras la cual da comienzo el *στάσιμον* primero (vv. 274-308).

Este *στάσιμον* ha sido objeto de controversia por su incierta relevancia en la acción dramática.<sup>85</sup> En nuestra opinión, la referencia al juicio de Paris en la primera estrofa es una alusión al origen de la Guerra de Troya y la relevancia de este *στάσιμον* reside en que esta tragedia es una secuela de dicha guerra, en la que Eurípides ha llevado al extremo uno de sus efectos al introducir un motivo desconocido hasta entonces: Andrómaca tiene un hijo de Neoptólemo, lo que sitúa en un primer plano la esterilidad de Hermíone. Este rasgo la vincula implícitamente a uno de los rasgos de carácter negativos de su madre, pues al principio del canto cuarto de *Odisea*, relacionado con los esponsales de Hermíone que se están celebrando en Esparta en el momento de la llegada de Telémaco que anda a la búsqueda de noticias sobre su padre, y también con los esponsales de Megapentes, el

<sup>82</sup> Así presenta Orestes a Clitemnestra en *Coéforas* v. 249. Se sabe, a través de la descripción de Herodoto 3. 109, que su apareamiento conducía a la muerte del macho y que la madre moría en el parto, pues las crías salían al exterior por medio de dentelladas. Cf. IRIARTE (2002: 143-45), para quien la referencia a este animal funciona como “uno de los más negativos tratamientos simbólicos de la maternidad”.

<sup>83</sup> De esta manera la hallamos en *Antígona* v. 531 y en *Ión* v. 1262. Asimismo, Esquilo nos podría presentar a Clitemnestra en *Coéforas* vv. 992-994 y el ya nombrado v. 249 con este significado.

<sup>84</sup> Animal con diferentes simbolismos. La serpiente ha recibido en particular un vínculo con lo sagrado y con los orígenes. Por otra parte, la serpiente, el perro y el caballo son las tres especies animales cuya forma y voz participan regularmente en la composición de algo monstruoso. Cf. REVILLA (1995: 368).

<sup>85</sup> STEVENS (1971: 127), ante el hecho de que el coro cante los mismos temas que habían sido recogidos en el primer episodio y los amplíe mediante imágenes míticas, afirma que este canto coral no tiene relevancia directa en la acción dramática, mientras HALLERAN (1985: 61), por el contrario, opina que está cuidadosamente ligado al drama y que proporciona bastante más que un mero *background*.

hijo varón que Menelao, ya entrado en años, engendró de una esclava<sup>86</sup> (τηλύγετος γένετο ... ἐκ δούλης, vv. 11-12), el autor del poema épico nos informa con gran discreción de que los dioses le negaron a Helena nueva descendencia después de nacer Hermíone (vv. 12-14). Tras esta información se puede vislumbrar el motivo oculto de una posible transmisión matrilineal del poder<sup>87</sup> y, en general, la carga amenazante que la mujer representa en el imaginario colectivo griego.

Como ya hiciera para introducir el tema de la disputa entre Andrómaca y Hermíone (v. 122), el coro expresa con los mismos términos, ἔριδι στυγερά (v. 279), el juicio de Paris, origen de la Guerra y de sus desgracias (vv. 274-279): Ἡ μεγάλων ἀχέων ἄρ' ὑπῆρξεν, ὅτ' Ἴδαίαν / ἐς νάπαν ἦλθ' ὁ Μαι- / ας τε καὶ Διὸς τόκος, / τρίπωλον ἄρμα δαμώνων / ἄγων τὸ καλλιζυγές, / ἔριδι στυγερά κεκορυθμένον εὐμορφίας. // *Efectivamente, grandes fueron las penas que comenzaron el día en que llegó al valle del Ida el hijo de Maya y Zeus conduciendo el carro de tres caballos de las divinidades, el de hermoso yugo, equipado para la odiosa disputa de belleza.* No es este un uso del lenguaje arbitrario, pues Eurípides mediante esta repetición busca conscientemente acercar este episodio, paradigma mítico del enfrentamiento femenino por la atención de un hombre, a la realidad que se está llevando a escena. La primera estrofa y antístrofa presenta con detalle pictórico las tierras en las que habita Paris,<sup>88</sup> un lugar que enfatiza la soledad y el aislamiento del joven boyero (vv. 281-282): Βοτῆρά τ' ἄμφι μονότροπον νεανίαν / ἔρημόν θ' ἔστιοῦχον ἀλλάν. // *Junto al joven solitario pastor y al corral desértico y custodio (que ampara el hogar);* lo que a su vez proporciona su vulnerabilidad con respecto al malévolos ardid de las diosas.

El lamento en versos elegiacos y este primer *στάσιμον* dan la clave para entender esta tragedia: nos encontramos ante los efectos de la guerra, ante sus víctimas inocentes, los hijos, las mujeres, todos han sido víctimas de unas acciones llevadas a cabo por los hombres, y ahora se sufren las consecuencias de esas acciones.<sup>89</sup> El *στάσιμον* se cierra

<sup>86</sup> *Nostoi* fr. 2B (=Apolodoro 3. 11, 1).

<sup>87</sup> Cf. a este respecto JUFRESA (1997: 67 ss.).

<sup>88</sup> El tratamiento pictórico es un rasgo compartido por la descripción que hace Eurípides de este episodio en otras tragedias (*Ifigenia en Áulide* vv. 574-588 y *Hécuba* vv. 629-657). Cf. COLLARD (1991: 164) sobre *Hécuba* vv. 629-657: "The stasimon is intensely pictorial and its arrangement striking".

<sup>89</sup> Con la excepción de Eneas y Héleno, solo las mujeres sobreviven a la fatalidad de Troya. Eneas, una de las figuras más importantes para los romanos, es ignorado como superviviente de la caída de Troya en las tragedias conservadas (aparece en *Reso* como un consejero importante de Héctor) y Héleno únicamente recibe una referencia al final de *Andrómaca* como futuro esposo de la heroína troyana (v. 1245). Son las mujeres troyanas las que reciben la mayor atención por parte de los tragediógrafos. Cf. RABINOWITZ (1993: 111) y MATTISON (2009: 94-118),

con ellas (vv. 307-309): λέχη τ' ἔρημ' ἄν οὔ ποτ' ἐξελείπετο, / καὶ τεκέων / ὀρφανοὶ γέροντες. // *Y los lechos jamás habrían quedado vacíos, ni los ancianos, privados de hijos.* Y más adelante, quedan plasmadas en las palabras de Peleo al cuerpo sin vida de Neóptolemo (vv. 1205-1207 y 1216-1217): ὦ φίλος, δόμον ἔλιπες ἔρεμον, / [ὄμοι μοι, ταλαίπωρον ἐμὲ] / γέροντ' ἄπαιδα νοσφίσας. // *¡Oh, querido! La casa has dejado desierta. ¡Ay de mí! infeliz a un viejo sin hijos has dejado.* // ... ἄτεκνος ἔρημος, οὐκ ἔχων πέρασ κακῶν / διαντλήσω πόνους ἐς Ἄϊδαν. // *Sin hijos, desolado, sin un límite a mis desgracias sufriré hasta el Hades.* Posteriormente, es refrendado por el coro (v. 1221): μόνοισιν ἐν δόμοις ἀναστρέφῃ. // *Solo a tus dependencias solitarias te retirarás.*

Las mismas víctimas reconocen serlo de una decisión errónea de sus mayores, como oímos en boca de Orestes (vv. 966 ss.). La misma Helena, la hija de Zeus, como se nos ha recordado, fue más que una víctima un objeto y como tal fue llevada a Troya, como una ἄτη, ofuscación del entendimiento de Paris, el hijo de Hécuba que nunca debió ver la luz. Y son los efectos de una acción de guerra lo que ahora se sufre en Ftía, pues fueron los expedicionarios quienes escuchando a Héleno hicieron traer al hijo de Aquiles a los campos de Troya junto con Filoctetes, y allí fue Menelao quien le prometió la mano de Hermíone; ha sido pues un efecto de aquella guerra el que Hermíone haya sido llevada a Ftía y desposada con el hijo de Aquiles.

Y allí, ante Andrómaca, la que fuera esposa de Héctor y madre de sus hijos, Hermíone se siente insignificante, y Andrómaca, que se percata de ello y que no olvida quién ha sido, ante la infecundidad de la joven, se crece: ambas reaccionan ante lo que tienen ante sí, y sus reacciones son muy humanas. El coro, formado por mujeres, que, aunque del bando vencedor, no por ello dejan de ser unas víctimas más de los efectos de la guerra, comprende a una y a otra y por ello se esfuerza en llevar la medida y la moderación a ambas. Y en ese empeño el coro se muestra muy hábil, pues ha de tratar con una cautiva que se comporta como lo que no ha dejado de ser, una gran señora, con una aureola que la acompaña en la realidad y en la ficción, y con una señora cuya juventud y natural inexperiencia se ven acrecentadas por el contraste que ofrece ante Andrómaca, a lo que se añade su incapacidad para dar un hijo a Neoptólemo, cuando la otra ya se lo ha dado, y las sospechas fundadas de estar detrás de ello las malas artes de la extranjera.

Conocemos de boca de las griegas la visión sobre el episodio troyano; unas palabras cargadas de pena por la matanza mutua, muertes que podrían haber sido evitadas con la de Paris (vv. 293-300):

ἀλλ' εἴθ' ὑπὲρ κεφαλᾶν ἔβαλεν κακὸν / ἅ τεκοῦσά νιν μόρον / πρὶν Ἴδαϊον  
κατοικίσαι λέπας, / ὅτε νιν παρὰ θεσπεσίῳ δάφνῃ / βόασε Κασάνδρα κτανεῖν, /  
μεγάλαν Πριάμου πόλεως λώβαν. / τίν' οὐκ ἐπῆλθε, ποῖον οὐκ ἐλίσσετο /  
δαμογερόντων βρέφος φονεύειν; // *¡Ojalá la que le dio a luz hubiera tirado al  
malvado por encima de su cabeza antes de que él hubiera habitado en la roca del  
Ida, cuando, junto al laurel divino, Casandra gritó que lo mataran! ¡Enorme  
ruina de la ciudad de Príamo! ¿A quién no se dirigió? ¿A cuál de los ancianos de  
la ciudad no suplicó que diera muerte al bebé?*

Para ellas las culpables de todo son las diosas, que colocaron al hijo de Príamo en situación de elegir (vv. 284-292):

ταῖ δ' ἐπεὶ ὑλόκομον νάπος ἦλυθον οὐρειᾶν / πιδάκων νίψαν αἰ- / γλᾶντα σώματα  
ροαῖς, / ἔβαν δὲ Πριαμίδαν ὑπερ- / βολαῖς λόγων δυσφρόνων / παραβαλλόμεναι,  
δολίοις δ' ἔλε Κύπρις λόγοις, / τερπνοῖς μὲν ἀκοῦσαι, / πικρὰν δὲ σύγχυσιν βίου  
Φρυγῶν πόλει / ταλαίνα περγάμοις τε Τροίας. // *Ellas, cuando llegaron al valle  
cubierto de bosque, bañaron sus cuerpos brillantes en las corrientes de los  
manantiales de la montaña, y se dirigieron hacia el hijo de Príamo engañándolo  
con los excesos de sus palabras malévolas, y Cipris lo consiguió con palabras  
engañosas, dulces de oír, pero amarga ruina de la vida para la desgraciada  
ciudad de los frigios y para la ciudadela de Troya.*

Califican como malévolas las palabras de las diosas al hijo de Príamo (λόγων δυσφρόνων, v. 288) y como engañosas las de la vencedora Afrodita (δολίοις... λόγοις, v. 289). En segundo lugar la responsable es Hécuba, por no hacer caso a Casandra, quien, desesperada, pedía su muerte.<sup>90</sup> Sin embargo, nada dice de Helena, casi siempre en

<sup>90</sup> El tragediógrafo introduce la figura de Casandra, a quien se le había otorgado el poder de la profecía pero cuyas palabras no eran creídas por castigo divino. En *Alejandro* de Eurípides, Casandra es la única que ve el desastre que Paris va a provocar en Troya (SCODEL, 1980: 35-40). El fallido intento del infanticidio de Paris contrasta con el de los dos hijos de Andrómaca: uno, el de Astianacte, que ya se ha cometido y el otro que está a punto de producirse. El coro de mujeres de Ftía alude a que los *δημογέροντες* troyanos no matan al pequeño pese a ser advertidos por Casandra y que su humanidad es la que destruye a la ciudad. De hecho, se refieren a Paris como *λώβα* (destrucción/ruina, v. 298).

tragedia considerada como responsable de la guerra.<sup>91</sup> El coro de Ftía presenta un sufrimiento conjunto de griegos y troyanos, aunque especificando la pérdida de hijos y esposos para los primeros<sup>92</sup> y la esclavitud de Troya para el bando contrario, aunque más específicamente la de Andrómaca, a la que se dirigen directamente (vv. 301-309):

οὐτ' ἂν ἐπ' Ἰλιάσι ζυγὸν ἤλυθέ / δούλιον, σύ τ' ἂν γύναι, / τυράννων ἔσχες ἂν  
 δόμων ἔδρας· / παρέλυσε δ' ἂν Ἑλλάδος ἀλγεινοῦς / † μόχθους οὓς ἀμφὶ Τροίαν  
 † / δεκέτεις ἀλάληντο νέοι λόγχαις, / λέχη τ' ἔρημ' ἂν οὔποτ' ἐξελείπετο / καὶ  
 τεκέων ὄρφανοὶ γέροντες. // *El yugo de la esclavitud no habría caído sobre las  
 troyanas, y tú, mujer, tendrías de morada un palacio real. A la Hélade habría  
 librado de dolorosas fatigas por las que alrededor de Troya los jóvenes estuvieron  
 errantes por diez años con sus lanzas y nunca los lechos habrían quedado  
 desiertos ni los ancianos huérfanos de sus hijos.*

En la primera estrofa y en la última antístrofa de este *στάσιμον* hallamos un juego de opuestos a partir de las dos referencias al yugo. Mientras en el primer par de estrofas, el coro describe el juicio de Paris como origen de sus penas, en el segundo par de estrofas se discurre sobre el nacimiento de Paris y el sufrimiento que se habría evitado de haberlo matado. En la primera parte un carro *καλλιζυγές*<sup>93</sup> (v. 278) conducido por un dios lleva a Troya a las diosas cuya disputa encierra el futuro desastre, encarnado este último en otro yugo, esclavo (*ζυγὸν...δούλιον*, vv. 301-302), al que la población sobreviviente de la ciudad quedará sometida. El plano divino y plano humano quedan así representados en la contraposición entre dos yugos: uno ornamental mientras que el otro resume simbólicamente las penas de la esclavitud, particularmente, en la privación de sus lechos.

La segunda antístrofa plantea una contraposición entre Troya y la Hélade (destina cuatro versos a cada *τόπος*) señalando la guerra como un mal que sobrevino para las mujeres de ambos bandos. En Troya, la derrota implica este sometimiento al yugo esclavo y para Andrómaca el fin de su situación de privilegio, *τυράννων ἔσχες ἂν δόμων ἔδρας* (v. 303). Ahora ella también es esclava, pero las mujeres recuerdan su pasado noble, lo que reactiva el componente de peligrosidad que implica para Hermíone su unión con Neoptólemo.

<sup>91</sup> Como acabamos de ver en boca de Andrómaca en el v. 248.

<sup>92</sup> Cf. Esquilo, *Agamenón* 427 ss.

<sup>93</sup> Se trata de un *ἄπαζ λεγόμενον*.

A las mujeres de la parte vencedora también la guerra les ha supuesto dolorosas fatigas, *ἀλγεινοὺς μόχθους* (vv. 304-305), expresadas por medio de una tríada de situaciones basadas en la pérdida de los hombres. En primer lugar, los jóvenes que estuvieron errantes durante diez años con sus lanzas. Después, los lechos matrimoniales que han quedado desiertos. De hecho, durante diez años Andrómaca duerme con Héctor en su cama al contrario que Clitemnestra sin Agamenón o cualquiera de las mujeres de Ftía. Por último, los ancianos huérfanos de sus hijos, situación que se plantea prácticamente como un *ἀδύνατον* al que se vieron obligados a vivir durante el tiempo de guerra.

Así pues, este canto coral concluye con un tono de lamento que abarca tanto a vencedores como a vencidos, y especialmente a las víctimas de las guerras, a las mujeres, a los padres y a los niños.

De inmediato se produce el segundo enfrentamiento, esta vez entre Andrómaca y Menelao,<sup>94</sup> durante el cual las amenazas del rey sobre la vida de su hijo fuerzan a la troyana a salir del recinto sagrado. A su entrada, Menelao se muestra altivo y la amenaza con dar muerte a su hijo si persiste en no abandonar el refugio del templo (vv. 312-315): *ἀλλ' ἐφηυρέθης / ἦσσον φρονοῦσα τοῦδε Μενέλεω, γύναι. / κεί μὴ τόδ' ἐκλιποῦσ' ἐρημώσεις πέδον, / ὄδ' ἀντὶ τοῦ σοῦ σώματος σφαγήσεται. // Sin embargo, mujer, has resultado menos sensata que Menelao aquí presente. Como no abandones este recinto dejándolo desolado, este en vez de tu persona será degollado.* Insiste en su rango, para lo que, entre otros procedimientos, habla de sí mismo en tercera persona, lo que revela en él una mal llevada condición de segundón a la par que una inseguridad diferente pero no menor que la de su hija, si bien, a diferencia de ella, no carece de experiencia.<sup>95</sup> Andrómaca le reprocha su cobardía (*φαῦλος*, v. 325) tanto en la toma de Troya como a la hora de enfrentarse a una desgraciada esclava a causa de las palabras de una joven, su hija, en un intento por mostrar el despropósito de su reacción.<sup>96</sup> Finalmente Andrómaca trata de disuadirlo de sus propósitos con el argumento de las represalias que Neoptólemo

<sup>94</sup> Además de por el aspecto y el vestuario, los espectadores saben de inmediato quién es por la referencia a su hija. Asimismo, esa referencia a la relación paternofilial muestra que Menelao está ahí por motivos privados, no por ser rey, sino por ser padre.

<sup>95</sup> DI BENEDETTO (1971: 98) indica que, frente a las reacciones más emotivas de Hermíone, Menelao es digno contrincante en el *ἀγών* de Andrómaca, por lo que aquí estaría jactándose de lo que él sabe que es capaz, de crear discursos y artimañas.

<sup>96</sup> Andrómaca alude a la falsedad en las palabras y a la crueldad, pero añade además el afán de lucro, que era la visión que la sociedad ateniense tenía de los espartanos (vv. 445-452).

tomará contra Hermíone a su regreso y de qué futuro le buscará él a su hija una vez repudiada (vv. 339-354):

τὸν παῖδά μου κτενεῖτε; κᾶϊτα πῶς πατὴρ / τέκνου θανόντος ῥαιδίως ἀνέξεται; / οὐχ ᾧδ' ἄνανδρον αὐτὸν ἢ Τροία καλεῖ· / ἀλλ' εἴσιν οἱ χρῆ, Πηλέως γὰρ ἄξια / πατρός τ' Ἀχιλλέως ἔργα δρῶν φανήσεται, / ὅσει δὲ σὴν παῖδ' ἐκ δόμων· σὺ δ' ἐκδιδοῦς / ἄλλω τί λέξεις; πότερον ὡς κακὸν πόσιν / φεύγει τὸ ταύτης σῶφρον; ἀλλὰ οὐ πείσεται. / γαμεῖ δὲ τίς νιν; ἢ σφ' ἄνανδρον ἐν δόμοις / χήραν καθέξεις πολίον; ᾧ τλήμων ἀνὴρ, / κακῶν τοσοῦτων οὐχ ὀρᾷς ἐπιρροάς; / πόσας ἂν εὐνάς θυγατέρ' ἠδίκημένην / βούλοι' ἂν εὔρεῖν ἢ παθεῖν ἀγῶ λέγω; / οὐ χρῆ 'πὶ μικροῖς μεγάλα πορσύνειν κακὰ / οὐδ', εἰ γυναῖκές ἐσμεν ἀτηρὸν κακόν, / ἄνδρας γυναῖξιν ἐξομοιοῦσθαι φύσιν // *¿Mataréis a mi hijo? Y luego, ¿cómo soportará de buen grado el padre que su hijo haya muerto? Troya no lo tiene como tan cobarde. Sin embargo, irá hasta donde tenga que ir, pues se presentará realizando hazañas dignas de Peleo y de Aquiles, su padre, y expulsará a tu hija de casa. ¿Y tú qué dirás cuando la entregues a otro? ¿Acaso que la prudencia de ella rehúye un mal esposo? Pero será mentira. ¿Y quién se casará con ella? ¿O la dejarás en tu casa sin hombre como viuda canosa? ¡Hombre desgraciado! ¿No ves las afluencias de tantos males? ¿Con cuántos lechos querrías encontrar a tu hija injuriada antes de sufrir las cosas que te digo? No hay que ejecutar grandes males por pequeños, ni tampoco, si las mujeres somos un mal funesto, los hombres han de parecerse a las mujeres en su naturaleza.*

Andrómaca reconoce ante Menelao la injuria sufrida por su hija al tener que compartir su lecho. Es destacable que sea la única vez que aparece el término *ἠδίκημένη* en toda la tragedia. No obstante, como expresa la troyana, el hecho de compartir los lechos es un mal menor comparado al hecho de perder la condición de esposa legítima. El padre, o bien deberá mentir cuando se la entregue a otro hombre, o bien deberá dejarla en casa sin volver a desposarla.<sup>97</sup> Es sugerente, según RODRÍGUEZ CIDRE (2010: 81), que la única viuda de esta tragedia recurra al término una sola vez y para hablar de un eventual estado de Hermíone. Ella no se autodenomina en ningún momento como viuda. Tampoco se

<sup>97</sup> Tal y como afirma PADEL (1993: 4), las mujeres, tanto en calidad de hijas como de viudas, no tienen el poder sobre sus propias uniones matrimoniales arregladas por el referente masculino más cercano.

califica, como dijimos, con el término concubina. Nombra a Neoptólemo como su señor y a Héctor como su esposo.

Por otro lado, Hermíone, si se llevaran a cabo esas amenazas descritas, sería una *ἄνανδρος* pero no una *χήρα*. Esta referencia a una posible viudez de Hermíone ha llevado a más que un quebradero de cabeza a los estudiosos de esta tragedia. Por un lado, la muerte de Neoptólemo en Delfos parece haber sido una innovación de Eurípides,<sup>98</sup> por lo que el espectador ateniense, al igual que los personajes de la obra, no podrían suponer que esta mención de la viudez funcionara aquí como guiño anticipatorio. Por otro lado, la troyana no solo no contempla la posibilidad de que Neoptólemo muera, sino que además este no sería un argumento efectivo para convencer a Menelao en el *ἄγων*. En efecto, la muerte de Neoptólemo le dejaría libertad para futuros arreglos matrimoniales.<sup>99</sup> Por lo tanto, es aquí el hombre, en este caso el padre, el que recibe la afluencia de las desgracias. Consideramos, que él es, en esta situación, el sujeto más posible.<sup>100</sup>

El coro interviene en el *ἄγων* entre los dos héroes dando a entender lo imprudente de las palabras de Andrómaca (vv. 364-365): ἄγαν ἔλεξας ὧς γυνὴ πρὸς ἄρσενας, / καὶ σου τὸ σῶφρον ἐξετόξευσεν φρενός // *Demasiado has dicho en contra de los hombres como mujer y tu prudencia se ha disparado desde tu interior*. La troyana ha hablado demasiado libremente y las mujeres se lo reprochan, tal y como ya hicieran antes, al escuchar las palabras que había utilizado ante Hermíone. Las palabras del coro, justificadas, son muestra a su vez del afecto que tiene por Andrómaca, pues teme las consecuencias de una actuación incorrecta, que venga a sumarse a las que son objeto de reproche antes.

El ataque de Menelao hacia una extranjera indefensa, a la que considera una propiedad (*κοινὰ χρήματα*, v. 377), mina su supuesto heroísmo. En el mismo sentido hay que interpretar la referencia de Andrómaca sobre la conducta de Héctor en Troya, donde

<sup>98</sup> Cf. GARZYA (1952a: 115) y ALLAN (2000: 32). Sobre las distintas versiones míticas del episodio en Delfos, cf. WOODBURY (1979: 96 ss.).

<sup>99</sup> Cf. KOVACS (1980: 30-31) quien acertadamente destaca una consciente ironía en este pasaje: “an unconscious irony would have little point”.

<sup>100</sup> KOVACS (1980: 31) y STEVENS (1998: 139-140), consideran que el término en cuestión hace referencia a la “concubina”.



expone la cobardía de Menelao (vv. 456-457),<sup>101</sup> a la par que ensalza el valor de Neoptólemo, “hijo de Aquiles”.<sup>102</sup>

Andrómaca no ve salida alguna por lo que finalmente opta<sup>103</sup> por abandonar el altar (vv. 411-412):<sup>104</sup> ἰδοὺ προλείπω βωμὸν ἧδε χειρία / σφάζειν φονεύειν, δεῖν, ἀπαρτῆσαι δέρην.<sup>105</sup> // *Mira, en tus manos dejo el altar, para que me degüelles, me mates, me encadenes, me estrangules.* La aflicción de la extranjera incita al coro a la compasión, como vemos claramente con la reiteración ὄκτιρ’... οἰκτρὰ (vv. 421-422): ὄκτιρ’ ἀκούσασ’· οἰκτρὰ γὰρ τὰ δυστυχῆ / βροτοῖς ἅπασι, κἂν θυραῖος ὦν κυρῆ // *Te he compadecido al oírte, pues las desgracias son dignas de compasión para todos los humanos, aunque este sea de fuera.* Con sus palabras se remarca la superioridad en argumentos de Andrómaca, la injusticia de su opresión y la perfidia de Menelao (ALLAN, 2000: 211). Las coreutas intentan mediar aconsejando a Menelao que modere a su hija facilitando un acuerdo entre ambas mujeres (vv. 423-424): ἐς ξύμβασιν δ’ ἐχρῆν σε παῖδα σὴν ἄγειν, / Μενέλαε, καὶ τήνδ’, ὡς ἀπαλλαχθῆι πόνων // *Sería necesario, Menelao, que condujeras a un acuerdo a tu hija y a esta, para que se libre de sus sufrimientos;* pero una vez más la ineficacia del coro es completa.

Y finalmente, se destapa la treta: Menelao, tras haberse comprometido a no dar muerte al niño, al salir la madre anuncia que no lo hará, que el engaño es una lección para que aprenda a no ser insolente hacia aquellos que tienen el poder (vv. 427-429 y 433-434): ἔχω σ’· ἴν’ ἀγνὸν βωμὸν ἐκλίποις θεᾶς, / προύτεινα παιδὸς θάνατον, ὧι ζ’ ὑπήγαγον / ἐς χεῖρας ἐλθεῖν τὰς ἐμὰς ἐπὶ σφαγῆν ... ἀλλ’ ἔρπ’ ἐς οἴκους τούσδ’, ἴν’ εἰς ἐλευθέρους / δούλη γεγῶσα μήποθ’ ὑβρίζειν μάθης. // *Te tengo. Para que abandonarás el sagrado altar de la diosa, te amenacé con la muerte de tu hijo así te conduje a venir a mis manos*

<sup>101</sup> Aunque MCCLURE (1999: 163) argumenta que Menelao estaría actuando como un personaje femenino por su trama y sus maquinaciones (vv. 447 y 549).

<sup>102</sup> Es remarcable el uso de “hijo de Aquiles” en vez de utilizar el nombre Neoptólemo (solo utilizado en una ocasión, v. 14). Según STEVENS (1971: 14), esta elección posiblemente se debe a que métricamente es más sencillo que quepa en el metro παῖς Ἀχιλλέως. Sin embargo, en nuestra opinión que se nombre aquí a Aquiles no es casualidad: está evocando el primero de todos los combatientes en la guerra de Troya y sobre todo a uno de los responsables de las desgracias que ahora sufren todos.

<sup>103</sup> Sobre el motivo del sacrificio voluntario, cf. AELION (1983: 2. 48 ss.). Para un estudio de las obras eurípideas con personajes “of voluntary self-sacrifice”, cf. WILKINS (1990).

<sup>104</sup> Como en *Hécuba* la aceptación de Polixena, el autosacrificio de Andrómaca reafirma su nobleza. Sin embargo, hay diferencias: la una, como Ifigenia en *Ifigenia en Áulide*, tiene el convencimiento del carácter ineludible de la inmolación; la otra lo hace por su hijo.

<sup>105</sup> Se puede contemplar el aumento del patetismo en la acumulación expresiva de verbos en infinitivo.

*para degollarte [...] Métete en este palacio, para que aprendas, como esclava que eres, a no cometer jamás insolencia contra las personas libres.*

Hallamos en este pasaje una *σφαγή* situada explícitamente en el exterior, lo que convierte a Menelao, cuchillo en mano, en un *ἱερεὺς* fuera de toda regla. El discurso de Menelao, que constituye la mejor caracterización del personaje,<sup>106</sup> cierra el abanico de opciones desplegado anteriormente por la heroína (vv. 411-412). Con sus manos, Menelao (*ἴδε χεῖρῖα*, v. 411) llevará a cabo desde otro lugar, no sagrado, la enumeración de infinitivos que Andrómaca profiere: *σφάζειν*, término que remite al degollar y que la coloca como víctima sacrificial; *φονεύειν*, que retoma la idea de la muerte del infinitivo anterior y le da un sentido general; *δεῖν*, atar, que nos remite a los pasos previos a un sacrificio; y *ἀπαρτηῆσαι δέρην*, estrangular. El cuarto infinitivo es excluido en principio por el primero, pues o bien se degüella o bien se cuelga a alguien. Ahora bien, en tragedia el ahorcamiento es una muerte que se caracteriza por dos rasgos: se trata básicamente de una muerte femenina y remite en general al suicidio. Aquí, la heroína podría hacer uso de este término al concebir su salida del templo como un comportamiento suicida.

Lo cierto es que, una vez Andrómaca se encuentra en el exterior del lugar sagrado, el degollamiento aparece como el destino que Menelao asegura que le espera a la concubina y a su hijo, algo que ella posteriormente, en la despedida con su retoño, invocará como *θῶμα δάιον*, sacrificio desgraciado (v. 506). En este contexto de muerte inminente, las coreutas dan comienzo al segundo *στάσιμον* (vv. 465-493), un canto coral muy elaborado y por lo general no bien entendido.

En este canto las mujeres del coro nos hablan de las causas del conflicto concreto que se vive en Ftía, un conflicto que es consecuencia indudablemente de la dualidad de poderes, pues Hermíone fue entregada en matrimonio primero a Orestes y luego a Neoptólemo. Orestes habla solo de Menelao (vv. 966-986), pero tras esta doble decisión contradictoria hay un problema de autoridad no bien definida entre lo que sucede en la

<sup>106</sup> En general en Eurípides la oposición griegos/bárbaros se va neutralizando a la par que avanza la Guerra del Peloponeso, transformándose paulatinamente en atenienses/espartanos. En Eurípides, además, la crisis moral que provocan los diversos desastres, como la peste o la muerte violenta de numerosos ciudadanos llamados a filas, y las subsiguientes e inevitables viudas y sus huérfanos, los cambios sociales que se van produciendo, es causa de que el autor caracterice en varias obras a los griegos con los rasgos con los que antes eran caracterizados los bárbaros y que les muestre incumpliendo leyes y promesas, mientras que los extranjeros asumen normas de comportamiento en lo humano y lo divino muy cercanas o idénticas a las griegas. En Eurípides, como en Tucídides, se observa con claridad el efecto de la evolución de la política y de la guerra en el comportamiento y los valores de los atenienses. Para esta actitud en general, cf. AÉLION (1983: 182 ss.) y SILVA (2005b: 15-91).

retaguardia, donde se sufren las consecuencias de la guerra, y lo que sucede en el campo de batalla, donde se sufren sus exigencias.<sup>107</sup> Así pues, en la primera estrofa, en la segunda antístrofa del *στάσιμον*, y en el inicio del tercer episodio el coro censura, como ya hiciera en el primer *στάσιμον* (ἀμφὶ λέκτρων διδύμων, vv. 123-124), el lecho compartido, causa de discordias dentro del hogar (vv. 465-470, 486-493 y 494-500):

οὐδέποτε δίδυμα λέκτρ' ἐπαινέσω βροτῶν / οὐδ' ἀμφιμάτορας<sup>108</sup> κόρους, / ἔριδας  
οἴκων δυσμενεῖς τε λύπας; μίαν μοι στεργέτω πόσις ἴγάμοις / ἀκοινώνητον  
ἀνδρὸς<sup>109</sup>† εὐνάν. // *Jamás elogiaré el lecho compartido de los hombres, ni los  
hijos de dos madres, discordia de los hogares y desgracias enfrentadas. Que mi  
esposo en mis bodas desee un lecho no compartido por otra.*

ἔδειξεν ἡ Λάκαινα τοῦ στρατηλάτα / Μενέλα· διὰ γὰρ πυρὸς ἦλθ' ἐτέρῳ λέχει, /  
κτείνει δὲ τὴν τάλαιναν Ἰλιάδα κόραν / παῖδά τε δύσφρονος ἔριδος ὕπερ. / ἄθεος  
ἄνομος ἄχαρις ὁ φόνοσ· / ἔτι σε, πότνια, μετατροπὰ / τῶνδ' ἔπεισιν ἔργων. // *Lo  
demostró la espartana hija del jefe del ejército Menelao, pues vino con ardor a  
un lecho distinto y trata de matar a la desgraciada joven de Ilión y al niño por  
una discordia insensata. Impío, injusto, cruel es el asesinato. Un día, señora, te  
llegará el castigo por esta acción.*

καὶ μὴν ἔσορῶ τόδε σύγκρατον / ζεῦγος πρὸ δόμων / ψήφῳ θανάτου /  
κατακεκριμένον. / δύστηνε γύναι, τλῆμον δὲ σὺ παῖ, / μητρὸς λεχέων ὃς  
ὑπερθνήσκεις / οὐδὲν μετέχων / οὐδ' αἴτιος ὢν βασιλεῦσιν. // *Y veo en verdad a*

<sup>107</sup> Pero la reflexión del coro, como suele ser, va más allá. Agamenón era el hegemon de la expedición contra Troya, al frente de ella iban los Atridas, y a ellos se dirige Crises, *Ilíada* 1. v. 17, por citar un ejemplo. En la *πάροδος* de *Agamenón* de Esquilo el coro se refiere a ellos con esa dualidad de las dos aves que simbolizan a quienes conducen la expedición y al carácter de ambos. En la Ftía que nos muestra *Andrómaca*, el *κύριος* de Andrómaca es Neoptólemo, pero quien tiene el poder es Peleo, pues así se ha decidido. Y si llevamos este problema a los años en los que Eurípides compuso esta tragedia, podría hacer referencia a la diarquía espartana, o ya en referencia a Atenas, a la rivalidad entre Nicias y Cleón o, después de Anfípolis, a la de Nicias y Alcibiades. Pero, creemos que más bien se refiere a un sentimiento un tanto contradictorio entre los atenienses fruto de combinar los efectos de una guerra que parece no tener fin y el recuerdo de un liderazgo no discutido en la figura de Pericles. Se trataría, pues, del reforzamiento y unidad en el mando sentidos como necesarios en momentos de crisis.

<sup>108</sup> STEVENS (1971: 153) acuñó este término con el significado de “hijos del mismo padre pero diferente madre”, es decir, hermanastros, pero observa que dicha definición no coincide con la situación en la obra: Hermíone no tiene hijos. OGDEN (1996: 19-21) afirma que el coro estaría hablando hipotéticamente o en general de hijos nacidos de diferentes madres. Más adecuado a los acontecimientos de la acción dramática sería la definición: “hijos con dos madres rivales, la madre natural y la madrastra” (LSJ Revised Supplement, 1996: s.v. \*ἀμφιμήτορες). El hijo de Andrómaca ha sido condenado a muerte por Hermíone (vv. 431-432 y 444) y la relación de este con su madre real se ve reforzada por el lamento inmediatamente sucesivo a este *στάσιμον* (ALLAN, 2000: 213).

<sup>109</sup> STEVENS (1971: 153) habla de un uso estereotipado del término y así lo consideramos. Sin embargo, encontramos aquí ciertos problemas por su valor masculino.

*esta pareja de bestias unida delante de la casa por la sentencia de muerte, infeliz mujer, y tú, niño desventurado, que mueres por los lechos de tu madre, no compartiendo nada ni siendo culpable para los reyes.*

El pasaje comienza con una clara censura a la duplicidad de lechos, dando pie a un verdadero canto a favor de un lecho único.<sup>110</sup> La primera estrofa abre con *λέκτρα* y cierra con *εὐνάν*, ambos con el sentido de lecho matrimonial uno referido en plural y otro en singular. Las bodas de un hombre (*γάμοις*, v. 469) deberían incitarlo a amar un lecho no compartido.

La antístrofa y la segunda estrofa desarrolla el tema de la unidad contrapuesto a la dualidad en otros contextos: política<sup>111</sup>, poesía y navegación<sup>112</sup>.<sup>113</sup> En la antístrofa, el coro hace referencia a los peligros de la doble monarquía (vv. 473-475): οὐδὲ γὰρ ἐν πόλεσι δίπτυχοι τυραννίδες / μιᾷς ἀμείνονες φέρειν, / ἄχθος τ' ἐπ' ἄχθει καὶ στάσιν πολίταις // *Ni tampoco en las ciudades las tiranías dobles son mejores de soportar que una sola, carga sobre carga y alzamiento entre los ciudadanos.* En la segunda estrofa, se compara con una nave dirigida en el mar por un timón que posee dobles leyes (vv. 479-482): πνοαὶ δ' ὅταν φέρωσι ναυτίλους θοαί, / κατὰ πηδαλίων διδύμα πραπίδων γνώμα / σοφῶν τε πλῆθος ἀθρόον ἀσθενέστερον / φαυλοτέρας φρενὸς αὐτοκρατοῦς. // *Cuando los rápidos vientos llevan a los marineros, el doble criterio de las mentes en el timón y una multitud de sabios reunida es más débil que una inteligencia inferior, pero con autonomía.*

Las imágenes que desarrolla el coro son altamente significativas: la rivalidad entre dos mujeres provocada por los dobles lechos se expresa en términos de desgobierno y

<sup>110</sup> Sobre la comparación entre un mundo homérico más laxo y sobre el modelo monógamo más estricto en la legislación de la *πόλις*, cf. SEAFORD (1990: 160).

<sup>111</sup> La necesidad de un único líder político ya aparece en la épica en boca de Odiseo en *Ilíada* 2. vv. 203-206.

<sup>112</sup> La analogía final del coro conecta la inestabilidad del hogar de Neoptólemo con un barco amenazado por la tormenta. La discusión entre diversos criterios pese a que sean los de una multitud sabia (σοφῶν τε πλῆθος, v. 481) es menos favorable que la decisión de un comandante de inteligencia inferior (φαυλοτέρας φρενὸς αὐτοκρατοῦς, v. 482). LLOYD (1994:132) en estos versos apunta la variación de Eurípides pues “it is the mob which is stupid and unruly, while intelligence belongs to the one or to the few”. La oposición entre σοφοί y φαῦλοι aparece frecuentemente en Eurípides. Cf. DODDS (1960: 129-130), sobre *Bacantes* vv. 430-433.

<sup>113</sup> La conexión entre la autoridad doméstica y la ejecución de tareas en la esfera política, técnica y artística ha sido objeto de debate en este *στάσιμον*. KRANZ (1933: 218) aboga por ver la analogía de dichos ámbitos al ser *τόποι* de debates sofisticos contemporáneos. Sin embargo, esta técnica ya aparece en Alcman fr. I. 90-95 D, quien compara la dirección del coro de vírgenes por parte de Hagesícora con el rol de los caballos de tiro y del timonel de un barco.

anarquía. En el interior del οἶκος, las mujeres son elementos subordinados a la autoridad del ἀνὴρ: sin embargo, el lenguaje del coro da cuenta de la existencia de una jerarquía interna que habilita a la esposa legítima un lugar de preeminencia que nadie debe cuestionar.

Hermíone, ausente en el episodio precedente, aparece caracterizada por la ferocidad con la que quiere hacer desaparecer a su rival (διὰ γὰρ πυρὸς ἦλθ' ἑτέρῳ λέχει, v. 487).<sup>114</sup> El coro alude al lecho de Hermíone con el término λέχει, modificado por ἑτέρῳ. Aquí el uso del singular puede resultar problemático, puesto que solo el término λέχος en plural refiere al lecho matrimonial. El lecho de Hermíone es un lecho de ese tipo y el discurso del coro lo podría estar reafirmando cuando señala que la espartana ha llegado a él por el fuego, διὰ πυρὸς, posible referencia al fuego de la antorcha del ritual nupcial.<sup>115</sup>

Al avanzar en su canto las resoluciones dejan entrever un crescendo emocional, que alcanza su punto más elevado en el v. 491, en el que se acumulan doce breves, en una enumeración asindética de términos negativos<sup>116</sup> todos ellos que definen la acción que se pretende llevar a cabo, la muerte de Andrómaca y su pequeño, ἄθεος ἄνομος ἄχαρις ὀφόνος. La alteración emocional de las coreutas se mantiene en el verso siguiente, fruto sin duda del estado en que se hallan, pero también por la presencia de Menelao al que temen; las palabras que cierran la antístrofa muestran por el metro que de nuevo controlan sus emociones, ya han dicho todo lo que tenían que decir (ἔτι σε, πότνια, μετατροπὰ / τῶνδ' ἔπεισιν ἔργων, vv. 492-493).

Abren las coreutas el episodio tercero con el metro habitual en tragedia para las entradas procesionales, incluidas las de las personas condenadas a muerte, el anapesto (vv. 494-500),<sup>117</sup> seguido de una parte lírica, un μέλος ἀπο σκηνηῆς,<sup>118</sup> en la que Andrómaca y el pequeño se lamentan, y una réplica de Menelao muy dura a los lamentos en ritmo anapéstico.

<sup>114</sup> DENNISTON (1939: 196) subraya que el uso metafórico de πῦρ para expresar una acción violenta o la pasión amorosa no es tan común en griego como en latín, por lo que aquí debemos suponer que este uso provocaría un énfasis especial.

<sup>115</sup> Para un estudio de la imagen de la lámpara y de la antorcha en el período arcaico y clásico, cf. PARISINOU (2000).

<sup>116</sup> Cf. *Helena* v. 1148, προδοτις ἄπιστος ἄδικος ἄθεος.

<sup>117</sup> Cf. TAPLIN (1977: 73). Compárese este pasaje con los anapestos del coro que describen la entrada de Antígona en su pétrea tumba (Sófocles, *Antígona* vv. 801-805).

<sup>118</sup> Cf. NAKAMURA (1963: 148 ss.).

Las coreutas con sus palabras intensifican el patetismo de esa imagen, dos inocentes, madre e hijo, que abrazados aguardan la muerte.<sup>119</sup> El juicio moral de las mujeres es explícito y con sus palabras atraen la atención sobre la madre y su hijo a punto de morir (δύστηνε γύναι, τλήμον δὲ σὺ παῖ, / μητρὸς λεχέων ὃς ὑπερθνήσκεις / οὐδὲν μετέχων / οὐδ' αἴτιος ὢν βασιλεῦσιν, vv. 497-500). Para referirse a los lechos de Andrómaca utilizan el término en plural *λεχέων*, contrapuesto al uso en singular en la antístrofa para denominar la unión de Hermíone. Las mujeres de Ftía, que toman partido por Andrómaca, aquí contraponen uno y otro lecho invirtiendo la situación como si el estatus real primara sobre el legal. En palabras de RODRÍGUEZ CIDRE (2010: 90): “el singular parecería denunciar la imperfección de un matrimonio que no termina de consumarse en la maternidad; el plural, en cambio, parece evidenciar la situación cuasimatrimonial en que la concubina se halla al haber dado un hijo a su dueño”.

Además, el coro califica al hijo y a su madre como una pareja de bestias atadas, *ζεῦγος* (v. 495). La lectura de esta calificación puede hacerse desde diferentes enfoques. A nivel de representación escénica, sería entendible hacer esta comparación, pues Andrómaca y Moloso se hallan literalmente atados como si fueran una yunta. Pero si tenemos en cuenta la continua relación yugo/esclavitud que hallamos en estas obras, podría pensarse que esta mención crea una imagen que consistiría en asociar el sometimiento en la yunta con el estatus de servidumbre en el que se encuentran ambos personajes. Por último, podría hacerse una lectura más indirecta: en el diálogo encontramos referencias abundantes a una muerte próxima, *θανάτου*, *ὑπερθνήσκεις*, y las animalizaciones previas de la heroína y su hijo han estado articuladas con la idea de sacrificio. Pero esta asociación con la idea sacrificial no es habitual, dado que no se sacrifican animales uncidos, sino más bien estos implican la idea de trabajo. En este sentido, se podría pensar que el tragediógrafo plantea lo improcedente del sacrificio, señalando una vez más el carácter impío de la acción que intentan llevar a cabo los espartanos. Por otra parte, esta referencia al yugo pone en duda estas muertes que aquí se anuncian como reales e inminentes.

A esas palabras de las mujeres sigue el lamento lírico que entonan madre e hijo, un lamento lírico que contrasta con las punzantes palabras de Menelao (vv. 532-544):

---

<sup>119</sup> MARCHAL-LOUËT (2011) dedica su tesis doctoral al estudio de los gestos dramáticos en la obra euripídea. Sobre este pasaje en concreto y sobre el valor de la expresión *σύγκρατον ζεῦγος* (v. 495), cf. pp. 151-152.

**Ἀνδρομάχη.-** λείβομαι δάκρυσιν κόρας / στάζω λισσάδος ὡς πέτρας / λιβάς ἀνάλιος, ἅ τάλαινα. // *Emparo mis ojos de lágrimas, goteo como fuente sin sol sobre una roca lisa, desdichada de mí.*

**Παῖς.-** ὅμοι μοι, τί δ' ἐγὼ κακῶν / μῆχος ἐξανύσωμαι; // *¡Ay de mí, ay! ¿Qué remedio puedo poner a mis males?*

**Μενέλαος.-** τί με προσπίτνεις, ἀλίαν πέτραν / ἢ κῦμα λιταῖς ὡς ἱκετεύων; / τοῖς γὰρ ἐμοῖσιν γέγον' ὠφελία, / σοὶ δ' οὐδὲν ἔχω φίλτρον, ἐπεὶ τοι / μέγ' ἀναλώσας ψυχῆς μόριον / Τροίαν εἶλον καὶ μητέρα σὴν / ἧς ἀπολαύων / Ἄιδην χθόνιον καταβήσῃ. // *¿Por qué te arrodillas ante mí como si suplicas con tus ruegos a una roca marina o a una ola? Ayudo a los míos, pero a ti no te tengo ningún amor, puesto que, después de gastar gran parte de mi vida, capturé Troya y a tu madre, de la que has obtenido el bajar ahora al Hades subterráneo.*

El autor crea así un pasaje en donde la caracterización de los personajes, marcada por el contraste entre las víctimas y el verdugo, aumenta el patetismo de la acción.<sup>120</sup>

El coro anuncia la entrada de Peleo, que acude a socorrer a su biznieto y a la madre de este.<sup>121</sup> El anciano, tras dirigirse a todos los presentes, le pregunta con sorpresa a Andrómaca el motivo de sus ligaduras (vv. 555-558): εἰπέ, τίμη δίκη χέρας / βρόχοισιν ἐκδήσαντες οἶδ' ἄγουσί σε / καὶ παῖδ'; ὕπαρνος γάρ τις οἷς ἀπόλλυσαι, / ἡμῶν ἀπόντων τοῦ τε κυρίου σέθεν. // *Dime, ¿con qué derecho, después de haberte atado las manos con lazos, te están llevando a ti y a tu hijo? Pues como una oveja con su cordero debajo eres asesinada, mientras estamos ausentes tu dueño y mi persona.*

Peleo, que ve a Andrómaca atada junto a su hijo, evoca un animal sacrificial,<sup>122</sup> una oveja, lo que no sorprende dado que ya antes el coro le dice a Andrómaca que abandone la morada donde la diosa marina recibe sus ofrendas de ovejas (λεῖπε δεξίμηλον / δόμον, vv. 129-130). También son ovejas lo que Neoptóleμο y sus acompañantes llevan al altar de Delfos (vv. 1100 y 1138). Eurípides emplea aquí la forma compuesta, ὕπαρμος,

<sup>120</sup> Sobre el uso de niños para crear un efecto patético, cf. KASSEL (1954: 58) y MENU (1992: 239-258), quien estudia el efecto patético buscado por Eurípides a la hora de presentar a los niños como futuros vengadores. TRENDELL (1991: 170) alude a la práctica de incluir niños en ilustraciones de tragedia en cerámica para aumentar la emoción. MASTRONARDE anota en *Fenicias* vv. 355-356: "Eurípides dwells explicitly in many of his plays on the love of children and the pathos of separation from them shows his greater interest in domestic emotions and women's emotions".

<sup>121</sup> La actitud de Peleo nos recuerda a la de Yolao en *Heráclidas* vv. 740 ss. Encontramos la parodia a los dos ancianos en Aristófanes, *Lisístrata* v. 669.

<sup>122</sup> Cf. BARLOW (2008: 80) y HEATH (1987: 142).

comparando al niño con un cordero lechal, que está bajo las ubres de su madre para ser alimentado. Esta imagen resalta su ternura y vulnerabilidad, y nos hace pensar en un lactante, aunque Moloso ya no sea un niño tan pequeño.

La heroína afirma que el anciano ya debe estar enterado de la discordia existente en el οἶκος, motivo esta de que ella y su hijo estén en tal situación (vv. 563-564): ἔριν δὲ τὴν κατ' οἶκον οἴσθ' ἀποκλύων / τῆς τοῦδε θυγατρὸς, ὧν τ' ἀπόλλυμαι χάριν. // *Ya sabes, por haberla oído, la discordia que hay en casa a causa de la hija de este, y también por qué motivo perezco.* Por ello, le suplica que les auxilie y que no los deje morir, acto este vergonzoso y ultrajante para él y Neoptólemo (αἰσχρῶς μὲν ὑμῖν, v. 576). El anciano, en consecuencia, le ordena a Menelao que abandone sus propósitos y deje libre a la que fuera la esposa de Héctor y a su nieto. El Atrida no cede, lo que lleva a un conflicto que casi acaba en las manos (vv. 587-589):

**Μενέλαος,-** ὡς τήνδ' ἀπάξεις οὔποτ' ἐξ ἐμῆς χερὸς. // *¡Que a esta jamás te la llevarás de mi mano!*

**Πηλεΰς,-** σκῆπτρωι γε τῶιδε σὸν καθαιμάξας κάρα. // *¡Te ensangrentaré la cabeza con este cetro!*

**Μενέλαος,-** ψαῦσόν θ', ἴν' εἰδῆις, καὶ πέλας πρόσσελθ' ἐμοῦ. // *¡Tócame y verás! ¡Acércate a mí!* Después de estas amenazas y provocaciones se da comienzo a las ῥήσεις del ἀγών entre Peleo y Menelao.

Peleo increpa a Menelao cuestionando la legitimidad de sus actos teniendo en cuenta su pasado (vv. 590-595):

σὺ γὰρ μετ' ἀνδρῶν, ὧν κάκιστε κακὸν κακῶν; / σοὶ ποῦ μέτεστιν ὡς ἐν ἀνδράσιν λόγου; / ὅστις πρὸς ἀνδρὸς Φρυγὸς ἀπηλλάγης λέχους, / ἄκλιηστ' ἠ' ἄδουλα δῶμαθ' ἐστίας ἠ' λιπῶν, / ὡς δὴ γυναῖκα σώφρον' ἐν δόμοις ἔχων / πασῶν κακίστην. // *¡Pues tú te cuentas entre los hombres, oh el más malvado de entre los malos? ¡Cómo tienes derecho de palabra entre los hombres? Tú que fuiste privado del lecho por un frigio, por abandonar las moradas del hogar sin cerrojo y sin esclavos como si en casa tuvieras como esposa a una mujer prudente y no a la peor de todas.*

Introduce la diferencia entre tener unos lechos abiertos y otros lechos cerrados, argumento que Hermíone retomará para defenderse de las malas mujeres (vv. 950 ss.).



Peleo recuerda aquí que Menelao ha vivido una década privado del lecho por un frigio, ἀπηλλάγης λέχους. Es significativo, como remarca RODRÍGUEZ CIDRE (2010: 96), que utilice el término en singular, pues quizá lo hace para marcar la soledad de la cama de Menelao, pero más seguramente para indicar el valor de ruptura matrimonial que implicaba la fuga de Helena. Sin embargo, la responsabilidad se la adjudica al propio Menelao que no se preocupó por dejar la casa bien cerrada y con esclavos, ἄκλιηστ' ἄδουλα. Un esposo debe encerrar y cuidar a su esposa, para así defender su honor de otros hombres. Por lo tanto, es culpa del Atrida el confiar en una mujer que no era de ninguna manera una mujer prudente, γυναῖκα σώφρον', sino que era la peor de todas, πασῶν κακίστην. Un lecho bien cuidado debe estar cerrado y la irresponsabilidad de Menelao ha causado las desgracias que afectaron a los griegos en general y a la estirpe de Peleo en particular, con la muerte de Aquiles. Por ello, en los versos siguientes, Peleo llega a considerar a Menelao el asesino de su hijo (vv. 614-615): αὐθέντην δέ σε / μιάστορ' ὧς τιν' ἐσδέδορκ' Ἀχιλλέως. // *A ti te veo como un asesino manchado de sangre de Aquiles.*

El anciano concentra sus ataques en la falta de σωφροσύνη espartana, sobre todo en la incapacidad de lograrla tanto de Helena como de Hermíone. El airado anciano rechaza la excesiva libertad de las mujeres espartanas (vv. 595-601):

οὐδ' ἂν εἰ βούλοιτό τις / σώφρων γένοιτο Σπαρτιατίδων κόρη· / αἶ ξὺν νέοισιν  
ἐξερημοῦσαι δόμους / γυμνοῖσι μηροῖς καὶ πέπλοις ἀνειμένοις / δρόμους  
παλαίστρας τ' οὐκ ἀνασχετῶς ἐμοὶ / κοινὰς ἔχουσι. κᾶίτα θαυμάζειν χρεῶν / εἰ μὴ  
γυναῖκας σώφρονας παιδεύετε; // *Ni aunque quisiera, podría ser prudente una de las muchachas espartanas, quienes, tras abandonar sus casas junto con jovencitos, tienen carreras y palestras en público, algo que no soporto, con los muslos desnudos y los peplos sueltos. ¿Hay que admirarse, entonces, de que no eduquéis mujeres prudentes?*

Y es que Peleo considera una equivocación la unión de su nieto tanto con Andrómaca como con Hermíone, quien aparecerá aquí animalizada como la potrilla de una mala madre,<sup>123</sup> Helena (vv. 619-622): κἀγὼ μὲν ἠὔδων τῷ γαμοῦντι μήτε σοὶ / κῆδος

<sup>123</sup> Encontramos en este pasaje en el que Peleo recuerda que advirtió a su nieto de que no se casara con la hija de una mala mujer, pues la hija sacaría sus defectos (vv. 619-622), cierta similitud con la ῥῆσις que Electra le dirige a su madre en la tragedia homónima de Eurípides (vv. 1060-1099), en donde se evoca el parentesco de Clitemnestra y Helena para acusar a ambas de adúlteras. Mientras Electra se explaya en describir el mal comportamiento de su madre, embelleciéndose para otros que no son su padre y no deseando el regreso de aquel de Troya, Peleo comenta el comportamiento rechazable de Menelao en Troya.

συνάψαι μήτε δώμασιν λαβεῖν / κακῆς γυναικὸς πῶλον· ἐκφέρουσι γὰρ / μητρῷ· ὄνειδη.  
 // *Y yo, por un lado, le gritaba al que se casaba que no se uniera en matrimonio contigo, ni recibiera en casa a la potrilla de una mala mujer, pues heredan las culpas maternas.*  
 Generalmente, la referencia a este animal remite a la virginidad,<sup>124</sup> pero también tiene un valor salvaje aplicable a chicos y chicas jóvenes. En este pasaje, el genitivo que acompaña a πῶλον animaliza a su vez a Helena, definida como κακῆς γυναικὸς, la misma expresión que en los vv. 272-273 se empleó para referirse a aquello peor a la equidna y al fuego. De hecho, esta animalización indirecta de Helena se manifiesta poco después directamente (vv. 627-631): ἐλὼν δὲ Τροίαν - εἶμι γὰρ κἀνταῦθά σοι- / οὐκ ἔκτανες γυναῖκα χειρίαν λαβών, / ἀλλ', ὡς ἐσεῖδες μαστόν, ἐκβαλὼν ξίφος / φίλημ' ἐδέξω, προδότιν αἰκάλλων κύνα, / ἥσσων πεφυκὼς Κύπριδος, ᾧ κάκιστε σύ. // *Y tras capturar Troya (pues estoy hasta ahí contigo) no mataste a tu mujer una vez que la tomaste en tus manos, sino que, en cuanto viste su pecho, tras tirar la espada, recibiste sus besos, moviéndole la cola servilmente a una perra traidora, habiendo nacido más débil que Cipris, tú, el peor de todos.*

Aquí, quedan degradados tanto Helena como Menelao. Helena, antes caracterizada como “mala mujer” en el v. 620, se convierte aquí en una perra traidora, προδότιν κύνα. Esto recuerda al reproche que ella misma se hace en *Ilíada* 6. vv. 344 y 356 en el discurso que le dirige a Héctor.<sup>125</sup> Por otro lado, la referencia a la traición vuelve a relacionarla con su hija respecto al pasaje de la equidna. Menelao también es animalizado indirectamente como perro, pero en su imagen se evoca la humillación y el patetismo más que la maldad y la traición. Peleo recurre aquí al participio αἰκάλλων, mover la cola servilmente, usado en general para hablar de perros. Constituye un ἄπαξ en tragedia y en la comedia Aristófanes lo utiliza en *Caballeros* v. 48 para calificar la actitud de un esclavo con su dueño. Estas dos imágenes de los héroes como figuras caninas permiten pensar que la “mala mujer” se convierte en un ser peligroso que incluso contagia su animalidad. Menelao, al entrar en contacto con ella, se vuelve un perro, lo que resulta humillante.

---

En ambos casos acaba la ῥῆσις con una nueva advertencia a la importancia de elegir bien en el matrimonio, de anteponer las virtudes a la posición o a la riqueza (vv. 1097 ss. y vv. 639 ss. respectivamente).

<sup>124</sup> Cf. MOSSMAN (1995: 149).

<sup>125</sup> Sobre la figura de Helena como perra en los poemas homéricos, cf. GRAVER (1995: 43 ss.). Este estudioso señala que la espartana es el único personaje homérico que se insulta a sí mismo. Este texto recoge también las distintas connotaciones negativas ligadas al perro en el mundo griego que pueden remitir a la desvergüenza, la cobardía o el egoísmo.

Concluye el anciano su primera *ῥῆσις* del *ἀγῶν* con una sentencia; no importa la riqueza y la superioridad material, sino la virtud personal (vv. 639-641): ἀλλ' ἐκκομίζου παῖδα. κύδιον βροτοῖς / πένητα χρηστὸν ἢ κακὸν καὶ πλούσιον / γαμβρὸν πεπᾶσθαι καὶ φίλον· σὺ δ' οὐδὲν εἶ. // *Así pues, llévate a tu hija. Es más glorioso para los mortales tener como suegro y amigo a un pobre bueno que a uno rico y malvado. Y tú no vales nada.* Peleo señala así la causa última de la actuación inapropiada de Menelao y Hermíone.

Es el turno ahora del Atrida para argumentar su posición ante Peleo. Hace una descripción de Andrómaca basada también en su procedencia (vv. 548-654 y 659):

αἰσχρὰ μὲν σαυτῷ λέγεις / ἡμῖν δ' ὀνειδίη διὰ γυναῖκα βάρβαρον / τήνδ', ἣν ἐλαύνειν χρῆν σ' ὑπὲρ Νείλου ῥοᾶς / ὑπὲρ τε Φᾶσιν, κάμῃ παρακαλεῖν ἀεὶ, / οὔσαν μὲν ἠπειρῶτιν, οὔ πεσήματα / πλεῖσθ' Ἑλλάδος πέπτωκε δοριπετῆ νεκρῶν, / τοῦ σοῦ δὲ παιδὸς αἵματος κοινουμένην ... τίκτειν δ' ἐν οἴκοις παῖδας ἐχθίστους ἔῃς.  
// *Y, por un lado, dices cosas vergonzosas para ti y reproches para nosotros por una mujer bárbara, a la que era necesario que tú expulsaras más allá de las corrientes del Nilo y más allá del Fasis, y a mí exhortarme siempre (a hacerlo), siendo ella del continente donde han caído más cadáveres de la Hélade, caídos por la lanza, y participando de la sangre de tu propio hijo ... y permites que en tu casa dé a luz a las más odiosas criaturas.*

La heroína queda definida como una mujer bárbara, *γυναῖκα βάρβαρον*, cuyo hábitat ideal son los extremos del mundo, en África (ὑπὲρ Νείλου ῥοᾶς, más allá de las corrientes del Nilo) o en Asia (ὑπὲρ τε Φᾶσιν, del Fasis, río de la Cólquide), lugar este de donde le viene su procedencia “continental” (ἠπειρῶτιν) y descrito como un espacio sembrado de cadáveres infinitos (οὔ πεσήματα πλεῖσθ' Ἑλλάδος πέπτωκε δοριπετῆ νεκρῶν). Finalmente, declara que ella da a luz a hijos odiosos (παῖδας ἐχθίστους). Resulta difícil no asociar esta imagen con la de las Sirenas, que en numerosas ocasiones vienen representadas en paisajes recónditos rodeados de cadáveres.

Después de la extensa respuesta de Menelao, Peleo vuelve a la carga y resalta de nuevo la actitud infantil y cobarde de Hermíone destacando su inmadurez ante la situación de infertilidad (vv. 708-714):

εἰ μὴ φθερῆι τῆσδ' ὡς τάχιστ' ἀπὸ στέγης / καὶ παῖς ἄτεκνος, ἦν ὃ γ' ἐξ ἡμῶν  
 γεγῶς / ἔλῃ δι' οἴκων τῶνδ' ἐπισπάσας κόμης / ἢ στερρὸς οὔσα μόσχος οὐκ  
 ἀνέξεται / τίκοντας ἄλλους, οὐκ ἔχουσ' αὐτὴ τέκνα / ἄλλ', εἰ τὸ κείνης δυστυχεῖ  
 παίδων πέρι, / ἄπαιδας ἡμᾶς δεῖ καταστῆναι τέκνων; // ... *si no te largas lo antes  
 posible de esta casa tú y tu hija sin hijos, a quien el que ha nacido de los míos la  
 empujará por el palacio arrastrándola del cabello. Y, siendo ternera estéril, no  
 soportará que otras den a luz no teniendo ella hijos.*

Hermíone, una *μόσχος*, es una *παῖς*, no una *γυνή*. De hecho, hasta que no tenga hijos, su condición de mujer se halla cuestionada. Por otro lado, este animal parece estar destinado a la reproducción y a la producción de leche, pero aquí Peleo se encarga de señalar tres veces en solo cinco versos la esterilidad de Hermíone, conflicto clave de la tragedia.

El anciano se dirige a su vez a su contrincante reafirmando también la cobardía a la hora de tratar a sus víctimas, inferiores en fuerza y estatus (vv. 718-719): ὦδ', ὦ κάκιστε, τῆσδ' ἐλυμήνω χέρας; / βοῦν ἢ λέοντ' ἤλιπες ἐντείνειν βρόχοις; // *¿De este modo, oh el ser más malvado, maltrataste las manos de esta? ¿Esperabas atar con lazos a un buey o a un león?* Andrómaca no es ni buey ni león, por lo que se caracteriza a la esclava con la vulnerabilidad de una mujer atada vinculada dentro del mundo animal a la oveja que antes se referenciaba en los vv. 555-558. La oposición con el león, animal fuerte y peligroso, nos recuerda también la diferencia entre Andrómaca y las mujeres calificadas de leonas en el género trágico como Clitemnestra y Medea: la referencia a las leonas se produce en general por la relación nefasta con su descendencia, mientras que Andrómaca, explícitamente no leona, aparece como la madre preocupada por sus hijos. Además, en este pasaje, la pregunta retórica va dirigida a Menelao, quien está caracterizado como un hombre cruel que teme la reacción de una simple esclava (vv. 721-722): ἢ μὴ ξίφος λαβοῦς' ἢ μὴ ξίφος λαβοῦς' ἀμυνάθοιτό σε / ἔδεισας; // *¿O es que temiste que ella, cogiendo una espada, te amenazara?*

Eurípides muestra en su *Andrómaca*, en la figura de Menelao, una posición muy clara respecto a la política de prestigio de Atenas en la confrontación con Esparta, pues escenifica un rechazo frontal a los espartanos, cuyas costumbres y *φύσις* son presentadas

de modo negativo.<sup>126</sup> Tanto el debate Andrómaca/Hermíone, como el de Peleo/Menelao son significativos y coherentes con el pensamiento y la actitud del tragediógrafo a lo largo de toda su producción sobre el planteamiento crítico del poder efectivo de la oratoria.<sup>127</sup> Mientras la reacción de Hermíone provoca el debate entre las dos mujeres, de posición, pero también de naturaleza y formación muy distintas, a este le sigue el debate entre los dos varones, Peleo y Menelao, en los que se produce una identificación con la situación y las características de las mujeres: en situación de inferioridad Peleo por su vejez y Andrómaca por su esclavitud, pero como ella también Peleo es superior en su *φύσις*. A pesar de ser Andrómaca una bárbara, su oposición a Hermíone la convierte en defensora de los valores atenienses, puesto que Hermíone es la portadora de los valores espartanos. Pero a pesar de esta victoria dialéctica no son las palabras y los argumentos los que consiguen la victoria, sino la acción física de Peleo, que se impone y libera a madre e hijo, a la vez que amenaza con el uso de la fuerza de su ejército, hecho que se convierte en un elemento más de la política agresiva ateniense.

En estas circunstancias la acusación de cobardía en boca de Peleo, acusando a Menelao de no haber utilizado las armas durante la Guerra de Troya (vv. 616-618) y en general a los jefes que se vanaglorian de los éxitos conseguidos por los soldados (vv. 694-702), aunque injusta referida a los espartanos, como reconoce en el final de su segunda intervención en la que les concede la fama justa en las armas (vv. 724-726), es propia del ambiente de propaganda política belicista del momento.<sup>128</sup> Menelao es el gran vencido en el ἀγῶν; fracasa en su propósito y abatido acaba por retirarse (vv. 730-733): ἐγὼ δὲ πρὸς βίαν μὲν ἐς Φθίαν μολῶν / οὔτ' οὔν τι δρᾶσω φλαῦρον οὔτε πείσομαι. / καὶ νῦν μὲν -οὐ γὰρ ἄφθονον σχολὴν ἔχω- / ἄπειμ' ἐς οἴκουσ· // *Yo, que he venido a Ftía por la fuerza, ni*

<sup>126</sup> El tragediógrafo se sirve de varias confrontaciones entre personajes antitéticos y lleva a afirmar que del mismo modo que su comportamiento fue traicionero y cobarde en el pasado, en la tragedia también cabe esperar traición y destrucción por su parte. El rechazo a las costumbres de los espartanos está simbolizado por la animadversión de su peculiar estructura familiar, en la que se ha debilitado la cohesión del οἶκος, cuyo reforzamiento se convierte para Eurípides en una “cuestión de Estado”.

<sup>127</sup> Pero aquí Eurípides apunta un aspecto más: Andrómaca y Peleo son superiores dialécticamente no solo por estar en posesión de los “argumentos fuertes”, sino también por saber utilizarlos hábilmente, lo que es acorde con la formación de las élites intelectuales atenienses; pero Andrómaca además es consciente de que ese dominio de la oratoria puede ser negativo en tanto que puede provocar una reacción más violenta en los enemigos, privados de la fuerza de la razón, pero con la fuerza de las armas, que están dispuestos a utilizar frente a una mujer indefensa, un niño y un anciano (BAÑULS-MORENILLA, 2012: 256).

<sup>128</sup> Se debe resaltar que los vv. 694 ss. fueron utilizados como un modo de denigrar a los generales que olvidan a su tropa, como prueba la noticia sobre su uso por el noble macedonio Clito contra Alejandro durante un banquete, lo que le habría costado la vida. Cf. Plutarco, *Vida de Alejandro* 50-51.

*voy a hacer nada estúpido, ni voy a sufrirlo. Y ahora, ya que no dispongo de mucho tiempo libre, regresaré a casa.*

Las últimas palabras que dirá Andrómaca en la obra aparecen al final de este episodio, unas palabras de agradecimiento, pero que denotan miedo e inseguridad por el devenir teniendo en cuenta la vejez de Peleo, la debilidad propia y la juventud del pequeño (vv. 750-755): ὦ πρέσβυ, θεοί σοι δοῖεν εὖ καὶ τοῖσι σοῖς / σώσαντι παῖδα κάμῃ τὴν δυσδαίμονα. / ὄρα δὲ μὴ νῶϊν εἰς ἐρημίαν ὁδοῦ / πτήξαντες οἶδε πρὸς βίαν ἄγωσί με, / γέροντα μὲν ζ' ὀρῶντες, ἀσθενῆ δ' ἐμὲ / καὶ παῖδα τόνδε νήπιον· // ¡Oh anciano! *Que los dioses te sean favorables a ti y a los tuyos, puesto que has salvado a mi hijo y a mí, desdichada. Pero mira no sea que emboscándonos en la soledad del camino me lleven estos por la fuerza, al verte viejo a ti, débil a mí y crío a este niño.*

Peleo despeja sus dudas y le insta a no pronunciar palabras miedosas de mujer, alegando que no hay nada que temer, pues aun siendo viejo, no es él, a diferencia de su contrincante, cobarde (vv. 761-765): ἡμεῖς δ' ἔτ' ὀρθοὶ κοῦ γέροντες, ὡς δοκεῖς, / ἀλλ' ἔς γε τοιόνδ' ἄνδρ' ἀποβλέψας μόνον / τροπαῖον αὐτοῦ στήσομαι, πρέσβυς περ ὄν. / πολλῶν νέων γὰρ κἂν γέρων εὐψυχος ἦι / κρείσσων· τί γὰρ δεῖ δειλὸν ὄντ' εὐσωματεῖν; // *Y yo me mantengo todavía derecho y no anciano, como piensas, sino que, simplemente mirando hacia un hombre de tal calaña, erigiré un trofeo sobre él, aunque sea yo un viejo. Pues, efectivamente, un anciano de buen ánimo puede ser más fuerte que muchos jóvenes. De hecho, ¿de qué sirve un buen cuerpo si se es cobarde?* Tras estas palabras, el coro entona el tercer *στάσιμον* (vv. 768-801).

Este *στάσιμον*, formado por un par estrófico y un epodo, que algunos han encontrado con escasa o nula ligazón con la acción dramática, tiene en cambio una notable importancia.<sup>129</sup> En la primera estrofa el coro canta la naturaleza permanente de la verdadera nobleza (vv. 767-778):

ἢ μὴ γενοίμαν / ἢ πατέρων ἀγαθῶν / εἶην πολυκτῆτων / τε δόμων μέτοχος. / εἶ τι γὰρ πάσχοι τις ἀμήχανον, / ἀλκᾶς οὐ σπάνις εὐγενέταις, / κηρυσσομένοισι δ' ἀπ' ἐσθλῶν δωμάτων / τιμὰ καὶ κλέος· / οὔτοι λείψανα τῶν ἀγαθῶν / ἀνδρῶν ἀφαιρεῖται / χρόνος· ἅ δ' ἀρετὰ / καὶ θανοῦσι λάμπει. // ¡Ojalá yo no hubiera nacido o procediera de padres nobles y fuera partícipe de una casa de muchos

<sup>129</sup> Contra STEVENS (1971: 187), quien opina: “It has no special significance in relation to the action but serves rather to mark a pause”.

*bienes! Pues si uno sufre algo irremediable, no hay falta de ayuda para los de buena estirpe, y para quienes son proclamados procedentes de ilustre casa es la honra y la fama. El tiempo no borra las reliquias de los hombres nobles. La virtud brilla incluso cuando han muerto.*

Peleo ostenta esta condición y por ello se establece como el receptor de este encomio. Peleo, en la obra pindárica, obtiene la consideración de εὐσεβέστατος, el más pío de entre los mortales y por lo cual merecedor de Tetis como esposa (*Istmica* 8. v. 40). La riqueza y la nobleza de nacimiento, elementos clave del pensamiento de Píndaro, son retomadas en el elogio de esta primera estrofa.<sup>130</sup> Sin embargo, es en las palabras premonitorias del coro en la antístrofa donde queremos remarcar la relevancia de este *στάσιμον* dentro de la trama (vv. 777-787):

κρεῖσσον δὲ νίκαν μὴ κακόδοξον ἔχειν / ἢ ξὺν φθόνῳ σφάλλειν δυνάμει τε δίκαν.  
/ ἢδὲ μὲν γὰρ αὐτίκα τοῦτο βροτοῖσιν, / ἐν δὲ χρόνῳ τελέθει / ξηρὸν καὶ ὀνειδέσιν  
ἔγκειται δόμων. / ταύταν ἦνεσα ταύταν καὶ †φέρομαι† βιοτάν, / μηδὲν δίκας ἔξω  
κράτος ἐν θαλάμοις<sup>131</sup> / καὶ πόλει δύνασθαι. // *Mejor no obtener una victoria infamante que con la envidia y la fuerza derribar la justicia. Pues dulce al pronto esto es para los mortales, pero con el tiempo acaba siendo estéril y es una ignominia para la casa. Esta vida alabo, esta y †prefiero†, que ningún poder sin justicia haya ni en los tálamos ni en la ciudad.*

La toma de Troya, en la que nada ni nadie fue respetado, lo que ocasionó la muerte a Agamenón y a otros muchos, encaja perfectamente en estas palabras del coro, y fue esa toma la que dio a Neoptólemo la mano de Hermíone, que ya había sido entregada a Orestes, como él mismo le refiere a su prima (vv. 966-986). Y es en boca de una mujer de esta saga, Clitemnestra, la de la tragedia *Agamenón* de Esquilo, donde encontramos la confirmación de ello. En Argos los rumores y en ocasiones también las noticias que sobre el proceder de los expedicionarios han ido llegando han contribuido a cargar el ambiente de temores e inquietudes por las consecuencias que de ello se puedan derivar. Y así, aunque Clitemnestra da por buena la noticia de la toma de Troya transmitida por las

<sup>130</sup> Sobre la conjunción de la nobleza y la riqueza como fuente de virtud, cf. Safo fr.148 Voigt: ὁ πλοῦτος ἄνευ ἀρετᾶς οὐκ ἀσίνης πάροικος / ἂ δ' ἀμφοτέρων κρᾶσις [εὐδαιμονίας ἔχει τὸ ἄκρον]. La mención de que la virtud y la fama persiste incluso tras la muerte es una variación del τόπος en los epitafios.

<sup>131</sup> En estos versos encontramos el binomio tálamo/ciudad. En estos dos componentes el poder debe también conformar un binomio con la justicia y no actuar fuera de ella.

fogatas, acto seguido, cuando pasa a desarrollar la imagen que en su mente ha forjado de cómo se ha desarrollado el asalto y la toma, las cosas ya no parecen estar bien, pues afloran los temores provocados por los rumores e informaciones que de ello han ido llegando, temores que unos versos más abajo ya abiertamente plantea Clitemnestra (vv. 338-342): εἰ δ' εὐσεβοῦσι τοὺς πολιισσοῦχους θεοὺς / τοὺς τῆς ἀλούσης γῆς θεῶν θ' ἰδρύματα, / οὐ τὰν ἐλόντες αὐθις ἀνθαλοῖεν ἄν· / ἔρωσ δὲ μή τις πρότερον ἐμπίπτη στρατῶ / πορθεῖν ἄ μὴ χρῆ, κέρδεσιν νικωμένους. // *Si respetan a los dioses tutelares de la ciudad los de la tierra tomada y los templos de sus dioses, los conquistadores no serán a su vez conquistados. ¡Que no sobrevenga al principio al ejército un deseo de caer sobre lo que no deba, por las ganancias vencidos!* Palabras estas de Clitemnestra que de forma implícita hace suyas el coro, pues, cuando concluye su parlamento, el corifeo exclama (v. 351): γύναι, κατ' ἄνδρα σώφρον' εὐφρόνως λέγεις. // *Mujer, como corresponde a un hombre sensato con sensatez hablas.* El carácter premonitorio de las palabras del coro de mujeres de Ftía es desde esa perspectiva muy claro, y aquí el coro cumple una de sus funciones tradicionales, ser, como lo es la Pitia de Delfos, portavoz de su señor, en este caso del autor, Eurípides, y como sucede con los oráculos, finalmente se cumplen, como en efecto se cumplirán con la muerte de Neoptólemo.

Como ya hicieran previamente Andrómaca y Peleo, el coro insiste en la victoria de mala fama (νίκαν μὴ κακόδοξον, v. 777) obtenida a golpe de la fuerza y la envidia propios de los espartanos. Una victoria que, como ya hemos dicho, parece favorable en un primer momento pero que conlleva la destrucción para la *δόμος* y que el coro contrapone a aquella sustentada en la justicia. La distinción de las mujeres de estos dos tipos contrapuestos de actuación se suma a la visión que nos han dejado las intervenciones de los dos héroes en el episodio anterior. El sentido de justicia de Peleo, lo que empuja a defender a Andrómaca y a su hijo, está confrontado a la envidia y crueldad de Menelao, quien considera a todos enemigos.<sup>132</sup>

La exaltación de las hazañas del anciano en el epodo es relevante en la acción de *Andrómaca*, en particular la referencia a la batalla entre Centauros y Lapitas<sup>133</sup> (vv. 791-793): ὦ γέρον Αἰακίδα, / πείθομαι καὶ σὺν Λαπίθαισί σε Κεν- / ταύροις ὀμιλῆσαι δορὶ κλεινοτάτωι. // *¡Oh anciano hijo de Éaco! Creo que luchaste junto a los Lapitas contra*

<sup>132</sup> BELFIORE (2000: 91) destaca que incluso con su propia hija Menelao no actúa como *φίλος*, porque retorna a Esparta y la abandona a su suerte en un momento de necesidad (vv. 805, 854-855).

<sup>133</sup> Se trata de la primera mención en la literatura conservada en la que Peleo aparece como aliado de los Lapitas en esta batalla. Cf. *Ilíada* 1. vv. 263 ss., en la que el papel de aliado lo asume Néstor.



*el ejército muy famoso de los Centauros*. No hay que olvidar que los Centauros, habiendo sido invitados por los Lapitas a la boda de Pirítoo y Hipodamía, trataron de raptar a las mujeres y después de una terrible lucha fueron derrotados. Este episodio ejemplifica la derrota de la violencia y del exceso en la pasión sexual. También relevante es la referencia a que el anciano fuera partícipe en el saqueo de Troya por parte de Hércules (vv. 794-801): καὶ ἐπ' Ἀργώτου δορὸς / ἄξενον ὑγρὰν ἐκπερᾶσαι / ποντιᾶν Ξυμπληγάδων / κλεινὰν ἐπὶ ναυστολίαν, / Ἰλιάδα τε πόλιν ὅτε τὸ πάρος / εὐδόκιμος ὁ Διὸς Ἴνις ἀμφέβαλε φόνῳ / κοινὰν τὰν εὐκλειαν ἔχοντ', / Εὐρώπαν ἀφικέσθαι. // *y que sobre la nave Argo atravesaste las Simplégades sobre el inhóspito mar en la famosa expedición, y que, cuando en otro tiempo el hijo famoso de Zeus rodeó con la muerte a la ciudad de Troya, obteniendo una fama común regresaste a Europa.*

Recordemos que este conflicto se produce tras haberse negado Laomedonte, tal y como había acordado, a entregarle los caballos divinos que en otro tiempo entregara Zeus a Tros. La celebración del rol de Peleo en la primera expedición contra Troya contrasta con la presentación de la conducta antiheroica de Menelao en la segunda guerra (vv. 456-457 y 703-705). El coro le reconoce al anciano una tríada de hazañas: la batalla de los Lapitas, la navegación exitosa de la nave Argo y el saqueo de Troya en el episodio de Laomedonte. Se debe remarcar que los tres acontecimientos implican la presencia de lo teratológico: además de la mención explícita a los Centauros, debemos reponer los monstruos implícitos de la Cólquide, así como también el monstruo marino que Poseidón enviara a Ilión y que es el que causa la muerte, *φόνῳ*, que asolara la ciudad según recuerda el texto. Como plantea ALLAN (2000: 220-221), la referencia a la alianza con Pirítoo contra los violadores ebrios (semihumanos y semianimales) representa la victoria sobre la violencia sin ley y el exceso sexual y su mención aquí revela fuertes paralelos con el presente dramático.<sup>134</sup>

La partida de Menelao deja a Hermíone desamparada<sup>135</sup> y temerosa ante un castigo del esposo, que da por seguro, y se escenifica un intento de suicidio, ante el cual es muy interesante observar la reacción del coro. Tras el momento de distensión vivido por el canto de alegría de las mujeres, que glorifica a Peleo y se congratula de la liberación

<sup>134</sup> Cf. también GHIRON-BISTAGNE (1985: 115). Recordemos, por otra parte, que el espectador ateniense contempla la historia de los Lapitas y los Centauros en las metopas del Partenón.

<sup>135</sup> Como MORENILLA (2006a: 687) pone en evidencia, Menelao comete en esta obra el mismo error que Creonte en *Medea*: actuar como padre y no como rey. No obstante, Menelao solo es capaz de cumplir este papel mientras no existe en el palacio otra autoridad masculina.

de Andrómaca y su hijo, cuando la obra parece que ha terminado, sale una anciana criada para describir lo que se ha vivido en el interior de casa, la desesperación de su señora, y para preparar a los espectadores para la salida de esta. Eurípides en otras tragedias que se consideran anteriores, como *Alcestris*, *Medea* e *Hipólito*, utiliza una estructura similar,<sup>136</sup> pero a diferencia de estas, en las que la descripción del coro y la nodriza sobre la situación de su señora daba lugar a la primera aparición de la heroína y funcionaba como su presentación, en *Andrómaca* no es la heroína principal la que protagoniza la escena, sino uno secundario, aunque relevante, que, además, ya ha aparecido antes en una situación totalmente distinta.

La nodriza da la voz de alerta al coro (ὦ φίλταται φωναῖκες, v. 802) de que Hermíone ha intentado suicidarse (vv. 804 y 806-810): Ἑρμιόνην λέγω,<sup>137</sup> ... καθανεῖν θέλει, / πόσιν τρέμουσα, μὴ ἀντὶ τῶν δεδραμένων / ἐκ τῶνδ' ἀτίμως δωμάτων ἀποσταλῆ / [ἢ καθάνη κτείνουσα τοὺς οὐ χρὴ κτανεῖν]. // *En efecto, en la casa la señora, me refiero a Hermíone, ... quiere morir, porque teme a su esposo, no fuera que por lo que ha hecho se viese expulsada deshonorosamente de este palacio o muriese por haber intentado matar a quienes no debía.* A su vez, les pide ayuda a las coreutas, cansada de apartar a su señora de la muerte (vv. 817-819):<sup>138</sup> ὑμεῖς δὲ βᾶσαι τῶνδε δωμάτων ἔσω / θανάτου νιν ἐκλύσασθε· τῶν γὰρ ἠθάδων / φίλων νέοι μολόντες εὐπιθέστεροι. // *Vosotras id dentro de este palacio y libradla de la muerte. Pues los que acaban de llegar son más convincentes que los amigos habituales.* Sin embargo, no ha lugar, ya que las mujeres no tardan en alejar sus temores al divisar a la heroína saliendo de palacio, probablemente seguida de criadas (vv. 821-823):<sup>139</sup> δεῖξειν δ' ἔοικεν ἢ τάλαιν' ὅσον στένει / πράξασα

<sup>136</sup> Se trata de una estructura que justifica que mayoritariamente se reconozca en la anciana a la nodriza de Hermíone y sobre todo que se pueda percibir la intención de Eurípides al crear esta escena como lo hace. Nos ayuda a valorarlo correctamente la comparación con una escena similar de Sófocles, la presentación de Ayante a sus compañeros por parte de Tecmesa, que guarda concomitancias con la presentación de Medea por su nodriza, en la tragedia homónima, y esta a su vez con la de Fedra en *Hipólito* y de Alcestris por una criada también en la tragedia homónima (MORENILLA, 2006a: 688). Sobre el papel de la nodriza, cf. VILLATE (1991: 5-28), MOLINOS (2001: 299-316), ÁLVAREZ SIVERIO (2006: 197-203), LLAGÜERRI (2015: 19-27).

<sup>137</sup> Es interesante que la sierva y confidente de Hermíone especifique con el nombre la identidad de su señora. La necesidad de aseverar su cercanía a la espartana parece deberse a la presencia de las dos mujeres como rivales a las que dar su apoyo.

<sup>138</sup> La sugerencia de que el coro abandone la *ὀρχήστρα* comporta una innovación de la convención por parte de Eurípides.

<sup>139</sup> ARNOTT (1984-1985: 147-155), en su artículo sobre la identidad del coro euripídeo, muestra cómo el tragediógrafo, para resolver la situación en la que un personaje está en peligro y al coro se le pide actuar, hace volver al personaje en cuestión a la escena antes de que este pueda actuar. Con ello no rompe las normas de la convención dramática, sino que trata de incluir una innovación. Eurípides usa también este recurso en *Hécuba* vv. 1042-1043, cuando las coreutas se preguntan si entrar a las tiendas para ayudar a las

δεινά· δωμάτων γὰρ ἐκπερᾶ / φεύγουσα χεῖρας προσπόλων πόθῳ θανεῖν. // *Parece que la desgraciada va a mostrar cuánto sufre por haber hecho cosas espantosas. He aquí que sale de palacio huyendo de las manos de los criados, con ansia de morir.* Pese a que la nodriza dice que Hermíone es consciente (συννοία, v. 805) de que no ha obrado bien y se arrepiente (vv. 814-815): οὕτω μεταλγεῖ καὶ τὰ πρὶν δεδραμένα / ἔγνωκε πράξας' οὐ καλῶς. // *Hasta tal punto se arrepiente y ha reconocido que no actuó bien en lo que hizo antes;* y hace referencia a las amenazas de muerte (κτανεῖν, v. 806, καθανεῖν, v. 807, καθάνη ...κτανεῖν, v. 810), ella resalta como factor clave en el terror de la joven el verse sola, sin el apoyo de su padre (v. 805): πατρός τ' ἐρημωθεῖσα συννοία θ' ἅμα // *dejada sola por su padre y al mismo tiempo por arrepentimiento.* Como la anciana remarca, han sido dos los supuestos intentos de suicidio que los criados han frustrado, por ahorcamiento y con la espada (vv. 811-813): μόλις δέ νιν θέλουσαν ἀρτῆσαι δέρην / εἴργουσι φύλακες δμῶες ἔκ τε δεξιᾶς / ξίφη καθαρπάζουσιν ἐξαιρούμενοι. // *A duras penas, cuando ella quería colgar su cuello, los criados guardianes se lo impiden y le arrebatan la espada quitándosela de la mano derecha.*

El motivo de la esposa que intenta recuperar su posición dentro del lecho amenazado y, al ver frustradas sus intenciones, decide darse muerte, nos recuerda a la actitud de Deyanira en *Traquinias*.<sup>140</sup> Pero, mientras Deyanira busca recuperar a Heracles con filtros amorosos, Hermíone quiere acabar con la cautiva, la amenaza a sus lechos, a la que acusa de usar estos mismos filtros con fines perversos. La caracterización de ambas heroínas es también muy diversa, casi antitética. Deyanira es una mujer sensata que, pese a actuar conscientemente,<sup>141</sup> no prueba el producto que va a usar en su propósito. Por el contrario, Hermíone no quiere atender a razones sensatas y actúa cegada por sus sentidos. Cuando fallan sus planes, el comportamiento de las dos heroínas es diferente: mientras Hermíone manifiesta sus emociones de forma exagerada, Deyanira entra en silencio a palacio para poner fin a su vida, como Yocasta o Eurídice, mujeres sofocleas que saben comportarse acorde a su posición. Su nodriza es la que sale a escena y, después de la alerta del coro sobre los sonidos procedentes de palacio, tras una breve *στιχομωθία*,

---

troyanas en su venganza contra Polimnéstor. Antes de llevar a cabo cualquier acción de ayuda, lo ven aparecer cegado seguido por Hécuba victoriosa.

<sup>140</sup> Cf. BAÑULS-CRESPO (2006: 63-79), para un estudio de este personaje.

<sup>141</sup> Cf. DI BENEDETTO (1995: 196) recalca: "Il personaggio di Deianira –in sintonia in questo con Edipo– appare dotato fin dall' inizio di una strutturazione fortemente razionalistica; ed è lei stessa che con lucida razionalità deduce infausti presagi dal prodigio del fiocco di lana".

comunica el suicidio de su señora (vv. 871-878) y entona con él un canto en el que se describe la acción (vv. 880-895).

En *Andrómaca*, Hermíone sale del palacio alterada,<sup>142</sup> pero no es una enfermedad ni un peligro inminente real lo que motiva su excitación, como la de Fedra, sino la flaqueza de su carácter, su inmadurez, que ha puesto de manifiesto Andrómaca en su debate con ella. La joven desoye las recomendaciones de la nodriza, que le habla con la paciencia de una anciana acostumbrada a tratar con ella.<sup>143</sup> Esta nodriza actúa de contrapeso de la antigua sierva de Andrómaca, con lo que el equilibrio en las dos partes es completo: en torno al coro giran Andrómaca, su antigua sirvienta troyana, Peleo y el ausente Neoptólemo, por un lado, Hermíone, su nodriza, Menelao y Orestes, por otro.

El ritmo de las intervenciones de la nodriza, en trímetro yámbico, es significativo, pues, mientras la nodriza de Fedra en *Hipólito* participa en el canto con su señora, la de Hermíone muestra distancia hacia el supuesto problema de la suya mediante el uso de un metro diferente. En el caso de *Hipólito* la nodriza sabe que Fedra está realmente muy enferma por lo que, una vez calmada su señora, insiste en conocer las causas de su comportamiento. En *Andrómaca*, en cambio, su actitud denota una inmadurez de carácter. La joven Hermíone canta dos breves estrofas, en las que aparecen expresiones de lamento (ἰὼ μοί μοι, v. 825; αἰᾶ αἰᾶ, v. 829) acompañadas por gestos rituales del duelo típicas de la tradición tenódica, el gesto de arrancarse los cabellos y arañarse las mejillas (vv. 826-827). Estas amenazas provocan la reacción cariñosa de la nodriza (v. 828): ὦ παῖ, τί δράσεις; σῶμα σὸν κατακίη; // *Niña, ¿qué vas a hacer? ¿Vas a afear tu cuerpo?* Se desprende entonces la muchacha del velo, lo que vuelve a provocar la reacción de la nodriza, ahora por su falta de decoro (vv. 832): τέκνον, κάλυπτε στέρνα, σύνδησον πέπλους. // *Hija, cúbrete el pecho, anúdate el peplo*. Las palabras, παῖ y τέκνον, con las que se dirige a su señora resaltan esa juventud que con tanta insistencia Andrómaca comentaba. Y es que, Hermíone, pese a que su nodriza le pide que guarde el debido pudor en público, ella le responde como si fuera una cría con tono “respondón” (vv. 833-835): τί δὲ στέρνα δεῖ καλύπτειν πέπλοις; / δῆλα καὶ ἀμφιφανῆ καὶ ἄκρυπτα δεδράκαμεν / πόσιν. // *¿Por qué tengo que cubrirme el pecho con el peplo? A mi esposo le he hecho cosas claras, evidentes y sin ocultamientos*. Como si estuviera relacionado con dejarse el

<sup>142</sup> Hermíone se describe como ἐξηνεμώθη μωρίαί (v. 938), imagen que para LLOYD (1994:150) tiene connotaciones ginecológicas: el vientre se ha hecho grande por la locura en vez de por el embarazo.

<sup>143</sup> La joven canta y danza, mientras mediante el discurso la anciana busca argumentos para alejar los miedos de su señora y para que deje de exponerse en ese estado a la vista pública (vv. 876-878).

pecho al descubierto,<sup>144</sup> ella acumula términos que insisten en que todas las cosas que ha hecho han sido descubiertas por su esposo, que es lo que teme, por lo que termina su par estrófico con la reiteración del término *κατάρατος* para autocalificarse (vv. 838-839): ὦ κατάρατος ἐγὼ κατά- / ρατος ἀνθρώποις // *¡Maldita, maldita yo para los hombres!*

Como sabe la nodriza que su arrepentimiento no está motivado por haber sido consciente de haber obrado mal, sino por el miedo al castigo de su esposo, le anima con las siguientes palabras (v. 840): συγγνώσεται σοι τήνδ' ἄμαρτίαν πόσις. // *Te perdonará el error tu esposo*. Pero la mención del esposo provoca un canto astrófico de la heroína donde queda reflejada la angustia que siente por su eventual castigo y su indefensión ante la inesperada marcha de su padre (vv. 854-855): ἔλιπες ἔλιπες, ὦ πάτερ, ἐπακτίαν / μονάδ' ἔρημον οὐσαν ἐνάλου κώπας. // *Me has abandonado, me has abandonado, padre, en la orilla, sin remo que me permita navegar*. El canto de Hermíone está lleno de repeticiones (ἀπόδος...ἀπόδος, ποῦ...ποῦ, ἔλιπες ἔλιπες, ὀλεῖ ὀλεῖ, δούλα δούλας), aliteraciones (ποῦ μοι πυρὸς φίλα φλόξ, v. 847), metáforas, preguntas retóricas y termina con el deseo de evasión en forma de ave o de la nave de Argos (vv. 861-865): Φθιάδος ἐκ γᾶς / κυανόπτερος ὄρνις εἶθ' εἶην, / πευκάεν σκάφος ἄϊ διὰ κυανέας / ἐπέρασεν ἀκτάς, / πρωτόπλοος πλάτα. // *Ojalá fuera yo ave de negras alas lejos de la tierra de Ftía o la nave de pino que, como primeriza en navegar con remos, atravesó las Rocas Cianeas*. Este deseo evoca el comienzo de *Medea*, pero mientras ahí la nodriza se lamenta de que la nave de Argos hubiera atravesado las Simpliégades, en *Andrómaca* la joven quiere ser como aquella nave.<sup>145</sup>

El metro, ritmo docmiáico con algún yambo y anapesto, es acorde a esta acumulación de recursos estilísticos que reflejan el estado de sufrimiento de la heroína. Hermíone entona este canto ante un castigo posible, mientras la nodriza minimiza sus fundamentos e insiste en la exageración de su comportamiento (vv. 866-868): ὦ παῖ, τὸ λίαν οὔτ' ἐκεῖν' ἐπήνεσα, / ὅτ' ἐς γυναῖκα Τρωιάδ' ἐξημάρτανες, / οὔτ' αὖ τὸ νῦν σου δεῖμ' ὃ δειμαίνεις ἄγαν. // *Niña, ni alabé aquel exceso, cuando cometías faltas contra la mujer troyana, ni tampoco el de ahora, ese miedo tuyo, que demasiado sientes*.

<sup>144</sup> Cf. CHONG-GOSSARD (2008: 87), quien indica que este detalle de la desnudez, por lo que tiene de violación de las normas, debía recordar a Helena, pero que, a diferencia de la madre, aquí Hermíone no parece confiar en su belleza como arma de persuasión del esposo.

<sup>145</sup> Cf. CHONG-GOSSARD (2008: 85-88), para el significado de esta referencia a la nave Argos y a la geografía del pasaje.

Es relevante que el parlamento empiece y acabe con los términos afectivos *παῖ* y *τέκνον* subrayando la estrecha relación entre la anciana y la muchacha y le juventud de esta última. La nodriza va eliminando las causas de los temores de Hermíone: ni el esposo la va a rechazar ni tampoco la va a abandonar su padre y todo ello por la posición que ella ocupa. Estos argumentos no serán respondidos porque el coro anuncia la llegada de un nuevo personaje, del que se señala que entra con prisas (vv. 879-880): *καὶ μὴν ὄδ' ἀλλόχρως*<sup>146</sup> *τις ἔκδημος ξένος / σπουδῆ πρὸς ἡμᾶς βημάτων πορεύεται. // He aquí que un extranjero de aspecto diferente al nuestro, que está fuera de su tierra, se encamina hacia nosotras con prisa en sus pasos.*

La “indefensión” de Hermíone queda completamente disipada cuando ella misma descubre que el recién llegado es uno de los suyos (vv. 891-892): *ὦ ναυτίλοισι χεῖματος λιμὴν φανεῖς / Ἀγαμέμνονος παῖ. // ¡Oh puerto que a los navegantes en la tormenta te apareces, hijo de Agamenón!* La súplica se lleva a cabo desde el primer momento, con la posición y gestos típicos de este cometido (vv. 894-895): *στεμμάτων δ' οὐχ ἥσσονας / σοῖς προστίθιμι γόνασιν ὠλένας ἐμάς. // Pongo en tus rodillas mis brazos que no son inferiores a las guirnaldas.* En esta escena la joven está ya más calmada e interviene en diálogo o en parlamentos más extensos, en los que, de nuevo, se trasluce su incapacidad de construir un discurso bien estructurado. Orestes le pregunta a su prima los motivos de su desgracia y prácticamente desde su inicio el diálogo de ambos se centra en el conflicto clave de la obra concerniente a los lechos compartidos (vv. 904-909):

**Ὀρέστης.-** *τίς οὖν ἂν εἶη μὴ πεφουκότων γέ πω / παίδων γυναικὶ συμφορὰ πλὴν ἐς λέχος; // Entonces, ¿qué desgracia podría tener una mujer, si todavía los hijos no han nacido, excepto en lo relativo a su esposo*

**Ἑρμιόνη.-** *τοῦτ' αὐτὸ καὶ νοσοῦμεν· εὖ μ' ὑπηγάγου. // De eso mismo estoy padeciendo. Bien me has inducido a confesarlo.*

**Ὀρέστης.-** *ἄλλην τιν' εὐνήν ἀντὶ σοῦ στέργει πόσις; // ¿Desea tu marido a alguna otra compañera de lecho en vez de a ti?*

**Ἑρμιόνη.-** *τὴν αἰχμάλωτον Ἔκτορος ζυνευνέτιν. // A la cautiva, la que había compartido el lecho de Héctor.*

**Ὀρέστης.-** *κακόν γ' ἔλεξας, δίσσ' ἔν' ἄνδρ' ἔχειν λέχη. // Has dicho algo malo:*

<sup>146</sup> El coro subraya su apariencia extraña (*ἀλλόχρως*, v. 879) y la premura con la que se acerca a la casa. La descripción de las mujeres nos recuerda que la acción se está llevando a cabo en la remota Tesalia, donde incluso otros griegos parecen extranjeros.

*que un hombre tenga dos mujeres.*

Hermíone admite ante Orestes que su esposo desea otro lecho en lugar del de ella. Pero, a la hora de nombrar este lecho, lo diluye en primer lugar en la palabra derivada *ζυνευνέτις*, término más amplio que *ἄλοχος* puesto que también incluye a la concubina. Este sustantivo tiene un valor doble: primero, en tanto esposa de Héctor y concubina de Neoptólemo, y, en segundo lugar, como referencia al lecho de un muerto, Héctor. Con el nombre propio en genitivo, Hermíone remite al esplendor del pasado de Andrómaca; con el calificativo *αἰχμάλωτος*, al presente de esclavitud. Recordemos que esta palabra significa en el sentido literal “tomada por la lanza”, mujer-botín según LIDDELL-SCOTT. Su gran rival no solo no fue siempre esclava, sino que fue la esposa legítima del mejor guerrero de Troya.

Hermíone sostiene que Neoptólemo ama el lecho de Andrómaca en lugar del de ella, pero, antes, Andrómaca ha declarado que Neoptólemo, tras casarse con Hermíone, abandonó sus lechos. Esta discordancia no hace sino enfatizar que ambas mujeres están en una situación en la que su posición dentro del *οἶκος* corre peligro. De hecho, en este mismo episodio, unos pocos versos después Hermíone exclama (vv. 925-930):

εἰ δ' ἤξει πάρος / Φοίβου λιπὼν μαντεῖον ἐς δόμους πόσις, / κτενεῖ μ' ἐπ'  
 αἰσχίστοισιν, ἢ δουλεύσομεν / νόθοισι λέκτροις ὧν ἐδέσποζον πρὸ τοῦ. / πῶς οὖν  
 τάδ', ὡς εἶποι τις, ἐξημάρτανον; / κακῶν γυναικῶν εἴσοδοί μ' ἀπώλεσαν, / αἶ μοι  
 λέγουσαι τούσδ' ἐχαύνωσαν λόγους· / Σὺ τὴν κακίστην αἰχμάλωτον ἐν δόμοις /  
 δούλην ἀνέξῃ σοὶ λέχους κοινουμένην; / μὰ τὴν ἄνασσαν, οὐκ ἂν ἔν γ' ἐμοῖς  
 δόμοις / βλέπουσ' ἂν ἀνὰ τᾶμ' ἐκαρποῦτ' ἂν λέχη. // *Si llega mi esposo antes a  
 casa, tras abandonar el oráculo de Febo, o me matará de la manera más  
 vergonzosa o será esclava en los lechos bastardos de los cuales antes era dueña.  
 ¿Cómo, entonces, me equivoqué respecto de estas cosas? Alguien dirá. Las visitas  
 de las malas mujeres me perdieron, quienes diciendo estas palabras me llenaron  
 de vanidad: “¿Tú a la peor cautiva vas a permitirle en tu casa que como esclava  
 comparta tu lecho? ¿Por la reina, en mi casa no disfrutaría de mi lecho mientras  
 vea los rayos del sol!”.*

La muchacha considera, después de sus actos, que o Neoptólemo la mata de la manera más vergonzosa o pasa a ser la esclava de los lechos bastardos de los cuales antes era dueña. Con esta expresión notamos que Neoptólemo no solo era el *δεσπότης* de los

lechos de Andrómaca sino también de Hermíone. La hija de Helena compara sus posibles destinos, la esclavitud o el concubinato, con la muerte. La esclavitud se expresa con el verbo *δουλεύσομεν* y la bastardía con la hipálage del adjetivo calificativo *νόθοισι* de los lechos, *λέκτροις*. Hermíone teme que su futuro sea como el presente de su rival: ser una esclava y tener hijos bastardos. Si bien en algunos aspectos los argumentos de Hermíone son algo exagerados, pues su prima le dibuja a Orestes un cuadro extremo del peligro que corre, discurren por el plano de la razón al atribuir su comportamiento anterior a la influencia negativa de otras mujeres,<sup>147</sup> por lo que de modo implícito lo reconoce como erróneo. La heroína reproduce las palabras de las malas mujeres, *κακῶν γυναικῶν*, las cuales pueden entrar en casa y aconsejar mal. Hermíone aparece como la receptora de estas palabras.

En este pasaje se caracteriza claramente a Andrómaca como esclava. El primer epíteto es *αἰχμάλωτον*, el segundo es *δούλην*, referencias ambas a la mujer-botín en particular y a la esclavitud en general. Las consideradas malas mujeres sitúan la clave del conflicto: consentir que una esclava comparta el lecho. Es sugerente el uso del verbo *καρπύω* aquí. En este contexto puede ser traducido como “disfrutar”, pero no debemos olvidar que su primer significado es “producir fruto”. Andrómaca ha dado frutos y Hermíone no, por lo que el lecho legítimo corre un verdadero riesgo. El temor de la joven y la causa de su actitud se expresa duramente en boca de las “malas mujeres”.

Concluye Hermíone su intervención con unas palabras sentenciosas, con las que afirma que una esposa no debe ser frecuentada por otras mujeres ya que son maestras de maldad (vv. 943-953):

ἀλλ' οὔποτ' οὔποτ' -οὐ γὰρ εἰσάπαξ ἐρῶ- / χρὴ τοὺς γε νοῦν ἔχοντας, οἷς ἔστιν  
γυνή, / πρὸς τὴν ἐν οἴκοις ἄλοχον ἐσφοιτᾶν ἔαν / γυναικας· αὗται γὰρ διδάσκαλοι  
κακῶν· / ἢ μὲν τι κερδαίνουσα συμφθεῖρει λέχος, / ἢ δ' ἀμπλακοῦσα συννοσεῖν  
αὐτῇ θέλει, / πολλαὶ δὲ μαργότητι. κάντεῦθεν δόμοι / νοσοῦσιν ἀνδρῶν. πρὸς τὰδ'  
εἴ φυλάσσετε / κλήθροισι καὶ μοχλοῖσι δωμάτων πύλας· / ὕγιες γὰρ οὐδὲν αἰ

<sup>147</sup> MCCLURE (1999: 56-61) estudia el poder del rumor en la sociedad ateniense y, en particular, el efecto que ejerce sobre la mujer; también HUNTER (1990: 304) y COHEN (1991: 90) realizaron estudios sobre el rumor femenino en la literatura griega, representados fundamentalmente en la tragedia y la comedia. Las connotaciones negativas del término, asociado a la forma de hablar de las mujeres, son evidentes en la comedia aristofánica (*Lisístrata* vv. 356 y 422 o *Tesmoforiantes* v. 717). En otras ocasiones el término va asociado al “parloteo” de un club de sofisticados al modo de Eurípides (cf. Aristófanes, *Acarnienses* vv. 705 y 716; *Caballeros* v. 1381).



θύραθεν εἴσοδοι / δρῶσιν γυναικῶν, ἀλλὰ πολλὰ καὶ κακά. // *Pero jamás, jamás, –pues no lo diré una vez– deben permitir los que tienen razón, quienes tienen mujer, que a la esposa que está en casa la frecuenten otras mujeres. Estas son maestras de los males: una, por obtener algo, destruye el lecho; otra, tras cometer una falta, quiere que tenga su misma enfermedad; y muchas por desenfreno... Y por eso enferman las casas de los hombres. Ante eso guardad bien las puertas de vuestras casas con cerrojos y trancas. Pues nada sano hacen las visitas externas de las mujeres, sino que causan muchos males.*

Las mujeres a cambio de algún provecho, pueden destruir el lecho, ya sea porque han cometido errores o por desenfreno. Hermíone responsabiliza en última instancia a Neoptólemo, algo que también Helena hace en *Troyanas* vv. 943-944 con Menelao. De las acciones equivocadas que cometen, son responsables sus esposos por no saber cuidarlas como es debido, es decir, con llaves y esclavos.

Los argumentos utilizados por la heroína respecto a la influencia perniciosa de las mujeres, como es natural, incomoda al coro, pues se siente preocupado, como dejan entrever sus palabras (vv. 954-956): ἄγαν ἐφῆκας γλῶσσαν εἰς τὸ σύμφυτον. / συγγνωστὰ μὲν νῦν σοὶ τάδ', ἀλλ' ὅμως χρεὼν / κοσμεῖν γυναικῆς τὰς γυναικείας νόσους. // *Demasiado se te ha ido la lengua en contra de lo que tiene tu mismo sexo. Ahora bien, esto se te puede perdonar, pero es preciso que las mujeres disimulen las enfermedades femeninas.* En las últimas palabras del coro hay un reconocimiento implícito a la veracidad de la acusación.<sup>148</sup> Así pues, los rumores de las mujeres de Ftía sin duda han contribuido al desequilibrio en las relaciones de las dos mujeres en el interior del οἶκος, a lo que no debe ser ajena Andrómaca, una mujer con notable experiencia, algo de lo que alardea.

Aquí se nos muestra Hermíone como lo que realmente es, una joven esposa inexperta, muy permeable a los rumores y maledicciones de otras mujeres, que se siente en extremo insegura fuera del estrecho ámbito familiar de los suyos, un sentimiento muy comprensible en quien ha crecido en las circunstancias en las que lo ha hecho Hermíone. Esa combinación de juventud, natural inexperiencia y sobre todo inseguridad le hace ver

<sup>148</sup> Rumores y murmuraciones de los que también se proclama víctima su madre Helena en reiteradas ocasiones, y así, en *Helena*, las palabras del mensajero a Menelao (vv. 615-616): φήμας δ' ἢ τάλαινα Τυνδαρίς / ἄλλως κακὰς ἤκουσεν οὐδὲν αἰτία. // *Pero la desventurada Tindárida ha tenido que escuchar sin razón perversos rumores sin ser responsable de nada.*

amenazas y hostilidad hacia ella en todo y en todos, y sus reacciones proceden del miedo: la pretensión de dar muerte a Andrómaca y al pequeño, sus intentos de quitarse la vida, todo está movido en realidad por un miedo cerval. Esa hostilidad que percibe fuera de los suyos se extiende incluso a las cosas, pues incluso el palacio mismo parece tener voz para expulsarla de esa tierra (vv. 923-925): ὡς δοκοῦσί γε / δόμοι τ' ἐλαύνειν φθέγμ' ἔχοντες οἶδε με, / μισεῖ τε γαῖα Φθιάς. // *Puesto que parece que estos muros dotados de voz me expulsaran y la tierra de Ftía me odiasen*

Orestes, cometido el matricidio y desterrado, no puede aspirar a otra esposa que no sea de su propio γένος, y esa no es otra que Hermíone, tal y como él mismo asegura en su ῥῆσις (vv. 974-976): ὡς φίλων μὲν ἄν / γήμαιμ' ἀπ' ἀνδρῶν, ἔκτοθεν δ' οὐ ῥαιδίως, / φεύγων ἀπ' οἴκων ἃς ἐγὼ φεύγω φυγὰς. // *que yo me podría casar con la hija de unos amigos, pero que con una de fuera no sería fácil, por verme desterrado de mi casa en el exilio que padecía*. La limitación en sus lechos es consecuencia del cumplimiento de los designios de Apolo y como tal forma parte de ellos y debe llevarse a cumplimiento. Es por ello por lo que Orestes se aferra al primer compromiso y se considera legitimado para llevarse consigo a Hermíone y castigar a Neoptólemo en tanto que responsable del conflicto al poner por encima del primer compromiso el compromiso hecho por Menelao en los campos de Troya en el marco de la guerra. En este sentido Orestes goza de la protección de Apolo (vv. 1002-1008), cuyo papel en la guerra de Troya y en la muerte de Clitemnestra las coreutas expresan en su cuarto *στάσιμον* sin llegar a comprender el significado profundo de ello, a pesar de haber estado presentes en todo momento en escena y haber escuchado las palabras de Orestes y sus razones, resumidas en los siguientes versos (vv. 1003-1006): οὐδέ νιν μετάστασις / γνώμης ὀνήσει θεῶ διδόντα νῦν δίκας, / ἀλλ' ἔκ τ' ἐκείνου διαβολαῖς τε ταῖς ἐμαῖς / κακῶς ὀλεῖται. // *Ningún cambio de parecer le será útil, aunque dé ahora satisfacción al dios, sino que por las calumnias a aquél y a mí malamente perecerá*. Calumnias que Orestes combate con calumnias, como el mensajero relata (vv. 1090-1091): Ἀγαμέμνονος δὲ παῖς διαστείχων πόλιν / ἐς οὔς ἐκάστῳ δυσμενεῖς ἠὔδα λόγους. // *El hijo de Agamenón recorría la ciudad y a cada uno al oído le iba diciendo malévolas razones*; y pasa a detallar las calumnias que a modo de rumores ha difundido, y los efectos sobre la población.<sup>149</sup> Pero detrás de Orestes está Apolo, cuyo mandato ha obedecido, y Atenea, que lo ha defendido preservando con ello

<sup>149</sup> Sobre el rumor en tragedia cf. BRIOSO (2011: 131-200, aquí pp. 187 ss.)

la línea patrilínea.

Así pues, la centralidad de la figura de Apolo en el cuarto *στάσιμον* no es arbitraria, ya que las mujeres retoman el episodio de la guerra de Troya en la que el dios tuvo un papel trascendental y anticipan que ahora su actuación también será adversa a los intereses de la tierra que habitan al posicionarse como aliado de los planes vengativos de Orestes.<sup>150</sup> Ellas aluden al abandono de una ciudad, Troya, la que en origen ayudara el mismo dios a proteger con la construcción de sus torres<sup>151</sup> y que posteriormente abandonara dejándola sumida en luchas sangrientas provocando la destrucción de una comunidad (vv. 1009-1018): ὦ Φοῖβε πυργώσας τὸν ἐν Ἰλίῳ εὐτειχῆ πάγον / καὶ πόντιε κυανέαις ἵπποις διαφορέ- / ων ἄλιον πέλαγος, / τίνος οὐνεκ' ἄτιμον ὄργαν- / ον χεροτεκτοσύνας Ἐνυαλίῳ / δοριμήστορι προσθέντες / τάλαιναν τάλαιναν / μεθεῖτε Τροίαν; // *¡Oh Febo, que dotaste de torres a la colina bien amurallada de Troya, y tú, marino, que con negros caballos conduces tu carro por el mar salado! ¿Por qué, después de entregar sin honra la obra construida por vuestra mano a Enialio, apasionado por la lanza, abandonáis la desdichada, desdichada Troya?* La referencia a la desaparición de los ritos sacrificiales es un símbolo claro de dicho abandono y destrucción (vv. 1025-1027): οὐδ' ἔτι πῦρ ἐπιβώμιον ἐν Τροί- / α θεοῖσιν λέλαμ- / πεν καπνῷ θυώδει. // *Ni ya el fuego del altar con su incienso en honor de los dioses refulge en Troya.* La incompreensión de las mujeres con respecto a la actuación inconstante del dios se ve enfatizada por el uso de vocativos, repeticiones y preguntas retóricas, y es esta actitud cambiante propia de cualquier divinidad la que ha acabado no con una tierra y una familia en particular sino con la totalidad de la Hélade (vv. 1041-1046): οὐχὶ σοὶ μόνῃ /<sup>152</sup> δύσφρονες ἐπέπεσον, οὐ φίλοισι, λῦπαι· / νόσον Ἑλλάς ἔτλα, νόσον· / διέβα δὲ Φρυγῶν καὶ πρὸς εὐκάρπους γύας / σκηπτὸς σταλάσσων Ἰῆϊδα† φόνον. // *No a ti sola, ni a los tuyos, os cayeron encima*

<sup>150</sup> Nos sumamos a la opinión de HOSE (1990-1991: 2. 75), quien afirma que este cuarto *στάσιμον* “broadens the horizon of the play by presenting earlier events, and... prepares for the questioning of the revenge plot by describing the ambivalent role of Apollo”.

<sup>151</sup> Cf. *Ilíada* 7. vv. 452-453 y 21. vv. 441-457, sobre la participación respectiva de los dioses Apolo y Poseidón en la construcción de las murallas de Troya.

<sup>152</sup> Como ya hiciera en otros *στάσιμα* (cf. vv. 302, 492, 789), el coro se dirige a una persona en particular. No ha habido consenso entre los estudiosos sobre a quién de las dos heroínas hace referencia. Nosotros somos de la opinión que es Andrómaca la heroína a la que se dirige, pues en este *στάσιμον* el autor quiere comparar el sufrimiento mutuo y en este verso centrarse en la troyana para en los sucesivos hacerlo en los helenos, lo que intensifica la visión de un sufrimiento conjunto causado por una guerra sin sentido. ALLAN (2000: 227) considera que la que es digna de compasión en este episodio es Andrómaca, pues ha perdido un hijo y a su esposo y ha sido obligada a dejar su tierra para yacer junto al enemigo. De la misma opinión son STEIDLE (1968: 118-121), MASTRONARDE (1979: 99), KOVACS (1980: 42-43), ERBSE (1984: 135) y LLOYD (1994: 154). HOSE (1990-1991: 2. 74-75) argumenta que estos versos del coro pueden ir dirigidos a ambas heroínas.

*tristes desgracias. La Hélade ha sufrido un mal, un mal. Atravesó también hacia los fértiles campos de los frigios como rayo que descarga muerte de Hades.*

En un buscado paralelismo, el coro había ya vinculado la violencia de la imagen de los reyes aniquilados de Troya al igual destino del Atrida (vv. 1023-1024 y 1028): ἀπὸ δὲ φθίμενοι βεβᾶσιν / Ἰλιάδαι βασιλῆες / ... βέβακε δ' Ἀτρείδας ἀλόχου παλάμαις. // *Aniquilados se fueron los reyes descendientes de Ilo ... Se ha ido el Atrida por tejemanejes de su esposa.* También hace referencia a la culminación de este círculo de violencia con el incomprensible matricidio cometido por Orestes y Electra e impulsado por Apolo (vv. 1029-1032): αὐτὰ τ' ἐναλλάξασα φόνον θανάτου / πρὸς τέκνων ἐπηῦρεν. / θεοῦ θεοῦ νῦν κέλευμ' ἐπεστράφη / μαντόσυνον ... // *Ella pagó el crimen con su muerte a manos de sus hijos. Del dios, del dios vino la orden oracular que la castigó.* Pero es en la antístrofa segunda donde, retomando lo dicho en el primer *στάσιμον* (vv. 307-308), amplía nuestro punto de vista a unas consecuencias desafortunadas para todos los helenos, especialmente para las grandes víctimas, las mujeres (vv. 1037-1042): πολλαὶ δ' ἀν' Ἑλλάνων ἀγόρους στοναχαὶ / μέλποντο δυστάνων τεκέων, ἄλοχοι δ' / ἐξέλειπον οἴκους / πρὸς ἄλλον εὐνάτορ'. οὐχὶ σοὶ μόναι / δύσφρονες ἐνέπεσον, οὐ φίλοισι, λῦπαι· // *En las plazas de los helenos muchas lamentaciones cantaban por sus hijos desdichados. Y las esposas abandonaban sus casas hacia otro compañero de lecho. Y no a ti sola, ni a los tuyos, os sobrevinieron tristes penas.*

La primera parte del *στάσιμον* tiene lugar a continuación de las palabras de Orestes donde enuncia la emboscada a Neoptólemo (vv. 995-998). Aquí el coro vuelve a comparar Troya y la Hélade señalando su desgracia común. Tras describir el destino de la tan desdichada Troya, el coro pasa a detallar las desgracias griegas. La presencia de Orestes obliga a hacerse referencia al asesinato de Agamenón a manos de su *ἄλοχος* y luego en venganza la muerte de esta a cargo de su hijo (expresado en un significativo plural, τέκνων). Los males alcanzan a todas las mujeres, la muerte asola la Hélade como también lo había hecho en los fértiles campos de Frigia. La ausencia de los hombres pasa nuevamente a escena: muchas griegas se lamentaban por sus hijos y las esposas, *ἄλοχοι*, abandonaban sus casas hacia otro compañero de lecho, *εὐνάτορα*.

El anciano, Peleo, alarmado por los rumores que ha escuchado sobre la marcha de Hermíone, entra en escena mientras las mujeres están cantando y les pregunta sobre la veracidad de las habladurías (vv. 1047-1052):

Φθιώτιδες γυναῖκες, ἱστοροῦντί μοι / σημήνατ'· ἠισθόμην γὰρ οὐ σαφῆ λόγον /  
 ὡς δώματ' ἐκλιποῦσα Μενέλεω κόρη / φρούδη τάδ'· ἦκω δ' ἐκμαθεῖν σπουδὴν  
 ἔχων / εἰ ταῦτ' ἀληθῆ· τῶν γὰρ ἐκδήμων φίλων / δεῖ τοὺς κατ' οἶκον ὄντας  
 ἐκπονεῖν τύχας. // *Mujeres de Ftía, explicádmelo a mí, que os lo estoy  
 preguntando. Me he enterado de un rumor no claro: que la hija de Menelao se ha  
 marchado después de abandonar este palacio. Y yo llego con prisa para  
 informarme de si es esto verdad, pues los que están en casa se deben ocupar de  
 la suerte de los seres queridos que están ausentes.*

Peleo se preocupa por sus “los suyos” y Hermíone es parte de ellos, pues, aunque  
 haya obrado mal, es la mujer de su nieto y por tanto es del οἶκος de Neoptólemo:

Ellas le confirman que se ha marchado con Orestes por el temor a las represalias  
 de su esposo y que este quiere convertirla en su esposo y, lo que es más importante, que  
 prepara la muerte del hijo de Aquiles en el santuario délfico (vv. 1062-1065):

**Πηλεΰς,-** ποίαν περαίνων ἐλπίδ'; ἢ γῆμαι θέλων; // *¿Qué esperanza intenta  
 cumplir? ¿Acaso quiere casarse con ella?*

**Χορός,-** καὶ σῶι γε παιδὸς παιδὶ πορσύνων μόνον. // *Efectivamente, y también  
 prepara la muerte para el hijo de tu hijo.*

**Πηλεΰς,-** κρυπτός καταστάς ἢ κατ' ὄμμ' ἐλθὼν μάχη. // *¿Llevándolo a cabo a  
 escondidas o yendo a la batalla a plena vista*

**Χορός,-** ἀγνοῖς ἐν ἱεροῖς Λοξίου Δελφῶν μέτα. // *En el santuario sagrado de  
 Loxias, con ayuda de los delfios.*

Con esta referencia se pone de relieve la conexión entre el santuario y Orestes y  
 con ella la estrecha relación de este con la divinidad délfica, sin llegar a comprender el  
 sentido que hay en todo ello, lo que no sucede con Peleo, que de inmediato comprende el  
 sentido de todo, como deja entrever su reacción inmediata (vv. 1066-1069): οἶμοι· τόδ'  
 ἤδη δεινόν. οὐχ ὅσον τάχος / χωρήσεται τις Πυθικὴν πρὸς ἐστίαν / καὶ τάνθάδ' ὄντα τοῖς  
 ἐκεῖ λέξει φίλοις, / πρὶν παῖδ' Ἀχιλλέως καταναεῖν ἐχθρῶν ὕπο; // *¡Ay de mí! Esto es  
 verdaderamente terrible. ¿No va a ir uno a toda prisa al altar de la Pitia y les contará lo  
 que pasa aquí a los nuestros que están allí, antes que el hijo de Aquiles muera a manos  
 de sus enemigos?*

Pero las mujeres que conforman el coro comprenden, como mujeres que son, a las demás mujeres, sobre todo en una sociedad como la griega en la que el lugar y las funciones que tienen están muy bien definidas y a la vez muy limitadas, y esta comprensión combinada con una notable dosis de paciencia<sup>153</sup> es la que han mostrado en el trato con Andrómaca y con Hermíone, y ahora, al hacerla extensiva a todas las mujeres víctimas en una forma u otra de la guerra y plantear sus efectos sobre ellas,<sup>154</sup> el trasfondo délfico les impide obviar lo acaecido a Clitemnestra, y lo hacen preguntándose cómo Apolo ha podido dar tal mandato a Orestes: que un hijo dé muerte a su propia madre (vv. 1027-1046). La pregunta del coro, aunque con ella da muestras de ignorar los motivos profundos de ese mandato, reafirmar la naturaleza patrilineal de la comunidad política griega, sitúa lo acaecido a Clitemnestra como uno de los efectos de la guerra que se ha abatido sobre Orestes haciendo de él un matricida, como realmente ha sido, y a ella como una víctima más de los efectos de la guerra.

Esta comprensión por la comunión en el dolor la observamos en no pocos personajes femeninos de tragedia, así, por ejemplo, y en lo que hace también a Clitemnestra, en *Electra* de Sófocles, en este caso entre dos mujeres que contienden. Detrás de la imagen que Electra nos proyecta de Egisto se deja entrever un cierto sentimiento de proximidad a Clitemnestra como mujer en la desgracia que se ha cebado con la casa de Atreo. Y así, el hecho de que Electra para referirse a ella emplee *τάλαινα*, cuando pregunta a Orestes si Clitemnestra ya ha muerto (*τέθνηκεν ἢ τάλαινα; // ¿Está muerta la desgraciada?*, v. 1426), el mismo término que emplea en el v. 664, cuando conozca la muerte de Orestes, para referirse a sí misma (*οἷ γὼ τάλαιν', ὄλωλα τῆδ' ἐν ἡμέρᾳ. // ¡Ay, yo, desgraciada! Acabada estoy en este día*), deja entrever una identificación profunda en el dolor, más allá del odio y del amor, rasgo de carácter muy humano que no es ajeno tampoco a la caracterización por parte de Sófocles de Clitemnestra, muy diferente a la de Esquilo, y en la misma línea desarrollada en su *Electra* por Eurípides. Además, el coro de *Electra* de Sófocles, compuesto también por mujeres naturales del lugar, ciudadanas todas ellas, se halla en una situación que guarda notables semejanzas con la del coro de *Andrómaca*, pues incluso sobre Electra pesa la amenaza de muerte del señor, en este caso Egisto, que se hará efectiva cuando este regrese. Además,

<sup>153</sup> La comprensión del coro de *Andrómaca* no es menor que la que siente el coro de ciudadanas de Argos hacia Electra en la tragedia homónima de Sófocles, si bien es diferente su desarrollo, pues aquí, en *Andrómaca*, debe guardar un delicado equilibrio entre dos mujeres muy diferentes ambas con sus razones.

<sup>154</sup> Tucídides nos habla de ello de una forma genérica en I. 12, 2-3.

la parte supuestamente fuerte en la disputa, Clitemnestra, carece de poder efectivo ante la férrea firmeza y decisión de Electra, muy diferente esta Clitemnestra de la de Esquilo, cuyo poder se siente aun estando ausente (principio de *Agamenón*). El coro de *Coéforas*, formado por cautivas troyanas –aquí los papeles se invierten– se muestra muy próximo a los posicionamientos de los que reconoce como miembros legítimos de la casa de su señor Agamenón, y se posiciona frente a Clitemnestra.

En *Andrómaca*, el coro en este *στάσιμον* sitúa a las mujeres de uno y otro bando como víctimas de una guerra atroz y una de sus consecuencias, la limitación matrimonial de Orestes a Hermíone, como parte de los designios divinos, que, como no podía ser de otro modo, finalmente se cumplen. Y con ello se pone fin a los sufrimientos de Orestes y también de Hermíone, que ahora se encuentra de nuevo con los suyos, donde ella se siente segura, inclinación que comparte con Orestes, como él mismo afirma a modo de corolario (vv. 985-986): τὸ συγγενὲς γὰρ δεινόν, ἔν τε τοῖς κακοῖς / οὐκ ἔστιν οὐδὲν κρεῖσσον οἰκείου φίλου. // *El parentesco, pues, (es) una cosa tremenda, y en las desgracias no hay nada mejor que uno de la propia casa*; como también comparte con Hermíone el haber tenido una infancia y juventud en extremo triste y dolorosa. Y aunque el coro no alcanza a comprender los motivos profundos de la muerte de Neoptólemo, lo que no ignora es que ha sido cosa del destino y que el destino está en manos de los dioses (v. 1203): θεοῦ γὰρ αἴσα, θεὸς ἔκρανε συμφορὰν. // *Pues de un dios es el destino, un dios causó este suceso*; como lo determina el empleo de αἴσα<sup>155</sup> reforzado, para que ninguna duda quede, por θεοῦ. El coro presente, intuye, Peleo, en cambio, sabe qué divinidad ha sido la responsable, y aunque no lo diga, implícitamente integra la desgracia en un plan amplio en el que la muerte de Aquiles forma parte (v. 1212): διπλῶν τέκνων μ' ἑστέρης' ὁ Φοῖβος. // *¡De dos hijos me ha privado Febo!*

De inmediato llega un mensajero que describe lo ocurrido con gran lujo de detalles,<sup>156</sup> tras lo cual hace su entrada el cortejo fúnebre procedente de Delfos portando el cuerpo sin vida de Neoptólemo. Ya cuando hace su aparición el mensajero aclara que ha traído con ayuda de otros el cadáver de su nieto para que Peleo proceda a las exequias (vv. 1156-1160): νεκρὸν δὲ δὴ νιν κείμενον βωμοῦ πέλας / ἐξέβαλον ἐκτὸς θυοδόκων ἀνακτόρων. / ἡμεῖς δ' ἀναρπάσαντες ὡς τάχος χεροῖν / κομίζομέν νιν σοὶ κατοιμῶξαι

<sup>155</sup> Cf. BIANCHI (1953).

<sup>156</sup> Una descripción esta que, por su precisión en los detalles, recuerda a la descripción de la muerte de Orestes en *Electra* de Sófocles, si bien allí todo era falso mientras que aquí se ajusta a la verdad.

γούις / κλαῦσαί τε, πρέσβυ, γῆς τε κοσμηῆσαι τάφω. // *A él que yacía ya cadáver cerca del altar, lo echaron fuera del templo que acepta las víctimas. Y nosotros, tras recogerlo deprisa con nuestras manos, te lo traemos para que lo gimas y lo llores con tus lamentos, anciano, y lo honres con un sepulcro de tierra.*

El mensajero emplea aquí el término γούις, referido aquí al ritual funerario junto con otras acciones como adornar con un túmulo (γῆς κοσμηῆσαι τάφω), llorar (κλαῦσαί) y lamentar con gemidos (κατοιμῶξαι γούις). Da comienzo tras estos versos el cortejo fúnebre propiamente dicho, en el que abundan elementos que lo caracterizan como un θρῆνος en el sentido trágico del término.

El ritmo de entrada del cortejo es marcado por el coro, que emplea el ritmo anapéstico en sus palabras (vv. 1166-1172), el mismo con el que abre el coro el tercer episodio, una serie de anapestos recitados, que preludian el dúo lírico entre madre e hijo en el que se intercalan dos intervenciones de Menelao también en anapestos (vv. 515-522 y 537-544), que marcan el ritmo de la marcha de Andrómaca y su hijo hacia la muerte. Dos escenas paralelas pero muy diferentes. Y las mujeres se dirigen tanto al nieto como al abuelo, ambos unidos ahora en la muerte y en el dolor (vv. 1168-1169): τλήμων ὁ παθών, τλήμων δέ, γέρον, / καὶ σύ. // *Desdichado el que sufrió y desdichado, anciano, también tú.* Ya ante el cuerpo de Neoptólemo el coro y Peleo entonan un κομμός,<sup>157</sup> diálogo lírico que en este caso, el contexto activa la memoria de su origen y con él la evocación de la ausente Andrómaca.<sup>158</sup>

Peleo, con la muerte de Neoptólemo, el παῖς μόνου παιδὸς μόνος (v. 1083), es condenado como ἄπαις. En la primera estrofa del κομμός el anciano proclama el fin de su descendencia (vv. 1177-1181): οἰχόμεθ'· οὐκέτι μοι γένος, οὐ τέκνα λείπεται / οἴκοις. / ὧ

<sup>157</sup> El más célebre y discutido κομμός es el de *Coéforas* vv. 306-478, en cuya estrofa séptima, el coro evoca sus orígenes orientales (vv. 423-428): ἔκοψα κομμὸν Ἄριον ἔν τε Κισσίας / νόμοις ἠλεμιστρίας, / ἀπρικτόπληκτα πολυπάλακτα δ' ἦν ἰδεῖν / ἐπασσυντεροτριβῆ τὰ χερῶν ὀρέγματα, / ἄνωθεν ἀνέκαθεν, κτύπῳ δ' ἐπιρροθεῖ / κροτητὸν ἄμὸν καὶ πανάθλιον κάρα. // *Percuto sobre mi pecho un lamento ario, según los modos de la plañidera Kisia, al ritmo de una sierra y bañado en sangre pueden verse los gestos de mi mano, uno tras otro, desde arriba, de lejos; y con los golpes retruena mi dolorida y percutida testa.* Los griegos consideraban de origen oriental el lamento fúnebre, y en concreto Kisia era la región de Persia en la que se hallaba Susa. Véanse los tres lamentos a Héctor en *Ilíada* 24. vv. 718-776, interpretados por Andrómaca, Hécuba y Helena y respondidos con llanto, gemidos y trenos de la muchedumbre.

<sup>158</sup> Ausente desde que Peleo le garantizase seguridad a ella y a su hijo (vv. 757-765), se discute si el deíctico τόνδε del v. 1246 hace referencia al pequeño y a su madre que en silencio estarían en escena de modo similar a la escena final del *Ayante* de Sófocles en la que Tecmesa y Eurísaces están presentes en silencio, si bien allí hay una interpelación directa de Teucro al hijo de Ayante (v. 1409): παῖ, σὺ δὲ πατρός γ', ὄσον ἰσχύεις.



σχέτλιος παθέων ἐγὼ· εἰς τίνα / δὴ φίλον ἀγῶς βαλὼν τέρψομαι; ὃ φίλιον στόμα καὶ γένυ καὶ χέρεις.<sup>159</sup> // *¡Me extingo! Ya no tengo linaje, ya no me quedan hijos en casa. ¡Yo, desdichado a causa de mis sufrimientos! ¿De qué ser querido disfrutaré ya echándole la mirada? ¡Oh querida boca y barbilla y manos!* Más adelante, en el v. 1207 se llama a sí mismo ἄπαις y en el v. 1216 se describe como ἄτεκνος ἔρημος, empleando el mismo adjetivo que calificara previamente a Andrómaca y a Hermíone.

El coro se hace eco del planto de Peleo primero en trímetros hablados (vv. 1184-1185), versos a los que le sigue la invectiva del anciano contra la culpable primera de sus desgracias, Hermíone (vv. 1189-1193): †μήποτε σῶν λεχέων τὸ δυσώνυμον / ὄφελ' ἐμὸν γένος εἰς τέκνα καὶ δόμον / ἀμφιβαλέσθαι / Ἑρμιόνας Αἴδαν ἐπὶ σοί, τέκνον,† / ἀλλὰ κεραυνῷ πρόσθεν ὀλέσθαι. // *¡Que nunca lo odioso de tus lechos hubiese venido a caer sobre mi linaje, mis hijos y mi casa sino que antes Hermíone hubiera caído muerta por el rayo hacia el Hades para tu beneficio, hijo!* Se debe destacar la ausencia de referencias a Orestes, verdadero artífice de la muerte de Neoptólemo, mientras que Hermíone, quien ignora todo lo referente a la emboscada de Delfos, aparece como la culpable señalada. El anciano también hace un reproche al muerto, un τόπος del género<sup>160</sup> cuyo precedente homérico encontramos en *Ilíada* 24. vv. 725 ss. Peleo en dos oportunidades reclama a su nieto en función de la acusación a Apolo. Primero, exclama (vv. 1194-1196): μηδ' ἐπὶ τοξοσύνα φονίῳ πατρὸς / αἶμα τὸ διογενές ποτε Φοῖβον / βροτὸς ἐς θεὸν ἀνάψαι. // *Jamás debiste haber inculcado a Febo por su habilidad con el arco por la muerte, de origen divino, de tu padre, tú, un mortal, contra un dios;* para después hacerlo culpable del abandono (vv. 1205-1207): ὃ φίλος, δόμον ἔλιπες ἔρημον, / [ὄμοι μοι, ταλαίπωρον ἐμέ] / γέροντ' ἄπαιδα νοσφίσας. // *¡Oh querido! Dejaste tu casa desierta, ¡ay de mí, ay de mí!, tras abandonarme a mí, desdichado de mí, viejo y sin hijos.* Podríamos ver en este reproche tórico del abandono de Neoptólemo a su abuelo un contrapunto con respecto al abandono real de Menelao a su hija Hermíone, tal como se evidencia en los vv. 854 ss. y 918.

El coro emplea también el término γόος en la segunda respuesta a su señor, esta ya en yambos líricos conformando la canción fúnebre (vv. 1197-1199): ὄπτοτοτοτοῖ, θανόντα δεσπότην γόοις / νόμῳ τῷ νερτέρων κατάρξω. // *¡Ay, ay, ay, ay! Empezaré mi*

<sup>159</sup> El lamento de Peleo cumple con la forma típica de dirigirse a las partes del cadáver. Cf. DREW GRIFFITH (1998: 248-249), quien señala que otra forma de llamar la atención del cuerpo en el lamento es a través del catálogo de sus partes.

<sup>160</sup> Sobre el τόπος del reproche, cf. ALEXIOU (1974: 193) y DUÉ (2006: 10).

*lamento hacia mi señor muerto con el tono consagrado a los muertos.* El coro hace referencia al lamento fúnebre en primera persona mediante el verbo *κατάρξω*. Según las palabras de las mujeres, son ellas quienes iniciarán el lamento que debe hacerse según la norma (νόμος), pues la ausencia de cantos fúnebres resulta tan nefasta como la falta misma de sepultura. Sin embargo, esta apertura da paso al desarrollo del lamento en boca del anciano, mientras las intervenciones que hace el coro agregan datos o aluden a Peleo. El coro acompaña en el lamento a su señor, quien, pese a ser varón, lleva la voz cantante en el mismo.

No hay aquí mujeres del grupo de parentesco que lo puedan ejecutar: Hermíone ha salido ya de escena tras su huida con el asesino de su esposo y Andrómaca fue la concubina y no la esposa legítima de Neoptólemo. El único personaje femenino que podría aquí hacerse cargo del rito, Tetis, la abuela, no puede ejecutarlo, pues se halla en el plano de la divinidad. En este sentido, podría destacarse que la referencia a los gestos propios del θρήνος de arrancarse los cabellos y golpearse la cabeza, Peleo la formula mediante una oración interrogativa (vv. 1209-1211): οὐ σπαράξομαι κόμαν, / οὐκ ἐμῶ ἴπιθήσομαι / κάρη κτύπημα χειρὸς ὀλοόν; // *¿Acaso no me voy a arrancar la cabellera? ¿Acaso no me daré en la cabeza el golpe funesto de mi mano?* Podría interpretarse esta pregunta retórica como efecto de la incomodidad producida por el rol que él debe tomar dentro de un género particularmente femenino.

El coro, cumpliendo una de sus funciones, señala las consecuencias de los errores trágicos, en este caso los efectos de la guerra sobre la población, la soledad de Peleo, que representa la soledad de los padres cuyos hijos han caído (v. 1221): μόνοις μόνοισιν ἐν δόμοις ἀναστρέφῃ. // *Solitario das vueltas por tu palacio solitario.* De modo similar se plasma la soledad de Príamo cuando acude solo ante Aquiles para suplicarle que le entregue el cuerpo sin vida de Héctor en *Ilíada* 24. vv. 148 ss. La participación de las mujeres en este γόος expresa su implicación en la acción: no son espectadoras sino testigos interesados de los acontecimientos en escena, ya que el dolor de quien ostenta el poder de Ftía se hace extensible a todos aquellos que habitan en esa tierra y ellas, como habitantes y parte activa dentro de la acción dramática, comparten las desgracias que asolan el palacio.

Y es que Ftía, la ciudad, tiene una muy fuerte presencia en el κομμός, principalmente en las palabras de Peleo frente al cadáver de su nieto, como referente y

receptora de su discurso. En el v. 1176, Peleo se dirige a la ciudad, ὧ πόλι Θεσσαλίας, para llorar la desaparición de su estirpe. Unos versos más adelante, pasa a identificar la muerte de su casa con la de la ciudad misma; toda Ftía se ha quedado a su vez ἄπαις y la destrucción conjunta de su casa y de la ciudad es culpa de las malas nupcias de su nieto (vv. 1186-1187): ὧ γάμος, ὧ γάμος, / ὅς τάδε δώματα / καὶ πόλιν ὄλεσας ὄλεσας ἀμάν.  
 // ¡Oh bodas, bodas que destruisteis, destruisteis esta casa y esta ciudad! Ftía, a su vez, aparece también como receptora del reproche a Apolo de Peleo por la muerte de dos hijos (vv. 1211-1212): ὧ πόλις, / διπλῶν τέκνων μ' ἐστέρησ' ὁ Φοῖβος. // ¡Oh ciudad, de dos hijos me despojó Febo!

Peleo condensa en su última intervención del κομμός la destrucción de la ciudad, el fin de su autoridad (referencia destacable si recordamos que en el v. 588 lo utilizó como argumento contra Menelao) y el anuncio de su desaparición (vv. 1222-1225): οὐκέτ' εἶμ', οἴμοι, πόλις, / σκῆπτρά τ' ἐρρέτω τάδε [ἐπὶ γαῖαν]· / σύ τ', ὧ κατ' ἄντρα νύχια Νηρέως κόρη, / πανώλεθρόν μ' ὄψει πίτνοντα [πρὸς γᾶν]. // *Ya no tengo ciudad. ¡Que se vaya este cetro [a tierra]! y tú, oh hija de Nereo, la de los antros oscuros, perdido del todo me verás caído [en tierra]*. Es necesario señalar que la intervención final de la diosa cambiará su muerte aquí anunciada por la inmortalidad. Pero esta transformación final no hará sino confirmar el fin del linaje de Peleo en Ftía pues su nueva residencia será el palacio de Nereo.

El canto y la danza conjunta del coro y el anciano concluyen cuando, tras la exhortación de Peleo, las mujeres anuncian llenas de estupor la aparición de Tetis *ex machina* (vv. 1226-1230): ἰὼ ἰώ· / τί κекίνηται; τίνος αἰσθάνομαι / θείου; κοῦραι, λεύσσειτ' ἀθήσατε· / δαίμων ὅδε τις λευκὴν αἰθέρα / πορθμευόμενος τῶν ἵπποβότων / Φθίας πεδίων ἐπιβαίνει. // *¡Oh, oh! ¿Qué se está moviendo? ¿A qué divinidad veo? Muchachas, mirad, contemplad. He aquí que un ser divino, atravesando por el cielo brillante, avanza por encima de la llanura de Ftía, criadora de caballos.*

Si nos centramos en la presencia de Tetis, la obra presenta una estructura circular: el prólogo es formulado por Andrómaca en el templo de la diosa y al pie de su estatua, mientras el final de la tragedia cuenta con la intervención directa de la divinidad *ex machina*.<sup>161</sup> El papel de Tetis en *Andrómaca* es clave tanto por cuestiones de mito como

<sup>161</sup> La elección de Tetis funciona tanto visualmente, pues se hacen referencias a su estatua a lo largo de la obra (vv. 115 y 246), como temáticamente, pues subraya el trasfondo de la tragedia, las causas de lo que se

de parentesco, pues está unida a los personajes de la trama y su aparición, por tanto, es conveniente. La crítica ha señalado la solidaridad de la diosa hacia la heroína principal, tanto por su condición de personajes femeninos forzados a unirse a un lecho como por la experiencia común de la pérdida de un hijo.<sup>162</sup> Y es que cuando Zeus conoció el peligro que conllevaba unirse a Tetis, puesto que el oráculo había determinado que esta divinidad engendraría a un hijo que iba a superar a su padre, decide cederla en matrimonio al mortal Peleo. Según las fuentes, este hecho puede ser tomado como un castigo para la diosa, por haber rechazado al mismísimo Zeus o como un premio para el mortal por sus cualidades, como en *Ifigenia en Áulide* v. 703.

La tragedia *Andrómaca* finaliza con una triple proclama divina. Primero da orden de llevar el cuerpo de Neoptólemo a Delfos para ser ahí enterrado (vv. 1239-1242): τὸν μὲν θανόντα τόνδ' Ἀχιλλέως γόνον / θάψον πορεύσας Πυθικὴν πρὸς ἐσχάραν, / Δελφοῖς ὄνειδος, ὡς ἀπαγγέλληι τάφος / φόνον βίαιον τῆς Ὀρεστείας χερός. // *A este que ha muerto, al retoño de Aquiles, entiérralo cuando lo lleves al altar de la Pitia, como deshonor de los delfios, para que el sepulcro anuncie el asesinato violento de la mano de Orestes.* A continuación, indica que Andrómaca vaya con su pequeño a desposarse con Héleno (vv. 1243-1246): γυναῖκα δ' αἰχμάλωτον, Ἀνδρομάχην λέγω, / Μολοσσίαν γῆν χρῆ κατοικῆσαι, γέρον, / Ἐλένω συναλλαθεῖσαν εὐναίοις γάμοις, / καὶ παῖδα τόνδε, τῶν ἀπ' Αἰακοῦ μόνον / λελειμμένον δῆ. // *Y la mujer cautiva, Andrómaca digo, es necesario que habite la tierra molosia, anciano, después de ser unida a Héleno por bodas de lechos, y también este niño, el único que ha quedado en verdad de los de Éaco.* Se cierra así el círculo, pues fue Héleno el que vaticinó a los expedicionarios que solo con el concurso del hijo de Aquiles con las armas de su padre y Filoctetes con el arco y las flechas de Heracles tomarían Troya.

Finalmente, la diosa hace su tercera proclama (vv. 1253-1256): σὲ δ', ὡς ἂν εἰδῆς τῆς ἐμῆς εὐνῆς χάριν, / κακῶν ἀπαλλάξασα τῶν βροτησίων / ἀθάνατον ἄφθιτόν τε ποιήσω θεόν. // *Y a ti, para que veas la gracia de mi lecho tras liberarte de los males mortales te convertiré en un dios inmortal e incorruptible.* La promesa a Peleo de inmortalidad por parte de Tetis no deja de ser una forma elevada de abandonar el mundo de los mortales,

---

está viviendo en Ftía. En el prólogo, Andrómaca hace referencia a que Peleo y Tetis vivieron juntos (v. 18) y la *dea ex machina* alude a su matrimonio de otrora.

<sup>162</sup> ALLAN (2000: 259) recuerda que en *Ilíada* aparece como la diosa que llora como un mortal.

como de una forma totalmente más convencional lo abandonará Príamo, el padre de Héctor.

En este pasaje final, Tetis llama a la troyana *γυναῖκα δ' αἰχμάλωτον*, lo cual es lógico teniendo en cuenta que ella es la cautiva de la obra. Pero, significativamente, la diosa se ve obligada a aclarar con una parentética a quién se está refiriendo, *Ἀνδρομάχην λέγω*. Tetis necesita que Andrómaca vuelva a tener un matrimonio legítimo porque, a partir de Moloso, su línea de descendencia está en juego. Queda pues la condición de la madre como esclava difusa, pues se enfatiza la legitimidad de la nueva unión con el sustantivo *γάμοις*, referido a las bodas, adjetivado con *ἐναίσις* que remite a lechos matrimoniales. Andrómaca recobrará así el estatus de esposa con Héleno, con el que tendrá un tercer hijo varón, algo que confirmará su condición de *παιδοποιός* (v. 4), punto de clímax de la fertilidad.

Los personajes de Tetis y Andrómaca están unidos por el fruto de esa fertilidad en la persona de Moloso, figura responsable de la fundación de un nuevo pueblo a partir de la orden de Tetis y que, irónicamente, implicará la continuidad del linaje de Éaco y al mismo tiempo representará la supervivencia de Troya.<sup>163</sup> La reanudación de la convivencia matrimonial entre Tetis y Peleo que se proclama en el discurso final de la diosa también puede unir a ambos personajes femeninos, pues el futuro matrimonio de Andrómaca con Héleno significa la vuelta de la heroína al núcleo de parentesco de su primer esposo legítimo.

El epílogo muestra las ventajas de compartir el lecho con una diosa: por esta gracia el padre de Aquiles alcanzará la condición de inmortal. Esta mención a las nupcias de Tetis y Peleo resulta significativa en el contexto del cierre de esta tragedia, en tanto actualiza el origen de las desgracias conjuntas de Troya y la Hélade. Peleo también hará referencia a esta unión en los lechos en respuesta al discurso de Tetis (vv. 1273-1284):

ὦ πότνι', ὦ γενναῖα συγκοιμήματα, / Νηρέως γένεθλον, χαῖρε· ταῦτα δ' ἀζίως /  
 σαυτῆς τε ποιεῖς καὶ τέκνων τῶν ἐκ σέθεν. / παύω δὲ λύπην σοῦ κελευούσης, θεά,  
 / καὶ τόνδε θάψας εἶμι Πηλίου πτυχάς, / οὔπερ σὸν εἶλον χερσὶ κάλλιστον δέμας.  
 / [κᾶτ' οὐ γαμῆν δῆτ' ἐκ τε γενναίων χρεῶν / δοῦναί τ' ἐς ἐσθλοῦς, ὅστις εὔ

<sup>163</sup> Se trata de una de las pocas leyendas etiológicas de la obra conservada de Eurípides. Cf. JOUAN (1994: 147) y HALL (1989: 180-181). ALLAN (2000: 32) presenta otras variables del mito. Sobre la cuestión irónica de la continuidad de Troya y de la casa de Éaco en el pueblo de los molosios, cf. GOLDEN (1993: 137) y PHILLIPPO (1995: 370).

βουλεύεται, / κακῶν δὲ λέκτρων μὴ ἴπιθυμίαν ἔχειν, / μηδ' εἰ ζαπλοῦτους οἴσεται φερνὰς δόμοις; / οὐ γάρ ποτ' ἂν πράξειαν ἐκ θεῶν κακῶς.] // *¡Oh señora! ¡Oh ilustre compañera de lecho, linaje de Nereo, salud! Estas cosas las realizas dignamente por ti y por tus hijos. Hago cesar la pena ya que tú lo ordenas, diosa, y tras sepultar a este, iré a los pliegues del Pelión donde tomé tu bellísimo cuerpo con mis manos. [Y en consecuencia ¿no es necesario, si piensa bien, casarla entre nobles y tras darsela a buenos, no tener el deseo de malos lechos ni siquiera cuando traigan a casa muy ricas dotes? Pues jamás les saldrá mal a causa de los dioses].*

Aparece el ἄπαξ συγκοιμήματα en el saludo a la diosa, que podría apuntar a la cantidad de veces que yacieron juntos en esos lechos (recordemos también la cantidad de hijos que Tetis engendra de Peleo y que va matando al querer hacerlos inmortales). Se retoma aquí la condena a la unión con el linaje de Menelao, alusión implícita en los κακῶν λέκτρων donde se expresa la inconveniencia de desear malos lechos en función de las ricas dotes que puedan implicar. Tanto Andrómaca como Hermíone remarcaron ya que ambas tuvieron ricas dotes, pero la referencia de Peleo a la espartana, por su caracterización a lo largo de la tragedia, es evidente. Prácticamente, el final de la tragedia (luego viene la despedida anapéstica del coro) se compone de este rechazo de los imprudentes arreglos matrimoniales que hacen prevalecer el interés por la dote. Así pues, la referencia divina al lecho produce en conclusión un giro que retoma el inicio de la historia. El defecto de la primera unión entre Tetis y Peleo ha provocado más lechos equivocados en el οἶκος, clave esta de la interpretación de una de las tragedias más complejas de Eurípides.

La gran participación del coro en esta tragedia, así como su implicación emocional en los acontecimientos de la obra, nos dan muestra de la principalidad de este personaje. En *Andrómaca* el coro se encuentra entre dos mujeres víctimas, aunque de diferente modo, de la Guerra de Troya: Andrómaca y Hermíone. La relación que establece el grupo de mujeres de Ftía con las dos heroínas contribuye a su caracterización y posibilita una plena comprensión de la obra. Asimismo, la actuación de este colectivo ayuda a perfilar la línea de identidad que el poeta quiere plasmar en los personajes masculinos de la acción dramática, principalmente la del anciano Peleo. Lo que parece evidente es que la centralidad del coro es muy relevante y refuerza la consideración de esta obra como una tragedia coral.

### III. *Hécuba*

Frente a *Andrómaca* de la tragedia *Hécuba* se dispone de una datación bastante segura, pues tradicionalmente se ha considerado que la fecha de representación se situaría en el 424 a. C. al considerar que algunos de sus versos fueron parodiados en *Nubes* vv. 717-719 y 1165-1170<sup>1</sup> de Aristófanes y al verse una alusión a la fiesta purificatoria de Delos que tuvo lugar en el 426 a.C.<sup>2</sup> En estos años, la situación política y moral en Atenas se había degradado mucho a causa de un ambiente bélico sin fin,<sup>3</sup> hecho que ya aparece en las palabras iniciales del fantasma de Polidoro,<sup>4</sup> el hijo de la reina troyana, que revela cómo el huésped de su padre,<sup>5</sup> encargado de su cuidado y protección, acabó con su vida cuando vio que la guerra tomaba mal camino para los troyanos (vv. 21 ss.), lo que para Hécuba es un acto indecible, impío (vv. 714-716): ἄρρητ' ἀνωνόμαστα,<sup>6</sup> θαυμάτων

<sup>1</sup> Los vv. 171-174 de *Hécuba* parecen haber sido parodiados por Aristófanes en su obra *Nubes* vv. 1165-1170 y los vv. 160-161 evocados en los vv. 717-719 de la pieza aristofánica. *Nubes* fue representada en el 423, pero el texto que conservamos se cree que es la revisión del propio comediógrafo tras su infructuosa primera puesta en escena.

<sup>2</sup> La datación de *Hécuba* sigue siendo controvertida, puesto que los argumentos que se dan para fecharla en el 424 no son por separado ninguno de ellos concluyente, cf. GREGORY (1999: XII-XV); frente a esta datación temprana reaccionó SCHMID (1940: 463 ss. y notas), quien la data en 417 por las similitudes con *Troyanas* y con *Cíclope*.

<sup>3</sup> Eran evidentes las fuertes tensiones entre los grupos de intereses políticos y económicos enfrentados, los partidarios de mantener la guerra y los que propugnaban un acuerdo. La guerra civil de Córquira había llegado a su punto culminante y la degradación moral de los ciudadanos parecía evidente: según recoge Tucídides (3. 81 ss.), reinaba la deslealtad, la ruptura de juramentos y compromisos por intereses privados y se había cometido todo tipo de actos crueles, incluyendo algunos que comportaban impiedad al vulnerar normas divinas, como el respeto a los suplicantes ante los altares. No es casual, pues, que Aristófanes represente en el 425 *Acarnienses* y en 424 *Caballeros*, comedias que son alegatos en pro de la paz y duras críticas a los partidarios de seguir con la guerra; y en el 425 Eurípides representa *Crestofonte*, en la que hace una clara manifestación de deseo de paz, y en el 424, de ser esta la fecha, *Hécuba*.

<sup>4</sup> Con respecto a *Ilíada*, Eurípides innova en cuanto a la identidad del muchacho. En *Ilíada*, Polidoro es identificado también como uno de los hijos de Príamo, pero nacido no de Hécuba, sino de Laotoe, una de sus múltiples concubinas reales. Como en la versión euripídea, Homero cuenta que Polidoro es alejado del combate por voluntad de Príamo, puesto que es el menor de sus hijos y también el más querido; sin embargo, no lo manda a Tracia, sino que permanece en Troya, donde, finalmente y a pesar del empeño de su padre, muere en pleno combate, alcanzado por la lanza de Aquiles (cf. Homero, *Ilíada* 20. vv. 407-424; 21. vv. 88-91 y 22. vv. 46-53). A Eurípides le debemos la introducción de dos variantes importantes para el desarrollo del argumento de la tragedia: la primera de ellas consiste en situar el exilio de Polidoro en la corte del rey tracio Poliméstor, un personaje del que no tenemos información alguna anterior a *Hécuba* y que parece haber sido una invención del dramaturgo (en contra cf. MOSSMAN, 1999: 29-31 y ZEITLIN, 1991: 58-59); la segunda, en desplazar la muerte de Polidoro del contexto de la guerra de Troya, en el que podría ser considerada una muerte legítima, a la casa del huésped paterno, donde se convierte en un acto horrible e impío.

<sup>5</sup> Cf. SANTIAGO (2004 y 2007a), para los dos tipos de “hospitalidad”, la entendida como pacto familiar, perdurable y recíproco, entre las élites de comunidades diferentes, que implicaba el intercambio de regalos, y la del deber de acogida a cualquiera que viene de fuera y la solicita adecuadamente. Por tanto, la acogida de un hijo era una de las obligaciones recíprocas a las que se comprometían los *ξένοι* (Cf. BELFIORE, 2000: 7-8). Particularmente destacaremos el artículo de OLLER (2007: 59-75) sobre los vínculos rotos de hospitalidad en *Hécuba*.

<sup>6</sup> Eco homérico, cf. *Odisea* 19. vv. 260 y 597.

πέρα,<sup>7</sup> / οὐχ ὄσι' οὐδ' ἀνεκτά. ποῦ δίκαια ξένων; / ὦ κατάρατ' ἀνδρῶν.<sup>8</sup> // *Cosas indecibles, sin nombre, más allá de lo imaginable, ni piadosas ni tolerables. ¿Dónde está la justicia de los huéspedes? ¡Oh el más impío de los hombres!*<sup>9</sup>

En consonancia con el contexto socio-político, Eurípides crea una obra teñida del profundo pesimismo que sentía sobre la marcha de la guerra<sup>10</sup> y en general de la política, una actitud que progresivamente le ha ido llevando a ver que ambos bandos eran culpables y ambos a su vez víctimas de la crueldad de la guerra.<sup>11</sup> El dramaturgo muestra una gran desconfianza hacia lo que él considera la “clase política”, contrapuesta en su conjunto al *δῆμος*: la misma Hécuba critica el uso de la persuasión para lograr beneficios personales (vv. 816 ss.) y es sabedora de que la muchedumbre impone su tiranía sobre aquellos que parecen sus jefes, pero son en realidad sus sirvientes (vv. 864 ss.); una afirmación que, tal y como MORENILLA (2001: 328) subraya, plasma hasta qué punto ha llegado la desconfianza de Eurípides en el poder del *λόγος*.

Muchas son las dificultades que presenta *Hécuba* de Eurípides y no deja de sorprendernos la relativa carencia de ediciones comentadas o de estudios específicos

<sup>7</sup> Cf. Eurípides, *Bacantes* v. 667 e *Ifigenia entre los tauros* vv. 839-840 y 900.

<sup>8</sup> Al matar a Polidoro, Poliméstor incumple su deber como huésped y ofende, de esta manera, a la divinidad tutelar, Zeus *Ξένιος*, mostrándose como un hombre impío. Esta ofensa podría justificar la afirmación de Agamenón del v. 900: οὐ γὰρ ἦσ' οὐρίους πνοῦς θεός. // *El dios no nos manda vientos favorables*; en la que podríamos ver que la divinidad exige algún tipo de castigo. Cf. HEATH (1987: 67) y GREGORY (1999: XXIX-XXXI).

<sup>9</sup> La repetición de términos y la acumulación de palabras del mismo campo semántico refuerzan el carácter expresivo de estos versos. Muestra de ello es la impresionante acumulación en clímax del v. 714, formada por segmentos de creciente volumen fónico (2 sílabas, 5 sílabas, 3+2 sílabas, subrayado por la cesura), que se completa con un segmento compuesto con la doble negación; y tras esa acumulación, una breve y rotunda pregunta.

<sup>10</sup> En *Hécuba*, el poeta, según SILVA (2005a: 93-124), destaca el sufrimiento, total e inhumano, que exhibe con una escandalosa falta de pudor las ambiciones mezquinas que empujan al hombre en el infierno de la guerra. La autora destaca que en la guerra los conceptos de familia, patria, amistad y solidaridad se desmoronan, para dejar paso al instinto de agresividad y de venganza, al instinto de destrucción que domina en el animal feroz. La tragedia reflejaría de esta manera la metamorfosis que se opera, por la fuerza de un proceso que aniquila las mejores conquistas del hombre y lo hacen volver a las sombras de su origen material. Tanto la ingratitud de Odiseo como la falsedad de Poliméstor, la dedicación condicionada de Agamenón o la obsesión por la venganza de Hécuba se muestran semejantes en los resultados: Políxena, Polidoro y los hijos de Poliméstor, los jóvenes que representan la promesa de futuro, son, de igual manera, víctimas de estos sentimientos e impulsos egoístas tan diversos. Incluso la amistad está divorciada de la lealtad, de la generosidad y de la humanidad, hasta el punto que ella misma pierde su valor intrínseco como fuerza salvadora. Solo el heroísmo ideal de Políxena puede merecer el homenaje unánime de una corona, aunque sea póstuma. Cf. también ROMERO (2005: 505-513), quien estudia la forma de Eurípides de cantar la caída de Troya en *Troyanas* y *Hécuba* e insiste en el especial *πάθος* que se crea al presentar un personaje que ha vivido esa destrucción.

<sup>11</sup> Cf. BAÑULS-CRESPO (2007: 105-163), sobre el estado emocional de la Atenas de estos tiempos en que se ubica *Hécuba*, donde se comenta la situación de pérdida de valores morales provocada por los sucesos sociopolíticos, uno de ellos muy relevante, la identificación de “justicia” con “necesidad” y posteriormente de “justicia” con “conveniencia”.



sobre ella, particularmente si tenemos en cuenta que se trata de una de las obras predilectas de los estudiosos bizantinos,<sup>12</sup> la primera en ser traducida/recreada en lenguas vernáculas y ampliamente leída y apreciada en el Renacimiento y el primer Humanismo.<sup>13</sup> La crítica filológica ha visto numerosos defectos en esta tragedia: aparte de supuestos defectos estructurales, de los que hablaremos a continuación, los cambios en la preceptiva literaria dieron lugar a que se rechazara la venganza de Hécuba como demasiado salvaje y pasional. Sin embargo, como iremos viendo, no es una venganza cruel y abominable la que presenta la obra sino una reparación justa a un crimen que debe ser castigado.

De *Hécuba* la crítica resalta la existencia de dos temas, la muerte de Políxena<sup>14</sup> y la de Polidoro, duplicidad que ha sido la causante de extender una consideración nada justa sobre la falta de unidad argumental en la obra. La tragedia suele ser interpretada como la representación de la soledad y desesperación de Hécuba, que simboliza a la madre sufriente que ha perdido ya previamente a sus seres queridos y ahora a los dos hijos que le quedaban con vida; una interpretación que a nuestro modo de ver tiene un argumento excesivamente laxo.<sup>15</sup> Otros estudiosos, en cambio, insisten en los lazos entre ambos temas para dar unidad a la obra, como MÜLLER (1841: 369) o MÉRIDIER (1989: 176 ss.), quien señala las referencias cruzadas que Eurípides crea para comparar la muerte

<sup>12</sup> Cf. DI BENEDETTO (1965) y, de modo específico, MATTHIESSEN (1974) y GÜNTHER (1995).

<sup>13</sup> Cf. HEATH (1987: 40-68) y MOSSMAN (1995), para un repaso a la crítica literaria y filológica sobre esta obra.

<sup>14</sup> En *Hécuba* del 424 a.C., Eurípides habría innovado situando la acción después de la salida de la Tróade y, sin embargo, en *Troyanas* en el 415 a. C. habría dado forma trágica a los datos encontrados en la épica antigua, pues ya los Cantos Ciprios (Allen V 125, 24-26), según sabemos por el escolio a *Hécuba* v. 41, contaban que Políxena había sido herida mortalmente por Odiseo y Diomedes y enterrada por Neoptólemo en la misma toma de la ciudad, e Íbico (fr. 36), según el mismo escolio, ya decía que había sido sacrificada por Neoptólemo, coincidiendo en esto con la *ἰλίου πέρις*. Por otro lado, no hay fuentes que documenten la existencia de una tumba de Aquiles en la costa tracia, con lo cual cabe preguntarse dónde se supone que se aparece el fantasma del héroe y dónde hay que sacrificar a Políxena (cf. MICHELAKIS, 2002: 68-70). En *Odisea* 24. vv. 76 ss., los restos de Aquiles son enterrados con Patroclo en el Helesponto y se dice que es su madre Tetis quien los recoge de la pira. Algunos estudiosos, como LÓPEZ FÉREZ (2000: 150-152), consideran que debía de haber algún tipo de monumento funerario en su honor en el litoral tracio, tal vez un cenotafio, lo que explicaría la deslocalización del episodio mítico. ZEITLIN (1991: 53-54) afirma que la localización de la acción dramática es “a mediate or transitional space between the world of the living and the world of the dead... a transitional place between the world of the past and the world of the future... This Thrace is depicted then as a species of border zone, betwixt and between, a frontier territory in which barbarians dwell”.

<sup>15</sup> Cf. LESKY (1968: 402), quien afirma que esta tragedia, a pesar de constar de dos partes, tiene cierta unidad por el nexo que supone el dolor de la madre: “El sacrificio de Polixena es una dura prueba para esta madre dolorosa del mito antiguo, aunque la noble actitud de la muchacha y la admiración de los propios enemigos alivia en algo su dolor. Pero éste se apodera de ella con fuerza cruel cuando junto al cuerpo de Polidoro ve destruida su última esperanza. Hemos seguido un trecho su trágica vida y podemos comprender que la abrumada anciana que vemos aparecer tambaleante en escena después del prólogo de Polidoro se transforme en la vengadora demoníaca que se ceba en la impotente furia de su víctima”.

de Políxena y la de Polidoro y añade que son las especiales circunstancias que rodean a la segunda, la traición de un amigo, la que provoca que Hécuba muestre un cambio en su actuación.<sup>16</sup> SORKIN (1993: 103-109) resalta la estructura quiástica de la obra en la aparición de los dos hijos y considera el cambio en la actitud de Hécuba en base a una cuestión de género:

“This particular chiasitic plot works by making Polyxena give way to Polydoros; one crucial effect, as revealed in this moment, is the displacement of the female by the male [...] While Polydoros and Polyxena are both offspring and could be taken together in that way, they are also boy and girl; their fates are determined in part by their gender, and the plot is determined in part by their gender as well”. (SORKIN, 1993: 108).<sup>17</sup>

POHLENZ (1930: 292), a su vez, reconociendo que se trata de una obra de argumento doble, afirma que aquello que aporta una innegable unidad a la obra es el personaje de Hécuba, en la que se produce una evolución gradual tras conocer la muerte de Polidoro: “In kunstvoller Steigerung wird die Greisin vom willenlosen Schmerze über den Willen zur Pflichterfüllung gegenüber der Tochter bis zu wildfrolockender Rache geführt”. Una actitud similar manifiesta TOVAR (1960: 97): “Así que en la tragedia, más que de dos episodios distintos, se puede hablar de dos reacciones distintas de la protagonista (que representa la unidad temática del drama) frente al dolor por las muertes de sus dos hijos, debidas a diferentes causas; de dos actitudes psicológicas contrarias: dolor-resignación la primera, dolor-ira la segunda, que empero tiene sus raíces en la primera”. Algunos, pues, son los estudiosos que consideran que la causa de la reacción vengativa de Hécuba es la desesperación por el dolor de una nueva muerte o por una muerte impía, reacción vista por unos, como KOVACS (1987: 78-114), como muestra de

<sup>16</sup> Cf. MÉRIDIER (1989: 176 y 178): “Cette unité n'est pas dans l'action elle-même, mais dans le développement psychologique du rôle d'Hécuba - le principe de la tragédie - et dans l'impression pathétique qu'il dégage. (...) Ainsi la figure d'Hécube domine la tragédie entière: c'est pour en faire voir tous les aspects que le poète a utilisé successivement la fable de polyxène et celle de Polydore. (...) Mais comment nier la progression psychologique que, de la douleur où est abîmée la vieille reine et de l'exaspération même de la souffrance, dégage la volonté d'action que tend vers l'accomplissement de la vengeance tous les ressorts de son être?”.

<sup>17</sup> Esta autora también subraya la distorsión y desplazamiento de las funciones de género en esta obra debido a los nombres parlantes de los hijos de la heroína: “The names of the children refer to the circulation of gifts and honor which is the glue holding the culture together. Polyxenas's name suggests guest friendship, but she will be made a gift to Achilles; Polydoros depended on guest friendship, but his name stresses gifts, and gifts of gold went with him to the house of the *xenos*” (SORKIN, 1993: 108). Cf. también ZEITLIN (1991: 53).

su heroísmo, y por otros, prueba de su degradación.<sup>18</sup> Frente a estas opiniones, se sitúa STEIDLE (1968: 45 ss.), para quien Hécuba desde el comienzo de la obra está caracterizada por su gran entereza, de manera que no sería su actitud, sino las posibilidades de actuar lo que cambiarían.

Algunos autores consideran que el centro de la obra es la exposición de la violencia, la que sufren los troyanos en general y en particular Políxena, Hécuba y Polidoro.<sup>19</sup> Y en casi la totalidad de los estudios se insiste en la crueldad de la venganza.<sup>20</sup> Como ya hemos dicho, nosotros nos unimos a la opinión de MORENILLA (2008: 260 ss.) de considerar la venganza no como un acto de crueldad sino de reparación, de justicia,<sup>21</sup> que será emprendida por Hécuba ante la imposibilidad de que Agamenón la lleve adelante.

Esta falta de unidad en el argumento y la excesiva violencia de la venganza de la reina junto con las mujeres troyanas han sido las causas principales de la negativa valoración de esta obra durante siglos, incluso de la relativa falta de estudios concretos en comparación con los que se dedican a otras tragedias. Sin embargo, consideramos que el problema se halla en una falta de intelección por nuestra parte de una obra que todos, tanto los que la valoraron positivamente, como los que ven en ella graves defectos

<sup>18</sup> Cf. ABRAHAMSON (1952: 120-129), RECKFORD (1985: 112-128) y NUSSBAUM (1986: 397-421). Destacable es la opinión de LUSCHNIG (1976: 233), quien ve en la venganza de la heroína un acto horrible e inhumano y, a su vez, una capacidad enorme de poder: “Hecabe’s final reaction parallels their consistent actions: it is selfish, impious, inhumane; but through it she shows that she is capable of assuming power over her enemy, that the role of victim is not the only role she can play”.

<sup>19</sup> Cf. PERDICOYIANNI (1993: 195-204), quien considera que la finalidad principal de estas tragedias es mostrar el estado psíquico y las reacciones emotivas de las troyanas.

<sup>20</sup> Sobre lo excesivo de la venganza y la comparación con la de Medea y Alcmena, cf. FALKNER (1989: 124), COLLARD (1975: 65-66) y GELLIE (1980: 40). MATTHAEI (1918: 152-154) ve la venganza como “talionic justice” pero no cree que Poliméstor gane la consideración de víctima y que reemplace a Hécuba como fuente de conmiseración. MERIDOR (1978: 30-31) subraya que Eurípides hace que Hécuba cumpla con la ley ateniense, pero recalca que la venganza de la que fuera reina es personal y por lo tanto se excede a la hora de llevarla a cabo. MICHELINI (1987: 141) nos recuerda que el estándar de los griegos de la época sobre cómo debía cometerse una venganza es diferente al nuestro y afirma que Hécuba no debió dejar de producir compasión en el público en la segunda parte de la tragedia.

<sup>21</sup> Cf. Isócrates (12. 121-122), en donde el autor incluye el asesinato de los ξένοι en el listado de los delitos mayores, junto al fratricidio, parricidio, matricidio, incesto y canibalismo: τί γὰρ οὐκ ἂν εὐροίμεν τῶν ὑπερβαλλόντων ἀνοσιότητι καὶ δεινότητι πεπραγμένον ἐν ταῖς ἄλλαις πόλεσι, καὶ μάλιστα ἐν ταῖς μεγίσταις καὶ τότε νομιζομέναις καὶ νῦν εἶναι δοκούσαις; οὐ φόνους ἀδελφῶν καὶ πατέρων καὶ ξένων παμπληθεῖς γεγεννημένους; οὐ σφαγὰς μητέρων καὶ μίξεις καὶ παιδοποιίας ἐξ ὧν ἐτύγχανον αὐτοὶ πεφουκότες; ... // Pues, ¿Qué acto de entre las acciones desmedidas por su impiedad y rigor no encontramos en las demás ciudades y sobre todo en las que antes se tenían por las más importantes y todavía ahora lo parecen? ¿No han sido incontables las muertes de hermanos, padres y huéspedes? ¿Y los asesinatos de madres, los incestos y las procreaciones con los propios padres?

dramatúrgicos, valoramos como uno de los máximos exponentes de los conocimientos en materia de retórica de Eurípides.<sup>22</sup>

En *Hécuba*, la finalidad de la acción dramática es restablecer un orden roto, resaltar la importancia del mantenimiento de unas normas básicas de convivencia, que deben respetarse siempre, prueba de ello es que la divinidad no cambie el rumbo de los vientos hasta que se haya restaurado este orden. Encontramos principalmente la renuncia total a unas prácticas incorrectas, como es el quebrantamiento de las normas establecidas, la decisión de las asambleas motivada por intereses personales y la consiguiente desconfianza del *δῆμος*, sobre un fondo de lamento por las consecuencias de las derrotas, sobre todo en los más indefensos (niños, mujeres y ancianos). El comienzo de la obra es esclarecedor en este sentido, pues ya el fantasma de Polidoro revela desde el comienzo el tema fundamental de la obra, la violación de la *ξενία*.<sup>23</sup> El fantasma del niño cuenta cómo cambió su suerte a la par que la de las contendas e insiste en la relación que el responsable tenía con su familia (*ξένος πατρῶς*, v. 26); una relación, sin embargo, que no fue impedimento para que Poliméstor lo matara movido por viles motivos (vv. 21-27):

ἐπεὶ δὲ Τροία θ' Ἑκτορός τ' ἀπόλλυται / ψυχῆ, πατρώα θ' ἐστία κατεσκάφη, /  
αὐτὸς δὲ βωμῶ πρὸς θεοδμήτῳ<sup>24</sup> πίτνει / σφαγεῖς Ἀχιλλέως παιδὸς<sup>25</sup> ἐκ  
μιαιφόνου, / κτείνει με χρυσοῦ τὸν ταλαίπωρον χάριν / ξένος πατρῶος καὶ  
κτανῶν ἐς οἶδμ' ἄλως / μεθῆχ', ἴν' αὐτὸς χρυσοῦν ἐν δόμοις ἔχη. // *Pero, cuando  
Troya y la vida de Héctor cayeron, también destruido quedó el hogar paterno,  
y él mismo pereció junto al altar construido por los dioses, degollado a manos*

<sup>22</sup> Prueba del interés de Eurípides por el tema es la constante referencia de Hécuba al poder de la persuasión, que ella quisiera vinculada a la verdad, lo que supone un reconocimiento de que la oratoria es un instrumento que puede ser utilizado con fines no siempre positivos. Cf. particularmente la monografía de MOSSMAN (1995), quien estudia la retórica desde una perspectiva dramática, al servicio de la caracterización de los personajes y del efecto de sus palabras en el espectador, y el artículo de RIEDWEG (2000: 1-32).

<sup>23</sup> DE ROMILLY (1971: 42 ss.) indica con respecto a las leyes que los griegos sienten como propias, pese a no estar escritas, que “elles définissent ce qu'on appelle le droit des gens” y cita “d'ensevelir les morts, d'épargner des suppliants ou bien des prisonniers qui ont fait rendition, de rester fidèle à des serments, de respecter ses hôtes”; leyes que en origen eran deberes religiosos, que miran por las relaciones sociales y contienen una cierta solidaridad y respeto hacia el otro. Cf. BASLEZ (2008), quien en su monografía trata el tema general de la *ξενία* en la Grecia de época arcaica y clásica.

<sup>24</sup> Poseidón y Apolo trabajaron en la construcción de la ciudad de Troya cuando era rey Laomedonte, quien, una vez terminada la tarea, no quiso darles el salario prometido. Cf. *Íliada* 21. v. 451: βιήσατο μισθὸν ἅπαντα /... ἀπειλήσας δ' ἀπέπεμπεν y Eurípides, *Trojanas* vv. 4-6.

<sup>25</sup> La muerte de Príamo a manos de Pirro no es mencionada ni en la épica homérica, ni tampoco Eurípides hará mención en *Trojanas* v. 16. Su asesinato a manos de Neoptólemo en el altar de Zeus Herkeios procede del poema épico *Saqueo de Troya* de Arctino del que desafortunadamente solo conservamos algunos fragmentos (Proclo, *Crestomatía* 239 = EGF 62.9-10 Davies).

*del asesino a sangre fría el hijo de Aquiles, el huésped de mi padre por mi oro me asesinó a mí, desdichado, y, tras matarme, me echó a las olas del mar, para almacenar el oro en su palacio.*

Esa relación de hospitalidad entre Poliméstor y Príamo es la causa de que Hécuba, cuando reconoce el cadáver del hijo, grite (vv. 681-682): οἴμοι, βλέπω δὴ παῖδ' ἐμὸν τεθνηκότα, / Πολύδωρον, ὃν μοι Θρηξ ἔσωζ' οἴκοις ἀνὴρ. // *¡Ay de mí! Veo a mi hijo muerto, a Polidoro, el que me mantenía a salvo en su casa el tracio.* Una incredulidad que poco después manifiestan los versos con los que comenzábamos el capítulo (vv. 714-716) y que contienen una pregunta clara (v. 715): ποῦ δίκαια ξένων; // *¿Dónde está la justicia de los huéspedes?*, que constituye la clave para interpretar la actitud de la madre a partir de este momento, la busca de la δίκαια ξένων. Y es el castigo del traidor, del que ha quebrantado una de las normas de convivencia básicas sancionadas por los dioses, lo que mueve, en nuestra opinión, a esta madre a actuar, lo que está en consonancia con la valoración que la δίκη tiene en otras obras y en general en la producción euripídea.<sup>26</sup>

Por la venganza en busca de δίκη, así como la larga permanencia de la heroína principal en escena, ha sido comparada esta tragedia con *Medea*, cuya protagonista desde que sale a escena solo la abandona para matar a sus hijos. Las diferencias de planteamiento, sin embargo, son considerables: *Medea* comienza con la heroína que ya ha sufrido el golpe de Jasón y busca la manera de encontrar una venganza para dicho golpe; en *Hécuba*, en cambio, los golpes se irán acumulando uno tras otro sobre la reina troyana y ella apenas dedica unos instantes a resolver lo que ha de hacer. Es en la segunda parte cuando se dedicará no a buscar un modo de tomar justicia, sino a convencer a Agamenón de la justicia de sus pretensiones y juntos a llevarlas a buen fin. El distinto planteamiento de la reacción de la protagonista y persona ofendida, así como la diferencia de relación con el coro, aunque en ambos casos se trate de mujeres, es causa de que, mientras Medea solo puede contar con el silencio y no con el acuerdo del coro, Hécuba cuente con su colaboración.

Y es en el tratamiento del coro en esta obra compleja donde queremos detenernos, para así poder establecer hasta qué punto este elemento a través de sus

<sup>26</sup> Cf. ASSAEL (2001: 169): “Le poète (Euripides) définit d'ailleurs un idéal clair en posant comme principe fondamental la nécessité de respecter δίκη ("la Justice"). Il n'est pas étonnant qu'un esprit tragique recherche avant tout, dans l'ordre du monde, le signe d'une justice”.

intervenciones nos va a dar claves importantes para entender mejor el carácter de los restantes personajes y, en particular, de la heroína y de su actuación en la trama.

Para presentar la situación de la asamblea desde fuera y no hacerlo de un modo oficial, mediante un heraldo, Eurípides introduce una innovación que confiere mayor patetismo a la escena: el autor se sirve del coro, que en lugar de entonar una *πάροδος* al uso, una *πάροδος* de lamento como veremos en *Troyanas*, aquí actúa como mensajero<sup>27</sup> y le trae a Hécuba las primeras noticias de la asamblea, noticias que van dando luz a los sueños premonitorios<sup>28</sup> que han visitado a la anciana y los que ella misma nos ha relatado.

La elección de la identidad del coro como troyanas que acompañan el sufrimiento de Hécuba, una anciana, tiene muchas ventajas. Es importante recordar que las mujeres y los ancianos, como no combatientes, pueden dar cuenta de los acontecimientos violentos de la tragedia siendo víctimas de esta violencia o estando directamente implicados emocionalmente con aquellos que lo sean. Las mujeres en la obra sienten y expresan a lo largo de la obra una profunda simpatía por la que fuera su reina, quien al compartir su experiencia a su vez revela sus sentimientos e intenciones hacia ellas (y a través del coro, al público) en momentos de clímax. El vínculo por el género femenino de la heroína principal y el coro es un factor importante, pero no el único. Aquí no solo son mujeres, sino también son compatriotas, lo que provoca un lamento conjunto que aumenta el *πάθος* y nos da cuenta de que Hécuba es solo una de muchas que han sido víctimas de la guerra. Así pues, coro y personajes están envueltos en una respectiva y conectada catástrofe, cuya reciprocidad tiene ya efectos desde el principio con la entrada del coro.

El rol activo asignado al coro está enfatizado, ya en la *πάροδος*, por sus palabras (vv. 98-101): las mujeres han dejado las tiendas de su señor con prisa para traerle, a modo de heraldo, malas y temidas noticias a la que fuera su reina. En esta narración el coro

---

<sup>27</sup> Podríamos comparar esta *πάροδος* con la de *Agamenón* de Esquilo, pero a su vez con el discurso del mensajero de *Orestes* vv. 866 ss., en donde también se describe la decisión de la asamblea sobre la muerte de los dos hermanos. Hallamos en la *πάροδος* de *Hécuba* el uso del estilo directo, característica de los discursos de mensajero, con el fin de crear un mayor efecto de intensidad en la narración. Sobre esta intervención del coro en anapestos, cf. NORDHEIDER (1980: 12 ss.), HOSE (1990-1991: 163) y HARDER (1993: 218).

<sup>28</sup> Cf. DEVEREUX (1976: 271), quien estudia la aparición de los sueños en tragedia griega y afirma: “In Greek drama the dream narrative is functionally akin to a Messenger’s speech. It is, in a sense, ‘News from Nowhere’ - and the reporting of uncanny (dreamlike) occurrences by Messengers is even more characteristic of Euripides than of his two great peers”.

expone el motivo que ha congregado a los griegos, el sacrificio o no de su joven hija,<sup>29</sup> y el desarrollo que esta cuestión ha ido tomando en la asamblea;<sup>30</sup> ellas mismas hablan de la defensa que ha hecho Agamenón de Políxena, de su oposición contra los hijos de Teseo en un debate que se mantiene en tablas hasta que interviene un personaje con el que se va a contrastar la actitud del Atrida en varios momentos, Odiseo, que es calificado por el coro como “ὁ ποικιλόφρων κόπις ἠδὲ λόγος δημοχαριστῆς Λαερτιάδης.” // ... *el astuto mentiroso, adulator del pueblo con dulces palabras el hijo de Laertes* (vv. 131-133).<sup>31</sup>

El coro caracteriza de modo negativo a Odiseo, para quien es correcto e ineludible el sacrificio de Políxena:<sup>32</sup> no lo es por ser una petición de los dioses, sino por ser el resultado de una asamblea. El hecho en sí de la decisión de sacrificar a Políxena no debió ser motivo de rechazo por parte de unos espectadores inmersos en la dinámica de la guerra y que también la estaban sufriendo; sin embargo, los argumentos que este héroe utiliza para no acoger como suplicante a la anciana son totalmente rechazables: Odiseo no acepta

<sup>29</sup> Desconocemos si la tragedia *Políxena* de Esquilo y de Sófocles (fr. 526P) pudiera haber influido a Eurípides a la hora de representar el sacrificio, puesto que de la primera obra solo disponemos del título y de la segunda un fragmento poco informativo. Cf. CALDER (1966: 31-56).

<sup>30</sup> Sucede algo similar a *Helena*, cuando, reconocidos los esposos y urdida la intriga contra Teoclímeno, la decisión fundamental que permitirá llevar adelante la trama queda en manos de Teónoe, quien, aunque es una sacerdotisa, no consulta a la divinidad, sino que la fundamenta en su concepto de la justicia. Mientras que en *Helena* la resolución queda en manos de una sola persona, que solo consulta consigo misma y se basa en sus valores morales, aquí es una asamblea la que toma la decisión, que, por lo tanto, ha pasado al ámbito político.

<sup>31</sup> La elocuencia de Odiseo ya descrita como característica del héroe en Homero, *Iliada* 3, vv. 221 ss. y a lo largo de *Odisea*, es frecuentemente aludida como rasgo negativo en poetas posteriores, especialmente en dramaturgos, cf. Hesíodo, fr. 198 M.W., Sófocles, *Ayante* vv. 148 ss., Eurípides, *Troyanas* vv. 284-288, etc.

<sup>32</sup> No parece interesado Ovidio en *Metamorfosis* XIII (libro que inicia con el *armorum iudicium*) en concederle mayor protagonismo al de Ítaca, pues silencia dos grandes sucesos situados cronológicamente entre la vuelta de Lemnos y la definitiva caída de Troya: el robo del Paladio y la estratagema del caballo, en los que fueron determinantes la actuación y el ingenio de Odiseo. La ausencia de este héroe es una constante en la reescritura del drama de las troyanas, donde no hay mención alguna de la responsabilidad del itacense en las decisiones de los griegos de dar muerte a Astianacte y Políxena, reflejadas por las palabras de Taltibio en *Troyanas* (vv. 721-725) y del coro en *Hécuba* (vv. 130-145) y en el *ἀγών* de Hécuba y Odiseo (vv. 218-331), en el que la madre fundamenta su argumentación para intentar salvar a su hija en razones políticas, que poco interesan a Ovidio. Cf. ÁLVAREZ MORÁN e IGLESIAS MONTIEL (2006: 35-50), sobre la metamorfosis de Hécuba en Ovidio y sus paralelos con la épica y particularmente con las tragedias *Hécuba* y *Troyanas* de Eurípides. Las autoras destacan la mezcla continua de forma épica y fondo de tragedia en el poeta latino, quien tiene en mente tanto el comienzo como el final de *Troyanas*, donde aparece Hécuba postrada por el dolor que le produce el recuerdo de sus hijos, y en especial a partir del v. 1284, en donde es arrastrada por los soldados de Odiseo. Ovidio recoge precisamente esta situación remarcando ese “llevársela por la fuerza”: *Dulichiae traxere manus* (*Metamorfosis* XIII v. 425), pero trasciende la tragedia haciendo que se la encuentre en medio de sus hijos muertos: *in mediis Hecube natorum inventa sepulcris: / prensantem tumulus atque ossibus oscula dantem* (vv. 423-424) y llevando a cabo una acción que no se menciona en ninguna otra obra: *inque sinu cineres se cum tulit Hectoris haustos* (v. 426). Desde el verso 429 hasta el final del episodio (v. 575) Ovidio seguirá el mismo orden y disposición de los acontecimientos que en *Hécuba*: se informa al público de la muerte de Polidoro, se lleva a cabo el sacrificio de Políxena, se relata cómo Poliméstor ha dado muerte al muchacho y el modo en que Hécuba inflige el castigo sobre el traidor.

las súplicas de Hécuba por su hija, aunque ella le recuerda la protección que le brindó aceptándolo como suplicante en su entrada furtiva en Troya,<sup>33</sup> y le responde que ella no teme por su propia vida como fue su caso en ese momento en el que hubiera dicho y hecho cualquier cosa con tal de salvar la vida. Odiseo pone las normas a su servicio cuando le interesa y las rechaza cuando su cumplimiento no le conviene, por lo que pertenece, pues, a esa nueva clase de políticos, peligrosos por su dominio de la retórica, capaces de convencer a una asamblea que ya no disponía de unos valores morales tan estables.<sup>34</sup>

Agamenón, en cambio, desde el primer momento reconoce el derecho de la madre de exigir justicia por la violación de una norma de convivencia esencial, de la ξενία, pero es consciente del nuevo clima moral, del cambio de valores, cuando afirma (vv. 857-860): ἔστιν γὰρ ἢ παραγμὸς ἐμπέπτωκέ μοι / τὸν ἄνδρα τοῦτον φίλιον ἠγεῖται στρατός, / τὸν καθανόντα δ' ἐχθρόν· εἰ δὲ σοὶ φίλος / ὅδ' ἐστί, χωρὶς τοῦτο κοῦ κοινὸν στρατῶ. // *Pues una duda me ha sobrevenido: a este hombre (Poliméstor) considera amigo el ejército, y al muerto enemigo; aunque para ti sea uno de los tuyos, es una cosa aparte y no es compartido por el ejército.* Agamenón, por lo tanto, es consciente de que la asamblea puede tomar decisiones equivocadas movida por intereses contingentes y desatendiendo lo esencial.<sup>35</sup>

Al reparo sobre los problemas derivados del clima moral que vive la asamblea, añade Agamenón otro factor, su situación personal y los comentarios que puedan derivar de ella: cuando ha defendido a Políxena, le han censurado que actuara movido por su relación con Casandra<sup>36</sup> y teme que ahora suceda lo mismo. Ya en boca del coro aparece

<sup>33</sup> Se ha considerado una inconsistencia argumental que Eurípides atribuya un comportamiento generoso a Hécuba en un pretendido encuentro con un enemigo en plena contienda. No creemos que deba buscarse en una obra literaria una consistencia total en motivos secundarios en tanto que no se trata de una obra que pretenda ser realista. Tal y como argumenta MORENILLA (2008: 276) lo que Eurípides quiere es mostrar el incorrecto comportamiento de Odiseo, y con él de toda una clase política que, como él, son capaces de cualquier cosa con tal de llevar adelante sus planes, en lo que coincide con DI BENEDETTO (1992: 141 ss.) cuando insiste en la crítica a los “demagogos” que realiza Eurípides por boca de Hécuba; para ello no le basta con presentarlo cruel, insensible a los sufrimientos de la anciana, porque, como él mismo dice y los espectadores saben por experiencia personal, también sus mujeres han sufrido y van a sufrir cuando sepan del fallecimiento de los suyos. Para poder mostrarlo de un modo negativo, ha de caracterizarlo como impío, debe Odiseo faltar a las normas básicas de la convivencia y al respeto a los preceptos divinos.

<sup>34</sup> Cf. DE ROMILLY (1988: 140 ss.).

<sup>35</sup> En *Hécuba* se considera que Eurípides caracteriza a Agamenón negativamente, como un cobarde o un indeciso, porque no se ha interpretado correctamente las reservas del rey, que han de ser vistas como muestra de prudencia en unas circunstancias políticas determinadas. Para una lectura revalorizada del personaje en la tragedia euripídea completada con el estudio de la interpretación que realizan de este Agamenón Séneca, Gelli y Pérez de Oliva, cf. BAÑULS-MORENILLA (2007: 7-35).

<sup>36</sup> Cf. ADKINS (1966: 201-203) y STANTON (1990: 50-51 y 1995: 24-25), sobre la *φιλία* por parentesco entre Agamenón y Hécuba.



la alusión al motivo que lleva a Agamenón a defender a la joven y también la respuesta al respecto de los hijos de Teseo (vv. 120-129):

ἦν δ' ὁ τὸ μὲν σὸν σπεύδων ἀγαθὸν / τῆς μαντιπόλου Βάκχης ἀνέχων / λέκτρ'<sup>37</sup>  
 Ἀγαμέμνων· / τὼ Θησείδα<sup>38</sup> δ', ὄζω Ἀθηνῶν, / δισσῶν μύθων ῥήτορες<sup>39</sup> ἦσαν· /  
 γνώμη δὲ μιᾷ συνεχωρείτην, / τὸν Ἀχιλλεῖον τύμβον στεφανοῦν / αἵματι χλωρῷ,<sup>40</sup>  
 τὰ δὲ Κασάνδρας / λέκτρ' οὐκ ἐφάτην τῆς Ἀχιλείας / πρόσθεν θήσειν ποτὲ λόγχης.  
 // *Estaba, por una parte, Agamenón quien defendía con ansias el bien tuyo, a fin de mantener su concubinato con la bacante adivina, y, por la otra, los hijos de Teseo, descendientes de Atenea, que eran oradores de sendos discursos, pero coincidían en una opinión: coronar la tumba de Aquiles con sangre virgen. Y decían que no antepondrían jamás el concubinato de Casandra a la lanza de Aquiles.*

También Hécuba reconoce de inmediato la existencia de este inconveniente y cuando, conocedora del poder de su retórica,<sup>41</sup> intenta conseguir su ayuda para llevar a cabo la reparación de la injusticia cometida por Poliméstor, incluye esta circunstancia entre las contingencias a las que, en su opinión, se somete el ser humano (vv. 864-869):  
 οὐκ ἔστι θνητῶν ὅστις ἔστ' ἐλεύθερος· / ἢ χρημάτων γὰρ δοῦλός ἐστιν ἢ τύχης, / ἢ πλῆθος  
 αὐτὸν πόλεος ἢ νόμων γραφαὶ / εἴργουσι χρῆσθαι μὴ<sup>42</sup> κατὰ γνώμην τρόποις. / ἐπεὶ δὲ  
 ταρβεῖς τῷ τ' ὄγλω πλέον νέμεις, / ἐγὼ σε θήσω τοῦδ' ἐλεύθερον φόβου. // *No hay mortal que sea libre: o es esclavo del dinero o del azar, o la turba de la ciudad y las leyes escritas le obligan a no actuar según su decisión. Puesto que te achantas y tienes tanto en cuenta a la muchedumbre, yo te voy a liberar de este miedo.*

<sup>37</sup> Se plantea aquí una confrontación entre los lechos de Agamenón/Casandra y la lanza de Aquiles que exige otro lecho, mortuario, para Políxena. La confrontación reactualiza el enfrentamiento que se produce entre los dos héroes en torno de Briseida y Criseida en *Iliada* 1.

<sup>38</sup> Según el escoliasta, Eurípides haría aquí referencia a Acamas y Demofonte. Homero no hace mención de estos como hijos de Teseo y Fedra y Virgilio en *Eneida* 2. v. 262 incluye a Acamas en la lista de soldados escondidos en el caballo de madera. Esta pareja de hermanos aparece también en Sófocles, *Filoctetes* v. 562 y en las obras euripídeas *Troyanas* v. 31 y *Heráclidas* vv. 118 ss.

<sup>39</sup> Tanto MICHELINI (1987: 143 ss.) como KOVACS (1987: 140 n. 19) ven aquí una alusión a la sofística de época contemporánea como muestra de su influencia en el debate democrático.

<sup>40</sup> COLLARD (1991: n.v. 126) afirma que la sangre aquí implica la forma común de “coronar” al difunto con libaciones y no, tal y como considera SEAFORD (1984: 249 n. 22), “an image of violent death”.

<sup>41</sup> Cf. PUCCI (2016: 32-34), sobre la retórica de la herofina en esta tragedia, y también ZEITLIN (1991: 70-72), sobre las similitudes de Hécuba y Odiseo en cuestiones de retórica.

<sup>42</sup> HADLEY (1950: n.v. 867) apunta que la posición del μή aquí está fuera de lugar y afirma: “the order should be εἶργ. μὴ χρ.: for the so-called redundant negative”.

La interpretación más generalizada de este pasaje es que estas palabras reflejan el reconocimiento por parte de Hécuba de la cobardía de Agamenón,<sup>43</sup> sin embargo, creer que nuestra heroína, caracterizada a lo largo de la obra por su dominio del arte de la retórica, utilizaría palabras ofensivas cuando lo que busca es el apoyo del Atrida sería poco hábil. Creemos, por el contrario, que lo que hace Hécuba es referirse a aquellas circunstancias concretas de ámbito privado y público que condicionan el comportamiento de los seres humanos: el apego al dinero, la carga del destino en cuanto a las cuestiones privadas, los votos de la asamblea y la promulgación de leyes en el ámbito público. De estas cuatro situaciones, la que afecta a Agamenón es la tercera, el riesgo de tener que someterse a la opinión de la “muchedumbre”, aludida por la heroína en términos despectivos (πληθος πόλεος y τῷ ὄχλῳ, vv. 866 y 868). Hécuba lo sabe y se limita a pedirle lo que él sí puede concederle y le concederá: no poner obstáculos para que Poliméstor sea engañado y posteriormente, cuando se haya llevado a cabo el castigo, aceptar ser juez de la decisión. Agamenón dice abiertamente que lo asume porque no hacerlo le provoca vergüenza (αἰσχύνην φέρει, v. 1241), como también con el término *αἰσχρὸν* (v. 1248) describe el crimen del Tracio, un término que ha sido constantemente reiterado primero por Polidoro, después por Hécuba en sus exigencias de reparación y también en boca del coro una vez cometido el castigo (vv. 1085-1087): ὃ τλήμων, ὡς σοι δύσφορ' εἴργασται κακά· / δράσαντι δ' αἰσχροῦ δεινὰ τὰπιτίμια. / δαίμων ἔδωκεν ὅστις ἐστὶ σοι βαρῦς.<sup>44</sup> // *¡Desdichado, qué desgraciados males te acaban de causar! Pero para el que ha cometido actos vergonzosos el castigo es terrible. Un espíritu divino, que te es hostil, te lo ha infligido.*<sup>45</sup>

La misma opinión sobre este tipo de delitos, un crimen contra las normas básicas de comportamiento cívico, manifiestan en esta tragedia personajes de bandos enfrentados,

<sup>43</sup> Cf. KIRKWOOD (1947: 66), CONACHER (1961: 22-23), LUSCHNIG (1976: 232) y MICHELINI (1987: 151-154).

<sup>44</sup> Posible interpolación del v. 723, Cf. COLLARD (1991: n.v. 1087). Cf. también BIEHL (1997: 156), quien dentro del apartado de problemática textual afirma sobre estos versos: “Die Tilgung von v. 1087 kommt deshalb nicht in Frage, weil die wörtlichen Wiederholungen im Vergleich zu v. 723, auch wenn sie nicht ganz ohne Bedenken bleiben, keinen entscheidenden Anstoss bieten und andererseits der Hinweis auf die dramatische Antithetik zwischen dem Unheil Hekabes bzw. Polymestors im Hinblick auf das Verständnis der Gesamtkomposition des Stückes von ausschlaggebender Bedeutung ist. Im Grunde bilden die Verse 1085-1087, als eine Einheit verstanden, im Sinne des Euripides selbst gewissermassen eine adlocutio ad spectatores, deren Inhalt ein in abschreckendem Sinne zu verstehendes ‘ecce homo’ darstellt”.

<sup>45</sup> Cf. Esquilo, *Coéforas* (v. 313): δράσαντι παθεῖν, τριγέρων μῦθος τάδε φωνεῖ. // *Que quien lo haya hecho, lo sufra, eso dice un refrán muy antiguo.*

griegos y no griegos, y la reparación es también sancionada por los dioses: los vientos, ahora que se ha ejecutado el castigo, vuelven a ser propicios para los barcos griegos.

Pero, volvamos al inicio e intentemos ver al detalle cómo el coro a través de sus intervenciones articula los grandes temas de esta tragedia y nos ayuda a comprender mejor la identidad de cada personaje y su actuación en la acción dramática.

Hemos dicho que el coro entra en escena a modo de mensajero trayendo las nuevas de la asamblea, reunida para debatir si ceder o no ante la petición de Aquiles<sup>46</sup> de sacrificar a la joven Políxena; una petición y una resolución que ya aparece en boca del fantasma de Polidoro en el prólogo (vv. 35-43):

πάντες δ' Ἀχαιοὶ ναῦς ἔχοντες ἤσυχοι / θάσσοις ἐπ' ἀκταῖς τῆσδε Θρηκίας  
χθονός· / ὁ Πηλέως γὰρ παῖς ὑπὲρ τύμβου φανείς / κατέσχ' Ἀχιλλεὺς πᾶν  
στράτευμ' Ἑλληνικόν, / πρὸς οἶκον εὐθύνοντας ἐναλίαν πλάτην· / αἰτεῖ δ'  
ἀδελφὴν τὴν ἐμὴν Πολυξένην / τύμβῳ φίλον πρόσφαγμα καὶ γέρας λαβεῖν. / καὶ  
τεύξεται τοῦδ', οὐδ' ἀδώρητος φίλων / ἔσται πρὸς ἀνδρῶν· // *Todos los aqueos,  
sin poder hacer nada, están varados junto con sus naves en la costa de esta tierra  
tracia, pues el hijo de Peleo, Aquiles, tras aparecerse por encima de su tumba, ha  
retenido a todo el ejército heleno, cuando dirigían el remo marino directos hacia  
su casa. Reclama a mi hermana Políxena para recibirla como botín y sacrificio  
grato para su tumba. Conseguiré eso, y no se quedará sin honor por parte de sus  
amigos;*

Y que las troyanas no pueden sino repetir (vv. 107-115):

ἐν γὰρ Ἀχαιῶν πλήρει ξυνόδοι / λέγεται δόξαι σὴν παῖδ' Ἀχιλεῖ / σφάγιον θέσθαι·  
τύμβου δ' ἐπιβάς / οἶσθ' ὅτε χρυσεοῖς ἐφάνη σὺν ὄπλοις,<sup>47</sup> / τὰς ποντοπόρους δ'  
ἔσχε σχεδίας<sup>48</sup> / λαίφη προτόνοις ἐπερειδομένας, / τάδε θωύσσων· / Ποῖ δὴ,  
Δαναοί, τὸν ἐμὸν τύμβον / στέλλεσθ' ἀγέραστον<sup>49</sup> ἀφέντες; // *Pues se dice que  
en la asamblea plenaria de los aqueos ha parecido bien entregar a tu hija como*

<sup>46</sup> Cf. BRILLANTE (1988: 436 ss.), sobre la petición especial del héroe griego.

<sup>47</sup> Posible eco de Homero, *Ilíada* 18. vv. 205-206 o 19. vv. 381 ss., donde aparece por primera vez la armadura de oro de Aquiles.

<sup>48</sup> El uso de este diminutivo en boca del coro de troyanas es claramente despectivo, cf. Hesiquio s.v. σχεδία· μικρὰ ναυς.

<sup>49</sup> MOSSMAN (1995: 74) afirma que Eurípides con el empleo de esta palabra poco frecuente podría querer evocar a *Ilíada* 1. v. 119, pudiendo así atribuirle a Aquiles las características de Agamenón: arrogancia y violencia injustificada causante de conflicto y desastre.

víctima para Aquiles. Recuerdas cuando, puesto en pie sobre su tumba, se apareció con sus armas de oro y detuvo las naves surcadoras del ponto que ya tenían sus velas izadas en los cabos, mientras gritaba estruendosamente lo siguiente: “¿Adónde vais, dánaos, dejando mi tumba sin honor?”.<sup>50</sup>

Tras describir lo sucedido en la asamblea, el coro anticipa la escena en que Políxena es arrancada del regazo de su madre a través de unos versos cargados de πάθος (vv. 141-143): ἤξει δ' Ὀδυσσεὺς ὄσον οὐκ ἤδη, / πῶλον<sup>51</sup> ἀφέλζων σῶν ἀπὸ μαστῶν / ἔκ τε γεραιᾶς χερὸς ὀρμήσων // *Vendrá Odiseo, si es que no ha venido ya, para arrancar a la potrilla de tus pechos<sup>52</sup> y apartarla de tu anciana mano*. Ya el coro anteriormente había remarcado la situación de esclavitud en que se halla (vv. 100-101): ἴν' ἐκκληρώθην καὶ προσετάχθην<sup>53</sup> / δούλη. // *Donde fui sorteada y asignada como esclava*, y enmarcado su propia caída en cautiverio en el contexto de la caza a través de términos redundantes (vv.

<sup>50</sup> Ovidio explica en *Metamorfosis* XIII vv. 439-449 las razones de la detención en la costa de Tracia. A primera vista pueden parecer una mera transposición de las expuestas por Polidoro y el coro, sin embargo, el poeta no se limita a repetir a Eurípides, sino que lo va reescribiendo, para conducir al lector con sus personales indicios hasta la madre sufriente. Además, Ovidio sugiere que es el espectro de Aquiles el que ha atravesado el estrecho, ya que surge de la tierra (ex humo late rupta, v. 442) y no de su túmulo, y por él Hécuba, quien no será informada de la muerte de su hija por ningún heraldo, conocerá de primera mano el suceso.

<sup>51</sup> La comparación de las jóvenes vírgenes con animales jóvenes como yeguas, potrillas, terneras, etc., es muy frecuente en la poesía griega. Ya en la intervención previa en la que la reina describía su sueño se aludía a la joven como una cierva moteada (vv. 90-91): εἶδον γὰρ βαλιᾶν ἔλαφον λύκου αἴμονι χαλᾷ / σφαζομένην, ἀπ' ἐμῶν γονάτων σπασθεῖσαν ἀνοίκτως // *Pues he visto una cierva moteada, asesinada por la zarpa sangrienta de un lobo, tras haberla arrancado despiadadamente de mis rodillas*. Tal y como RODRÍGUEZ CIDRE (2010: 161-172) analiza, la cautiva troyana que acumula un mayor número de asimilaciones animales en la primera parte de *Hécuba* es Políxena, a quien su madre, las troyanas del coro, ella misma e incluso el heraldo Taltibio designan como cervatilla (ἔλαφος), potrilla (πῶλος), pájaro (ὄρνις), cachorra (σκύμνος), novilla (μόσχος) y ruiseñor (ἀηδὼν). En la mayoría de estas imágenes predomina las connotaciones de la caza y el sacrificio, al que, de hecho, la joven será entregada en lugar de una víctima sacrificial animal (cf. SEAFORD, 1995: 285). Las metáforas, cargadas de resonancias épicas, líricas y trágicas (cf. CONACHER, 1967: 147 ss. y MOSSMAN, 1995: 31 ss.), desarrollan asociaciones y emociones en personajes y público que contrastan con el discurso libre que el poeta pone en labios de la joven y con el comportamiento ejemplar de la misma narrado por el mensajero. En uno y otro caso la asombrosa humanidad de la joven subraya la diferencia respecto a la analogía con el mundo animal. Con todo, la designación de un animal sirve para destacar el πάθος del sacrificio de la víctima, cuyo carácter inmaduro es puesto de relieve en la comparación, que posee, además, connotaciones eróticas a través de la asimilación tónica del sacrificio con el rito matrimonial.

<sup>52</sup> Esta mención de los pechos se refuerza en el v. 424 cuando Políxena se está despidiendo de su madre y utiliza la hendíadis ὦ στέρνα μαστοὶ θ'. Cf. DALADIER (1979: 236), sobre los pechos como símbolo de maternidad.

<sup>53</sup> BIEHL (1997: 93) afirma que deberíamos considerar este término como glosa: “Die Tilgung der Worte καὶ προσετάχθην dürfte kaum zu vermeiden sein [...] Das wurde anscheinend richtig verstanden von demjenigen, der als Glossem προσετάχθην (‘ich bin noch nicht eine durch das Los endgültig zugewiesene Sklavin, sondern ich bin vielmehr jetzt nur vorübergehend-einem Griechen-zugeteilt worden’) hinzugefügt hat. Es kann nicht bezweifelt werden, dass die Frauen sich zunächst immer noch in Kriegsgefangenschaft befinden, d.h. sie sind αἰχμαλωτιδες (vgl. 102 f. λόγῃς αἰχμῇ δοριθήρατος πρὸς Ἀχαιῶν, d. i. κυρία λέξις) und bleiben vorerst in den Unterkünften, die für sie abseits vom Lager des griechischen Heeres eingerichtet sind (1016 ἰδίᾳ γυναικῶν αἰχμαλωτιδῶν στέγαι; s. z. St.)”.

102-103): λόγχης αιχμῆ / δοριθήρατος πρὸς Ἀχαιῶν // *cazada con la lanza (δόρυ) por los aqueos a punta de lanza (λόγχη)*. Una situación de cautiverio que comparten todas las troyanas, Hécuba y Políxena incluidas, y que en la asimilación de la joven con una potrilla arrancada de los pechos de su madre refuerza aún más el carácter de rapiña.

La figura de un caballo como animal sacrificial y en relación con Aquiles no es nueva. En *Ilíada* 23, el hijo de Peleo sacrifica las cuatro yeguas sobre la pira funeraria de Patroclo que conducirán al joven al Hades (vv. 171-172): πίσυρας δ' ἐριαύχενας ἵππους / ἐσσυμένως ἐνέβαλλε πυρῆ μεγάλα στεναχίζων. // *Y lanzó impetuosamente dentro de la pira cuatro caballos de esbeltos cuellos arqueados mientras profería grandes gritos*. Sin embargo, la referencia a la potrilla parece remitir más directamente a su juventud, a su virginidad e, igual que ocurre en *Fenicias* v. 947, Eurípides lo conjuga con el elemento del sacrificio. En efecto, en *Fenicias*, Meneceo es mencionado como potrillo y se autoinmola por petición de Ares, del mismo modo que Políxena lo hace por Aquiles; ambos son potrillos no domesticados aún por el matrimonio y es esta condición la que los conduce al sacrificio.<sup>54</sup>

Las troyanas finalizan la *πάροδος* con un consejo dirigido hacia la anciana madre y que ella tomará, pero que de poco servirá para evitar la muerte de su joven hija<sup>55</sup> (vv. 144-153):

ἀλλ' ἴθι ναούς, ἴθι πρὸς βωμούς, / ἴζ' Ἀγαμέμνονος ἰκέτις γονάτων,<sup>56</sup> / κήρυσσε θεοὺς τοὺς τ' οὐρανίδας / τοὺς θ' ὑπὸ γαῖαν. / ἦ γάρ σε λιταὶ διακωλύσουσ' / ὄρφανὸν εἶναι παιδὸς μελέας, / ἦ δεῖ σ' ἐπιδεῖν τύμβου προπετῆ / φοινισσομένην αἵματι παρθένον / ἐκ χρυσοφόρου / δειρῆς νασμῶ μελαναυγεῖ.<sup>57</sup> // *Así que ve a los templos, ve a los altares, póstrate como suplicante en las rodillas de Agamenón, informa a los dioses celestes y a los de bajo tierra. Pues, o las súplicas impedirán que tú seas privada de tu desdichada hija, o tendrás que verla caída*

<sup>54</sup> Cf. RODRÍGUEZ CIDRE (2010: 165-166), LORAUX (1989: 60 ss.) y GHIRON-BISTAGNE (1985: 114), sobre la relación entre caballo y virginidad.

<sup>55</sup> Cf. MADRID (2000: 235-253), sobre la relación afectuosa que establece Eurípides entre madre e hija.

<sup>56</sup> Según DIGGLE (1981: 45), COLLARD (1991: n.v. 145) y BIEHL (1997: 96) se trata de un verso corrupto, pues anticipa la importante reflexión de Hécuba sobre acudir como suplicante ante Agamenón en los vv. 738-739 y es métricamente anómalo.

<sup>57</sup> Es un ἄπαξ λεγόμενον. Sobre el oxímoron “negro” y “brillante” en un único adjetivo μελαναυγής, cf. *Helena* v. 518 y *Troyanas* v. 549.

sobre la tumba,<sup>58</sup> a la muchacha enrojecida con su sangre, de la fuente de brillo negro que brote de su dorado cuello.

Hécuba se dirige entonces a Políxena y las dos mujeres entonan el *κομμός*, un dialogo lírico en el que se hace mención explícita de los lamentos fúnebres que deben ser entonados y que ya daba cuenta la que fuera reina en el registro onírico (v. 84): ἤξει τι μέλος γοερὸν γοεραῖς.<sup>59</sup> // *Llegará un canto de lamentos para las que se lamentan*. Las referencias al gemir se irán repitiendo en boca de madre e hija,<sup>60</sup> principalmente en forma de preguntas retóricas reforzando así el efecto de lamento (vv. 154-158): οἷ ἐγὼ μελέα, τί ποτ' ἀπύσω; / ποίαν ἀχώ, ποῖον ὄδυρμόν, / δειλαία δειλαίου γήρωσ, / δουλείας τᾶς οὐ τλατᾶς, / τᾶς οὐ φερτᾶς; οἴμοι. // *¡Ay de mí, desgraciada! ¿Qué tengo ahora que clamar? ¿Qué gemido, qué lamento, desdichada por mi desdichada vejez, por mi esclavitud intolerable, insoportable? ¡Ay de mí!* También el coro secunda a Hécuba en sus lamentos tras su ineficaz súplica, ya esta cargada de gemidos y lágrimas (πλήρης στεναγμῶν οὐδὲ δακρύων κενός, v. 230), a Odiseo (vv. 296-298): οὐκ ἔστιν οὕτω στερρὸς ἀνθρώπου φύσις, / ἦτις γόων σῶν καὶ μακρῶν ὄδυρμάτων / κλύουσα θρήνους οὐκ ἂν ἐκβάλει δάκρυ.<sup>61</sup> // *No existe naturaleza humana tan dura que, al escuchar tus gemidos y los cantos fúnebres de largos lamentos, no derrame lágrimas*. Esta intervención del coro expresa un dolor que se refleja en el uso, en dos versos, de una hendíadis (γόων / θρήνους) y de dos lexemas constitutivos del lamento fúnebre: lamentos (ὄδυρμα), y lágrimas (δάκρυ).

De nada sirven los gemidos de las mujeres y también desoída queda la petición de la madre de que la muchacha emitiera sonidos de ruiseñor para salvar su vida (v. 333),<sup>62</sup> la vida de la que para la reina es su apoyo y, lo que debió causar asombro en el público, su ciudad (vv. 280-281): ἦδ' ἀντὶ πολλῶν ἐστὶ μοι παραψυχή, / πόλις, τιθήνη, βᾶκτρον, ἡγεμῶν ὁδοῦ. // *Ella, a cambio de muchas cosas, es para mí consuelo, patria, nodriza,*<sup>63</sup>

<sup>58</sup> Cf. HADLEY (1950: n.v. 150) considera mejor la traducción “quick hastening to her grave” que “falling before the tomb of Achilles”.

<sup>59</sup> La yuxtaposición de diferentes casos de este adjetivo (derivación o *παρηγημένον*) aumenta el *πάθος* de la situación.

<sup>60</sup> Cf. PERDICOYIANNI (1993), para un estudio sobre el vocabulario del dolor en *Hécuba*.

<sup>61</sup> Eurípides usa frecuentemente esta expresión. Podemos verla en *Ifigenia en Áulide* vv. 451 y 477, *Ión* v. 924, *Helena* vv. 957 y 1563 y *Heracles* v. 1356. Cf. también Homero, *Odisea* 19. v. 362.

<sup>62</sup> Cf. RODRÍGUEZ CIDRE (2010: 168-170), sobre la animalización de la joven en la figura de un pájaro. Tal y como acertadamente apunta, el contexto de esta referencia ornitológica debe leerse en clave trenética, en función de la asociación frecuente en la cultura griega entre las aves y el llanto por la pérdida de los hijos.

<sup>63</sup> Cf. MOLINOS (2000: 299-316), quien deja muy claro que las nodrizas asumen otras responsabilidades aparte de la crianza en sentido estricto, lo que justifica el papel que se les confiere en el teatro. Cf. LLAGÜERRI (2015) para un estudio completo y detallado sobre el papel de las nodrizas en la tragedia.

*báculo, guía del camino.* Eurípides crea en Políxena un personaje en la línea de Alcestris y Fedra: como ellas dos Políxena siente terror ante la muerte, como queda claramente expresado en el diálogo lírico que entabla con su madre, pero como Alcestris y Fedra ha llegado al convencimiento de que es mejor morir<sup>64</sup> y exige con orgullo la libertad de poder elegirlo.<sup>65</sup>

La joven, pues, se apresta a morir y, en el momento previo a su partida en compañía de Odiseo hacia la tumba de Aquiles,<sup>66</sup> nos presenta un llanto recíproco entre los lamentos de la madre y sus propios gemidos (vv. 432-434): κόμιζ', Ὀδυσσεῦ, μ' ἀμφιθεῖς κάρη πέπλοις / ὡς πρὶν σφαγῆναί γ' ἐκτέτηκα<sup>67</sup> καρδίαν / θρήνοισι μητρὸς τήνδε τ' ἐκτίκω γόοις. // *Llévame, Odiseo, tras cubrirme con los peplos la cabeza: que antes de ser degollada tengo destruido el corazón con los cantos fúnebres de mi madre, y a esta se lo derrito con mis gemidos.* La gestualidad en la respuesta de la anciana a estas últimas palabras de Políxena crea un ambiente desgarrador: οἱ ἄγω, προλείπω· λύεται δέ μου μέλη. / ὃ θύγατερ, ἄψαι μητρὸς, ἔκτεινον χέρα / δός· // *¡Ay de mí! Me desmayo. Mis miembros se aflojan. ¡Hija, abraza a tu madre! ¡Aprieta mi mano! Dámela* (vv. 438-440).<sup>68</sup> El *κομμός* finaliza con la dirección de Hécuba a sus compañeras de cautiverio (φίλαι, v. 440),<sup>69</sup> lo que da lugar al comienzo del primer canto coral.

<sup>64</sup> Cf. SILVA (1991: 15-41), sobre la innovación eurípidea que supone la aceptación voluntaria de la muerte.

<sup>65</sup> AELION (1983: 115) afirma que los sacrificios humanos en Eurípides son siempre “volontaires ou consentis”, pero PUCCI (2016: 99) añade que “some cases are complex: Polyxena agrees to die but it is an agreement after compulsion”. La crítica considera difícil explicar la predilección de Eurípides por los sacrificios humanos de víctimas jóvenes: NANCY (1983) y FOLEY (1985) opinan que los sacrificios sirven para desacreditar a los héroes del mito tradicional, LORAUX (1989: 64) que “bajo el signo de lo impensable, las vírgenes trágicas de Eurípides dan un paso que resulta tan satisfactorio para los dioses coléricos como para los sueños de los espectadores”, ZEITLIN (1990) contrasta las víctimas con los personajes femeninos de otras ciudades, como Tebas, y GOFF (1995b) conecta los personajes femeninos eurípedeos que cooperan en los sacrificios con rituales específicos.

<sup>66</sup> Odiseo abandona la escena con Políxena en silencio, igual que Taltibio con Casandra en *Troyanas* v. 461, cf. TAPLIN (1977: 91).

<sup>67</sup> Cf. Eurípides, *Andrómaca* vv. 114-116: ἄς ὑπο τετρομένα / πρὸς τόδ' ἄγαλμα θεᾶς ἰκέτις περὶ χεῖρε βαλοῦσα / τάκομαι ὡς πετρίνα πιδακόεσσα λιβάς. // *Afligida por ello, ante esta imagen de la diosa, como suplicante, rodeándola con las manos, me derrito en llanto como una fuente que se desliza sobre la roca.* La metáfora de derretirse por el lamento procede de la épica. En *Odisea* 8. v. 522, cuando Odiseo oye la canción de la toma de Troya el poeta utiliza el término griego *τήκετο*: él también se derrite. En ese momento se le compara con una mujer que, después de ver morir a su esposo tras luchar por su ciudad, es arrebatada de su patria y llevada como esclava. La imagen más completa se encuentra en *Odisea* 19. vv. 204-209, donde se dice que el rostro de Penélope se derrite al escuchar una de las tantas mentiras de Odiseo.

<sup>68</sup> Hécuba se desmaya del dolor como el anciano Yolao en *Heráclidas* vv. 602-603 y Peleo en *Andrómaca* vv. 1076-1078. También Bdelycleon en paratragedia en la obra de Aristófanes, *Avispas* vv. 994-995.

<sup>69</sup> Los vv. 441-443, en los que la reina maldice a Helena y a su hermosura causante de la ruina de Troya, podrían tratarse de una interpolación. COLLARD (1991: n.v. 441-443) afirma: “The interpolation is self-evident, an actor’s theatrical ‘improvement’: not only does Hec. faint at 440 I am destroyed, but for her to curse Helen is here false to the play (her 264ff. are a rhetorical argument)”. Tampoco creemos conveniente la atribución de estos versos al coro antes de cantar el primer *στάσιμον*, como opina HERMANN. En contra

Los tres *στάσιμα* de esta obra giran en torno a una pregunta clave: ¿Cuál es el sentido de la catástrofe troyana? Cuando el coro de troyanas canta sobre Troya y la guerra, pasando por sus orígenes y causas, no hacen sino crear una poesía en donde ellas son la imagen más dura de las consecuencias, son víctimas inocentes de un acontecimiento absurdo pero necesario.<sup>70</sup> Así pues, el lamento de las cautivas no se produce únicamente por la aflicción que ese momento crucial está suponiendo y supondrá en su devenir, sino que forma parte del desarrollo que a lo largo de la obra se va produciendo en su concepción del sentido de dicha destrucción.

Además, su canto no solo constituye una forma de comentar la destrucción de su ciudad y de expresar su reacción, sino que, como víctimas de los acontecimientos narrados, acercan la caída de su pueblo y la hacen palpable, exaltando la grandiosidad de los hechos y reconociendo la necesidad de narrarlos desde el punto de vista genealógico y teológico. Situadas en la *ὄρχήστρα*, las mujeres expresan su desgracia, su pérdida y evocan a través de un duelo continuo la opción de vida que les ha sido impuesta: el exilio.

La tendencia general que se ha impuesto a la hora de analizar los *στάσιμα* de *Hécuba* ha sido la consideración de que dichas intervenciones corales no están ligadas a la acción en curso. A simple vista, se vinculan, al menos, con el contexto general de la acción representada, aquellos acontecimientos producidos inmediatamente después de la guerra. Las interpretaciones que se han ido aportando sobre estos cantos han tendido a remarcar su falta de relación con la acción dramática, sin detenerse prácticamente en el contenido temático, puesto que parecen revelar una cierta evidencia: las troyanas cantan Troya.

El primer *στάσιμον* de *Hécuba* ha sido el que más interrogantes ha suscitado, porque aparentemente se trata de un canto de celebración, a través del cual las cautivas se imaginan su exilio en Grecia. Los otros dos *στάσιμα* han sido menos comentados y por regla general son interpretados como un “escenario decorativo” de la trama. El coro comparte los sufrimientos de Hécuba, la heroína principal que da nombre a la obra, y pese

---

de considerar estos versos una interpolación, así como de atribuírselos al coro, cf. BIEHL (1997: 108-109): “Die Tilgung der Verse 441-443 wäre als ein außerordentlich schwerer Eingriff in den überlieferten Text zweifellos von vornherein bedenklich; auch die Zuweisung an den Chor kann nicht in Frage kommen, denn der Fluch auf Helena würde sonst völlig isoliert stehen, zumal er als Choräußerung so unmittelbar vor dem folgenden (1.) Stasimon ohnehin höchst unpassend wäre”.

<sup>70</sup> WACH (2013: 59): “Les Troyennes chantent le poème dont elles sont issues, elles deviennent énonciatrices de l’énoncé auquel elles appartiennent”.



a la dimensión colectiva que otorga la figura del coro, muchos comentaristas sitúan a la anciana como único símbolo de la totalidad de Troya.<sup>71</sup> Para otros comentaristas, aquellos que consideran que la estructura carece de unidad formal, el coro aparece como artífice de una cierta coherencia al aportar una especie de alivio a la situación que se está viviendo en escena, donde se han ido acumulando los acontecimientos angustiosos. Sin embargo, esta interpretación reduce sobre manera la función de la figura del coro en esta tragedia y consideramos que juega un rol de primer nivel como personaje que permite, por un lado, descubrir la dinámica general de los acontecimientos que se viven en escena y, por otro lado, la dinámica particular que les afecta como mujeres víctimas de una guerra y únicas supervivientes de Troya.

Como ya hemos ido viendo, la acción de *Hécuba* se encuadra dentro de un momento determinado, el relativo al de la caída de Troya y el precedente a la partida de las naves griegas en el viaje de retorno a su patria, lo que supone una tensión entre estos dos polos temporales: una catástrofe ya avenida (el asedio de Troya) y una catástrofe que aún está por llegar, la marcha de las cautivas hacia el exilio. Dos catástrofes que son en realidad una sola: el cumplimiento progresivo de la destrucción de Ilión, que tiene para las mujeres un carácter definitorio, puesto que condiciona directamente su existencia y su estatus. La identidad del coro marca claramente su posición con respecto a la acción dramática, ya que es a la vez un elemento situado y además también sitúa los acontecimientos; se encarna en una identidad colectiva anclada a un lugar y a una historia en los que ella representa el resultado.

Los cantos del coro ocupan sistemáticamente un lapso de tiempo que se podría definir como activo, ya que su duración está definida relativamente por el desarrollo de la acción en ese momento en escena. Cada *στάσιμον* acompaña un acontecimiento preciso que el espectador debe conocer. Después del prólogo el espectador sabe que Hécuba a lo largo de la obra deberá presenciar la muerte de sus dos hijos. También sabe que, una vez Políxena se encamina hacia el sacrificio, antes del primer *στάσιμον*, su muerte será anunciada; o que, una vez la anciana envía a una sirvienta a por agua para lavar el cadáver

---

<sup>71</sup> Cf. GRUBE (1941: 101): “[The captives] are the background of sorrow from which Hecuba herself is distinguished because she suffers as they do, only a great deal more”; POHLENZ (1961: 328), “udiamo solo canti brevi, tutti sullo stesso tono, nei quali le prigioniere lamentano la loro sorte. Forniscono così l’atmosfera di sfondo per il dolore di Ecuba (...)”; y MASTRONARDE (2010: 144) “the series of odes carries some of the traditional force of deepening the mythic and “theological” background of the current suffering”.

y después del segundo *στάσιμον*, se anunciará el descubrimiento del cuerpo de Polidoro; o que, tras el tercero, llegará Poliméstor y recibirá un castigo justo a su traición. Por lo tanto, el coro de *Hécuba* está bajo una orientación temporal dinámica y es el encargado de modalizar la atención del espectador bajo el suspense generado por la acción.

El coro de troyanas representa la supervivencia última de Troya, una comunidad precaria y desesperada. Sus palabras no son jamás distantes, sino que amplían el aura patética exigida por el momento crítico que se está representando y cuyo sentido será el que las cautivas traten de descubrir. Este cuestionamiento, impregnado de angustia, será el que veremos reflejado en los *στάσιμα* y estará en íntima relación con la evolución de la figura de este personaje.

Esta evolución en el coro debida a una mayor intelección del porqué de su desgracia se verá reflejada en su conducta, que como en el caso de la heroína, cambiará conforme se vayan sucediendo los acontecimientos: el heroísmo de Políxena conduce a un acercamiento entre griegos y troyanos con el honor rendido a Aquiles, que permite un cambio de “alianzas” entre Hécuba y las troyanas, los griegos y Poliméstor y a consecuencia la venganza final de la que fuera reina. Así, la anciana y sus compañeras de esclavitud acaban por cumplir una hazaña que aparece como una repetición de la destrucción de Troya, donde esta vez ellas, saliendo de la pasividad propia de las víctimas de guerra, están en el puesto de las vencedoras. En su venganza contra Poliméstor, el motor de Hécuba es la cólera o ira (*χόλος*, v. 1118), pero esta pasión no es suficiente: una vez la heroína y las mujeres tengan la certeza de que Polidoro ha sido asesinado y que Poliméstor ha cometido un acto impío, su castigo entrará dentro del orden de la justicia.

La ejecución de la venganza de la reina responde a un recorrido en el que ella a la vez que el coro ve el reconocimiento progresivo de una lógica retribución contra los culpables de la marcha del destino y una necesidad a la hora de obtener dicha reparación. El destino de Troya permanece durante toda la obra como una desgracia insoportable para las cautivas, pero vemos cómo de un *στάσιμον* a otro ellas pasan de un sentimiento de incomprensión por lo absurdo de la guerra a la identificación en cierta medida de un castigo lógico en la destrucción de su ciudad. No importa si encuentran así algún tipo de consuelo, sino que las consecuencias se inscriben directamente en la esfera de la acción: ellas son dramáticas.

En *Hécuba*, la guerra de Troya ha finalizado y los griegos, victoriosos, han arribado al Quersoneso con sus botines de guerra, entre los que se incluyen las mujeres asignadas como esclavas a los lechos y servicios de los diferentes vencedores. Como apunta RODRÍGUEZ CIDRE (2010: 53), el lecho representa un sema clave en esta tragedia: las troyanas ven en él un ámbito básico de definición de su estatus y situación, en tanto que mujeres, pero más aún en tanto que botines. Se trata de mujeres que son literalmente arrancadas de sus lechos cuando cae la ciudad (tercer *στάσιμον*) y que se inician en un proceso de desplazamiento hacia otros lechos<sup>72</sup> que se irán definiendo en su horizonte. Pero, ¿Qué lecho van a ocupar estas troyanas? ¿En qué lugar tendrán que vivir su tan desdichado exilio? Entorno a esta pregunta versará el primer canto las cautivas (vv. 444-483), un canto que ocupa el tiempo en el que la acción principal se desplaza fuera de escena hacia la orilla tracia, sobre la tumba de Aquiles, y dura hasta la ejecución del sacrificio de la joven.

Este primer *στάσιμον* no ha sido bien entendido por los estudiosos y ha sido objeto de crítica por su cuestionada relación con el resto de la obra. La interpretación es compleja debido a la coexistencia en el canto de dos tonalidades *a priori* contradictorias:<sup>73</sup> la celebración y la lamentación. En efecto, las cautivas evocan Grecia a través de bellas imágenes, lo que contrasta con el infeliz devenir que les depara y que no olvidan, tal y como dan testimonio en numerosos pasajes de su canto y notablemente en la conclusión.

Los comentaristas han destacado varias posibilidades a la hora de interpretar este *στάσιμον*. Algunos han categorizado este canto como oda escapista: la angustia del coro ante el horror de los acontecimientos de los que es testigo se expresa en una huida onírica, un viaje imaginario lejos de su aflicción.<sup>74</sup> Esta sería la ocasión para el poeta de modificar momentáneamente la atmósfera de representación, instalando un momento de alivio para romper con la desolación de la acción en curso o, al contrario, para reforzar por contraste el horror de los acontecimientos representados. Para otros, este canto suministra el

<sup>72</sup> El lecho (violar a las esposas del enemigo) es el lugar donde se corona el triunfo del vencedor. Néstor en la *Ilíada* 2. vv. 354-355 asevera que ningún griego había de apresurarse a regresar a Grecia hasta no haberse acostado con la mujer de un troyano.

<sup>73</sup> BIEHL (1997: 111) afirma que es justo esta ambigüedad entre los dos tonos la que da un valor excepcional a este canto coral: “Es ist bezeichnend –und darin besteht die exzellente Virtuosität in der Textgestaltung-, wie Euripides insofern eine Ambiguität der Gedanken und Empfindungen wachruft, als er zu den schlimmen Erwartungen und quälenden Ängsten der Frauen zugleich auch die im Gegensatz hierzu stehenden Vorstellungen und Gefühle der athenischen Zuhörer anklingen lässt”.

<sup>74</sup> Cf. BARLOW (2008: 25): “The Trojan captives indulge their imaginations by wondering what Athens and the Greek islands will look like”; COLLARD (1991: 23) y MITCHELL-BOYASK (2006: 103-104).

pretexto para componer una poesía ornamentada donde Eurípides ejerce su talento a través de imágenes bellas de lugares y dioses, lo que MICHELINI (1987: 333) denomina “prettified travelogue” (cuaderno de viaje adornado). El lenguaje ornamentado y la evocación de bellas imágenes ciertamente proporcionarían un placer estético a los que escuchan, pero no debemos reducir este *στάσιμον* a un mero recurso estilístico y decorativo. Es más, aunque se haya visto solo en el final del canto un “retorno a su realidad” por parte del coro, a lo largo de todo el *στάσιμον* evoca la desgracia del destino que le espera y que recuerda en todo momento.

Hay otros estudiosos que ven moderación en el planteamiento de las cautivas sobre su desgracia venidera. La celebración de Grecia serviría como consuelo que aliviaría su lamento. Las mujeres se opondrían así, con su actitud, a la resolución de Políxena: la elección de la muerte antes que la esclavitud; y verían su futuro con cierta esperanza.<sup>75</sup> El problema de esta interpretación es que nada en este canto expresa la resignación, ni la esperanza, ni mucho menos da a entender que las cautivas desapruében la actitud de Políxena.

Todas estas interpretaciones tienen un punto en común: aceptan que las cautivas celebran Grecia, o bien como un sueño efímero o bien como esperanza. Esta asunción da cuenta de que en el canto se entremezclan dos tonos: la celebración y el lamento, y ninguno es excluyente ni se contradice con el otro.<sup>76</sup> En nuestra opinión, las cautivas hacen uso del elogio a Grecia para aumentar el sentimiento de crueldad de su propia situación: en la nueva identidad de botín de guerra, las troyanas son ellas mismas la encarnación de esta mezcla entre la victoria de los griegos y la destrucción de Troya. Por una parte, estas son víctimas de una catástrofe a consecuencia de la cual su vida ha sido quebrantada y reducida a la esclavitud, ofreciendo el espectáculo de la miseria colectiva de Troya, pero al mismo tiempo son el símbolo del triunfo de los argivos. En tanto que

<sup>75</sup> Cf. GREGORY (1999: 97-98): “The opening and closing of the ode can be read as a lyric meditation on Polyxena’s stated preference for death over a life of slavery”. También PUCCI (2016: 79) establece que la actitud de las mujeres del coro contrasta con la decisión noble de Políxena y afirma que ellas optan por “the acceptance of life, at any price, at any place, in any condition”.

<sup>76</sup> MASTRONARDE (2010: 143) justifica la mezcla de lamentación y celebración como un punto de vista híbrido adoptado por la situación de las cautivas: “Although this ode contains several words of enslavement and misery, the first three stanzas also display an assimilation to the native Greek point of view as the women imagine their future participation in ritual acts (hyming Artemis on Delos, weaving images on Athena’s robe in Athens) and the use honorific epithets of Greek sites. This hybrid viewpoint can in part be ascribed to the Hellenic (and in the second strophe Attic) chauvinism of Attic tragedy, but here it also helps the Athenian audience regard the chorus as survivors whose fate is different from that of the princely main characters”.

cautivas de guerra, botín distribuido como *γέρας* a los vencedores, ellas son una celebración viva de Grecia. Y, tal vez, esta puede ser la dimensión más cruel de su situación.

Cuando las cautivas celebran Grecia y se imaginan participando en los ritos en honor de los dioses lo hacen con horror y probablemente la ironía de su canto sería perceptible por la música, que desafortunadamente desconocemos. El *στάσιμον* es todo él un canto de dolor y desesperación y la ironía de la celebración está confirmada por la segunda antístrofa, aunque sugerida desde el comienzo: un *crescendo* hasta el final de la segunda estrofa.

La dinámica *in crescendo* del canto es evidente a partir del ritmo de las frases. Inicia el *στάσιμον* con una evocación a la brisa marina<sup>77</sup> con la repetición, propia del himno, del término *αὔρα* y la sucesión de sus atributos: *αὔρα, ποντιάς αὔρα, ἄτε ποντοπόρους κομί- / ζεις θοὰς ἀκάτους*<sup>78</sup> *ἐπ’ οἶδμα λίμνας. // Brisa, brisa marina, que transportas sobre el oleaje del mar las rápidas naves surcadoras del ponto.*<sup>79</sup> Tras la invocación encontramos en las tres primeras estrofas una sucesión de interrogaciones referentes al lugar del exilio de las mujeres y que giran en torno a las dos preguntas iniciales de la primera estrofa (vv. 447-449): *ποῖ με τὰν μελέαν πορεύ- / σεις; τῷ δουλόσυνος πρὸς οἶ- / κον κτηθεῖς’ ἀφίξομαι; // ¿A dónde me vas a llevar, desgraciada de mí? ¿Siendo posesión de quién llegaré como esclava conquistada para su casa?* Las interrogaciones sucesivas están delimitadas por la anáfora de la conjunción *ἢ* que introduce cada una de las posibilidades evocadas. La última pregunta retórica, la que concierne a Atenas y en la que las troyanas se ven como sujetos posibles para tejer el telar en honor de la diosa, provoca la agitación de las mujeres, que expresan de manera cada vez más vehemente su tristeza y temor hacia su lugar de destino.

El elogio irónico no está formulado directamente, sino que está introducido por *φασὶν* (v. 453), detalle importante, pues a la hora de expresar esta especie de celebración el coro utiliza el recurso indirecto, “se dice”. Pasa por tres etapas: Ftía y la evocación del

<sup>77</sup> Término significativo puesto que la muerte de la joven dará lugar a que Aquiles permita que haya vientos favorables.

<sup>78</sup> Literalmente “esquife”, pequeñas barcas asociadas a piratas (cf. Tucídides, 4. 67), que contenían entre 25 y 30 hombres: a veces los navíos disponían a bordo de una *ἄκατος*. Según HADLEY (1950: n.v. 446): “They were at any rate small boats, and not particularly adapted, one would think, for the conveyance of a number of women”.

<sup>79</sup> Cf. por ejemplo Esquilo, *Agamenón* v. 973 y Eurípides, *Troyanas* vv. 310 y 314.

Apídano (vv. 449-453), Delos con la evocación de la hospitalidad milagrosa en el momento del parto de Leto y la de los coros de jóvenes en honor a Ártemis (vv. 455-465), y Atenas, con la evocación de la espléndida ceremonia de las Panateneas y la ofrenda a la diosa (vv. 466-474). Sin embargo, las troyanas llegan a las costas extranjeras como esclavas, asignadas cada cual a casa de un enemigo y destinadas a fatigas y a una vida de miseria (vv. 447-449 y 457). Todas las maravillas de Grecia pertenecen a un mundo donde ellas desembarcarán, pero de donde son excluidas.<sup>80</sup>

Las características asociadas al esplendor de Grecia son en particular la fertilidad y el culto con respecto a los dioses, dos rasgos remarcados por el coro con claro carácter irónico. La fertilidad está unida a un motivo recurrente en el canto, la paternidad/maternidad: el Apídano (ἦ Φθιάδος, ἔνθα τὸν / καλλίστων ὑδάτων πατέρα φασὶν Απιδανὸν πεδία λιπαίνειν; // ¿Acaso (a un puerto) de Ftía, donde se dice que el padre de las aguas más preciosas, el Apídano, fertiliza los campos?, vv. 451-453), Delos<sup>81</sup> (ἔνθα πρωτόγονός τε φοῖ- / νιξ δάφνα θ' ἱεροῦς ἀνέ- / σχε πτόρθους Λατοῖ φίλα ὦ- / δῖνος ἄγαλμα<sup>82</sup> Δίας; // ἔ ..., donde la palmera primera en nacer y el laurel ofrecieron a la querida Leto sus ramas sagradas como obsequio del parto de los hijos de Zeus?, vv. 458-461) y Atenea, celebrada por la victoria de su padre contra los Titanes (ἦ / Τιτάνων γενεὰν / τὰν Ζεὺς ἀμφιπύρῳ κοιμί- / ζει<sup>83</sup> φλογμῶ Κρονίδας; // ¿O del linaje de los Titanes, al que Zeus, hijo de Cronos, dio descanso con su llama rodeada de fuego?,

<sup>80</sup> De hecho, los dos primeros destinos, el Peloponeso y Ftía, son tierras que ellas pueden odiar de entre todas como patria, por una parte, de Helena, Menelao y Agamenón, y por la otra, de Aquiles. La gran mayoría de griegos que fueron a la expedición contra Troya procedían de estos dos lugares, del Peloponeso y de Tesalia, Cf. Homero, *Ilíada* 2.

<sup>81</sup> El especial énfasis de Delos podría ayudar en la datación de la obra. En los vv. 455-465 el coro hace alusión a la danza de las muchachas delias en el festival en honor a Apolo, festividad que Tucídides 3. 104 dice que los atenienses restituyeron completamente en el 426.

<sup>82</sup> La virtud que aquí se subraya de Leto es aquella que se considera propia de las mujeres, de las labores propias de su sexo, la de dar descendencia. Particularmente remarcable es la mención al parto como una acción digna de ἄγαλμα. Aunque el término suele aludir a la estatua reservada a los dioses en las ofrendas y, a partir de Heródoto, representa la estatua en tanto elemento para la adoración (y así aparece en *Agamenón* v. 208; *Andrómaca* vv. 115, 246 y 859; y en *Hécuba* v. 560), creemos que aquí tiene el sentido general de adorno. De hecho, en *Andrómaca* aparece tres veces el término con esta acepción: v. 451, en función de los adornos del evohé de los cuales Casandra se despoja, y vv. 1212 y 1220, para los adornos fúnebres que Hécuba coloca a su nieto. En todo caso, ἄγαλμα funciona como adorno en situaciones críticas: parto, ritual fúnebre, abandono del culto. En los epitafios dedicados a mujeres en general la cualidad más resaltada y digna de consideración era la de dejar hijos. Valga a modo de ejemplo por su carácter general lo que nos dice una breve estela del Pireo de comienzos del siglo IV a.C. (GV 891): *el mejor elogio de las mujeres entre los humanos, Queripe murió, gozando de él en el más alto grado, y el recuerdo de su virtud a mis hijos dejó*. Cf. BAÑULS (1995: 87-101), sobre las virtudes y particularidades de las mujeres elogiadas en los epitafios y su relación en la descripción de la Alcestis de Eurípides. Cf. también GONZÁLEZ (2014) sobre la epigrafía funeraria y la idea de alma en Grecia Antigua.

<sup>83</sup> El uso de este verbo es eufemístico. Es también el verbo que encontramos en *Fenicias* v. 184 en boca de Antígona para explicar cómo Zeus da muerte con su rayo a Capaneo.

vv. 471-474). Pero todas estas felices parentelas divinas se oponen a la desgracia de las troyanas, quienes se lamentan de la pérdida de sus padres e hijos, de su tierra reducida a cenizas y desolada por los aqueos (vv. 475-479): ὄ μοι τεκέων ἐμῶν, / ὄ μοι πατέρων χθονός θ', / ἄ καπνῶ<sup>84</sup> κατερείπεται, / τυφομένα, δορίκτητος / Ἀργείων· // ¡Ay, mis hijos! ¡Ay, mis padres y mi tierra que está destruida entre el humo, quemada, botín de guerra de los argivos!

La evocación de la participación en ritos como el de Ártemis y como el de bordar peplos en honor de Atenea<sup>85</sup> no es sino para resaltar su imposibilidad, puesto que forma parte de un orden al que las troyanas no pertenecen por su origen, su situación de esclavitud y su desgracia, de la que los dioses y los griegos son responsables.<sup>86</sup> El orden griego está fundado sobre la violencia, cuyas imágenes son recurrentes en el texto: las flechas de Ártemis (τόξα, v. 465), el carro de Atenea (καλλιδίφρου, v. 467), el rayo de Zeus (φλογμῶ, v. 474) y los elementos que aparecen en la evocación final sobre los argivos (v. 478). En la segunda estrofa las cautivas imaginan bordar sobre el peplo en honor a Atenea la representación de Zeus destruyendo a los Titanes. Este episodio del mito, episodio de destrucción total de una raza, recuerda claramente a la destrucción de Troya.<sup>87</sup>

Eurípides juega continuamente con la inversión de los roles activo y pasivo en las situaciones de sometimiento y las mujeres del coro se ven unciendo potros en el bordado al que serán obligadas en el gineceo del amo. Tarea masculina y femenina intrincadas en la misma imagen, pero en la que el sujeto activo del uncir viene dado por unas mujeres que en realidad se hallan ellas mismas sometidas al yugo de la esclavitud. Ambigüedad que no termina aquí pues la referencia a los potros, los Titanes y los peplos azafranados<sup>88</sup>

<sup>84</sup> Cf. AMERIO (1983-1984), para un análisis del término καπνός en la tragedia euripídea.

<sup>85</sup> Cf. Eurípides, *Ifigenia entre los tauros* vv. 222 ss., donde la heroína contrasta sus tareas desagradables como sacerdotisa con la religión griega: el tejer un peplo de la Titanomaquia es uno de los rituales en los que ella desearía participar. Podríamos también encontrar una evocación de Eurípides a *Ilíada* 10. vv. 269 ss., en donde Hécuba ante la petición de Héctor lleva junto a las troyanas finos peplos hechos en palacio en honor a Atenea para que sea favorable y se compadezca de los troyanos. Cf. TARKOW (1984: 131-132) sobre los vv. 471-474 de *Hécuba*.

<sup>86</sup> ROSIVACH (1975: 353-358) se pregunta sobre la pertinencia de esta visión de futuro en la participación de estos ritos religiosos al desarrollarse por viudas y no por vírgenes. Él sugiere que Eurípides, asociando al coro con Atenea y Ártemis, consigue que este comparta características con las diosas: no la virginidad, sino la castidad como parte de su esclavitud en Grecia.

<sup>87</sup> La aproximación entre los Titanes y los troyanos está acentuada por la evocación del humo de Troya justo después de la mención de la llama rodeada de fuego de Zeus (ἀμφιπύρω...φλογμῶ, vv. 473-474). El participio τυφομένα (v. 477), aplicado a la tierra troyana, también refuerza dicho paralelo con los enemigos de Zeus y nos recuerda a otro gran adversario de él: Tifón (Hesíodo, *Teogonía* vv. 820-868).

<sup>88</sup> Cf. ASSAEL (2002: 163-164), sobre los peplos azafranados.

remite a las Panateneas, festividad ateniense que contempla dos versiones: una anual en la que jóvenes doncellas de buena cuna llevan en procesión estos peplos desde el Cerámico hasta el Partenón;<sup>89</sup> y otra, cada cuatro años, en la que el tejido se reservaba a varones profesionales y en la que los motivos que ornaban los peplos relataban la historia de los Titanes. En cualquier caso, las troyanas del coro estarían excluidas del ritual por su triple condición de esclavas, extranjeras y mujeres.<sup>90</sup>

Llegado a este punto, a través de su canto, la exclusión de las troyanas y el horror por su exilio eminente toma dimensión de una crisis cósmica: las troyanas no disponen de un lugar en el orden de Zeus, orden fundado en la violencia y destrucción que coincide con el de los griegos. Europa, así pues, no es más que el tálamo del Hades (Ἄϊδα θαλάμους, v. 483), comparando de esta manera su situación de esclavitud a la muerte.<sup>91</sup> Podemos observar de esta manera una vinculación entre la muerte, el matrimonio y los lechos, referencias clave en la situación de las cautivas, pero mientras Políxena había contrapuesto previamente la entrega del cuerpo a Hades con los lechos esclavos, el colectivo de cautivas identifica a tales lechos con los tálamos de Hades.<sup>92</sup> La caída de Troya no está representada aquí como necesaria, sino como un acontecimiento incomprensible e inaceptable y las mujeres cantan la imposibilidad de reconciliarse con el orden del mundo después de una catástrofe de tal magnitud.

Este primer *στάσιμον* está muy ligado con el contexto de la acción dramática. Se debe comprender como una reacción de las troyanas a la decisión de Políxena de preferir la muerte a una vida esclava en el episodio precedente. Encontramos ecos del discurso de la joven, particularmente en la insistencia de las troyanas sobre las incertezas del devenir, incertezas de una desgracia segura, que se contraponen a las incertezas de Políxena sobre

<sup>89</sup> Cf. FANTHAM ET ALII (1994: 86) y GREGORY (1999: 102) sobre las Panateneas en general y en cuanto a la topografía de estas fiestas, cf. DE LA NUEZ PÉREZ (2004).

<sup>90</sup> Cf. SOURVINOU-INWOOD (2003: 340) y RODRÍGUEZ CIDRE (2010: 190-191) sobre esta exclusión y el efecto de patetismo que genera en la mención del coro.

<sup>91</sup> Otra forma de considerar estos versos, tal y como hacen ROSIVACH (1975: 359) y COLLARD (1991: n.vv. 482-484), sería la de entender la construcción *ἀλλά- / ζασ' Αἶδα θαλάμους* como “recibiendo un tálamo a cambio del Hades” (vv. 482-483), lo que podría remarcar la preferencia de las mujeres de evitar la muerte convirtiéndose en esclavas en Europa. Sin embargo, nos unimos a la opinión de BIEHL (1997: 113) de considerar que el coro no está remarcando su preferencia por la vida sino el cambio en su estatus de mujer libre a mujer esclava, algo que consideran igual que la muerte: “Entscheidend ist jedoch der Umstand, dass nicht die Notwendigkeit des Sterbens für die Frauen im Augenblick das Grauenhafte darstellt, sondern vielmehr der Wechsel von der Freiheit zur Sklaverei (479ff.); hierbei gilt für sie Sklaventum ebensoviel wie der Tod”.

<sup>92</sup> Cf. ROMERO MARISCAL (2003: 51), quien plantea que esta tragedia invierte la polaridad Europa *versus* Asia vigente en Esquilo y Heródoto.



el agradable futuro en cuanto a sus nupcias asegurado por su noble linaje (vv. 351-353). En la primera estrofa, las cautivas se preguntan (vv. 448-449): τῷ δουλόσυνος πρὸς οἶκον κτηθεῖσ' ἀφίξομαι; // *¿En posesión de quién llegaré como esclava cautiva para su casa?*; y emplean el mismo verbo que utiliza Políxena en el v. 353: ὅτου δῶμ' ἐστίαν τ' ἀφίξομαι // *¿A la casa y al hogar de quién llegaré?* De su boca, este verbo reenvía al proyecto de su matrimonio y al problema de elegir a un esposo, incerteza, esta feliz, que contrasta aquí con la duda de las troyanas sobre a qué hombre griego serán asignadas. Los últimos versos del canto, donde ellas podrían establecer una equivalencia entre “la morada de Hades” y Europa, recuerdan a las palabras de Políxena, que ha salido de escena tras pedirle a su madre que le transmitiera todo aquello que quisiera decirle a su padre y a su hermano Héctor cuando se reencontraran tras su muerte (v. 422): τί σοι πρὸς Ἕκτορ' ἢ γέροντ' εἶπω πόσιν; // *¿Qué debo decirles de tu parte a Héctor y a tu esposo?* Las troyanas podrían estar confirmando que su suerte no tiene nada que envidiarle a la de la joven.<sup>93</sup>

Se puede ver en el cuestionamiento de las cautivas una cierta incoherencia: las troyanas, tal y como se anticipa en la *πάροδος* (v. 99), ya han sido repartidas.<sup>94</sup> Esta cuestión de atribución en la obra es verdaderamente problemática, puesto que no sabemos a quiénes serán asignadas las mujeres, así como tampoco las dos heroínas Hécula y Políxena. En *Troyanas* es Odiseo quien obtiene como botín a la anciana. De hecho, en *Hécuba*, Odiseo dice que está dispuesto a proteger la vida de la heroína (vv. 301-302), pero Agamenón también lo dice un poco más tarde (vv. 754-755). En cuanto a Políxena, no tiene sentido saber su dueño, pues forma parte de un ofrecimiento a Aquiles como posesión colectiva y no como posesión de un guerrero particular (vv. 536-538): ἐλθὲ δ', ὡς πίης μέλαν / κόρης ἀκραιφνὲς αἶμα', ὅ σοι δωρούμεθα / στρατός τε κἀγώ // *Ven, para que te bebas la sangre oscura y pura de la muchacha, la que te regalamos el ejército y yo*. Y es verdad que en esta tragedia no se especifican los dueños de cada una, como sí pasará en *Troyanas*, pero no debemos entender este canto como fruto de la ignorancia de las mujeres en cuanto a su destino, sino más bien como de “indiferencia” a todos los

<sup>93</sup> LANZA (1986: 95) recuerda que la condición de la concubina cautiva de guerra puede paradójicamente ser un estado deseable en lo que respecta a la relación con el amo. La situación dependerá en parte de su condición social previa: en el caso de las mujeres implicadas en esta tragedia, todas ellas pertenecían en Troya a un rango social elevado y por ello se convierten en concubinas y no en simples esclavas. La ancianidad, en cambio, absuelve a la mujer cautiva de sus obligaciones sexuales.

<sup>94</sup> TIERNEY (1946: n.v. 449) afirma que las mujeres se preguntan su paradero porque “they may think of new masters, perhaps buying them”.

destinos posibles, sentido opuesto aparentemente al planteamiento del coro en la *πάροδος* de la obra euripídea posterior.

Como ya hemos dicho, el primer *στάσιμον* se inscribe dentro del discurso de Políxena al confirmar la desgracia absoluta que representa la esclavitud en Grecia para las cautivas.<sup>95</sup> Esta forma de lamento combinado con celebración irónica inscrita en la misma enunciación del coro podría ser el aspecto más doloroso del aislamiento de las troyanas: no es la condición servil a la que son reducidas, sino al estatus de botín de guerra (*δορίκτητος*, v. 478), condenadas a ser el símbolo latente de la gloria de los aqueos. En cambio, Políxena es ofrecida a Aquiles para honrar al héroe: un *γέρας* para celebrar al mejor de los aqueos. Es por este motivo por el que ella es elogiada y los griegos proclaman su *ἀριστεία* (v. 580). Ella hace con su muerte el símbolo no solo de la gloria de los griegos y de Aquiles, sino también de su propio honor<sup>96</sup>

Encontramos en este primer *στάσιμον* de *Hécuba* la primera percepción que las troyanas tienen sobre la catástrofe que se ha abatido sobre su ciudad y sobre ellas mismas. El canto de duelo expresa un sentimiento de escándalo absoluto ante la inexplicable e inmerecida destrucción de Troya. La expresión de este sentimiento pasa en el canto por un dispositivo retórico muy eficaz que a nosotros nos debe pasar más desapercibido que al público contemporáneo de la época de esta obra, estigmatizando una interpretación no del todo entendida por los estudiosos y generando prejuicios sobre la manera en la que un coro podría hablar o no en la tragedia griega.

El coro no habla de forma distanciada, sino que expresa su indignación a través de una serie de preguntas, preguntas retóricas, que expresan una incredulidad dolorosa. A partir de una interrogación simple sobre el lugar de destino en Grecia, se desarrolla una serie de interrogaciones irónicas llevadas a más en el discurso y que nos conduce a encontrar un encomio a la tierra contraria,<sup>97</sup> lo que indica la imposibilidad misma como

<sup>95</sup> Compartimos la interpretación que hace MOSSMAN (1995: 78): “The difference between Polyxena’s view of slavery and the chorus’s is one of expression, not of attitude. The chorus provides an amplification of her horror of servitude, not a modification to it”; y rechazamos la de ROSIVACH (1975: 359), quien piensa que el coro aquí se opondría a la actitud de Políxena, que corresponde a una moral aristocrática y que prefiere la vida de esclava antes que la muerte.

<sup>96</sup> El altar sacrificial es uno de los pocos lugares en donde los personajes femeninos pueden disponer de virtud ante la visión pública (Cf. SCODEL, 1996: 112). Esta naturaleza pública del sacrificio se ve enfatizada por la presencia de toda la armada griega (vv. 521, 530 y 541). Políxena es consciente de ello (*παρθένοις τ’ ἀπόβλεπτος*, v. 355) y trata de mantener cierto control sobre la visualización de su cuerpo.

<sup>97</sup> Por su forma, el elogio a Grecia recuerda el efecto de los códigos tradicionales de la poesía de encomio, que se trasluce en la poesía épica o hímica. Es a estas formas poéticas a las que nos tenemos que remitir con el lenguaje particularmente ornamentado que encontramos en las evocaciones de Grecia: adjetivos poco

cautivas de adherirse a ella y de encontrar el bienestar en algún momento. No hay futuro feliz imaginable; el canto de las mujeres de Troya se concluye con el lamento explícito sobre su suerte y la afirmación de la irrevocabilidad de su desgracia.

De hecho, al punto entra Taltibio en escena preguntándoles a las mujeres el paradero de la anciana a fin de describirle el desarrollo del sacrificio de Políxena.<sup>98</sup> Ellas se lo indican subrayando la posición dolorosa de la que fuera su reina (vv. 486-487): αὔτη πέλας σου νῶτ' ἔχουσ' ἐπὶ χθονί, / Ταλθύβιε, κεῖται ξυγκεκλημένη πέπλοις // *Ahí yace tendida cerca de ti, Taltibio, con la espalda en el suelo y encerrada en su peplo*. Hécuba permanece en tierra, abatida desde los vv. 438-440, así como también el anciano Yolao en *Heráclidas* durante los vv. 608-635, en los que el coro canta su *στάσιμον*.<sup>99</sup> La anciana madre vela su rostro en señal de abatimiento, como si ella misma fuera a morir, y tal y como Políxena hiciera en el v. 432. El mensajero inicia entonces un diálogo con la desafortunada y concluye su intervención con el relato de la muerte de la muchacha.<sup>100</sup> Hécuba tras conocer el valor mostrado por su hija,<sup>101</sup> da órdenes al mensajero de indicar a los argivos no tocar el cuerpo de la joven,<sup>102</sup> mientras pide a una de las esclavas coger una vasija con agua para lavar el cadáver (vv. 609-610). En este momento interviene el coro con el segundo *στάσιμον*.

---

frecuentes, formas compuestas y que tienden a magnificar el objeto a describir, etc. (cf. vv. 452, 458, 459-60, 465, 467...).

<sup>98</sup> Cf. TAPLIN (1977: 86), sobre la entrada en escena de este nuevo personaje.

<sup>99</sup> Podría esta posición evocar la de Príamo en su lamento en *Ilíada* 24. v. 165.

<sup>100</sup> Políxena muestra los senos y el pecho (plural poético) ofreciéndolos como posibles metas de la espada sacrificial. *Μαστός* refiere a la nutrición materna y al erotismo, mientras *στέρνον* reenvía al mundo de la guerra. La valencia maternal en las referencias épicas y trágicas al pecho es predominante aun en situaciones antagónicas: Hécuba en *Ilíada* 22. vv. 79-83 presenta sus pechos a Héctor a fin de convencerlo de regresar a Troya huyendo de Aquiles; en *Coéforas* vv. 896-897, en cambio, Clitemnestra muestra también sus senos a Orestes para intentar salvarse de la muerte. Según RODRÍGUEZ CIDRE (2010: 214) el hecho de que Políxena muestre aquí los senos podría tener connotaciones maternas y afirma: “teniendo en cuenta el peso mayor que tiene el carácter nutricio en lo que atañe a los senos, su exhibición aquí por parte de Políxena podría introducir en el cuadro una remisión a los sangrados que la joven no habrá de efectuar en partos que su matrimonio con Hades está inhabilitando”.

<sup>101</sup> Cf. ADKINS (1966: 193-209), sobre los valores heroicos homéricos en *Hécuba*.

<sup>102</sup> Hécuba está preocupada por lo que pueda pasarle al cuerpo de su hija (vv. 606-608): ἔν τοι μῦριφ στρατεύματι / ἀκόλαστος ὄχλος ναυτική τ' ἀναρχία / κρείσσων πυρός, κακὸς δ' ὁ μὴ τι δρῶν κακόν. // *En un ejército innumerable una multitud sin freno y la anarquía de los marineros son más fuertes que el fuego y se le considera cobarde al que no hace nada malo*. SORKIN (2008: 142-143) opina que esta sentencia no solo indica el bajo estatus de los marineros del s. V a. C. en Atenas, sino que también hace referencia a la carga erótica del sacrificio en sí (vv. 558-561). MITCHELL-BOYASK (2006: 55) afirma que Políxena no tiene una intención erótica, aunque sí tiene un efecto de este tipo en la multitud de hombres presentes. Por su parte, SCONDEL (1996: 125) subraya que en el gesto de arrancarse el velo y mostrar su seno, la heroína tiene un control de su cuerpo y ello reafirma su libertad a la hora de haber decidido su muerte.

La escena está vacía puesto que Hécuba ha entrado en la tienda junto con las otras troyanas para buscar algunas joyas u ornatos para utilizarlos en el rito funerario (vv. 615-618): κόσμον τ' ἀγείρας' αἰχμαλωτίδων πάρα, / αἶ μοι πάρεδροι τῶνδ' ἔσω σκηνομάτων / ναίουσιν, εἴ τις τοὺς νεωστὶ δεσπότης / λαθοῦσ' ἔχει τι κλέμμα τῶν αὐτῆς δόμων<sup>103</sup> // *Voy a recoger el atrezo mendigando a las cautivas que viven a mi lado dentro de esta tienda, por si alguna, pasando inadvertida a sus nuevos dueños, retiene algún vestigio del robo de su propia casa.* El espectador sabe qué pasará después del canto: la sirvienta aparecerá en escena anunciando la muerte de Polidoro, un acontecimiento narrado previamente en el prólogo. Por consiguiente, el segundo *στάσιμον* ocupa, como el primero, un momento donde la acción se desplaza fuera de escena, el tiempo necesario para que la sirvienta vaya a recoger el agua y vuelva con las noticias del cuerpo encontrado. Está situado en un momento clave de la obra, exactamente entre las dos partes de la acción de *Hécuba*, conectando a la vez la muerte de Políxena y el descubrimiento de la muerte de Polidoro. Las muertes de los dos hijos son dos acontecimientos independientes, pues no se ejecutan por los mismos motivos, pero la muerte de la hija y la venganza de Hécuba por la muerte de su hijo están conectadas a la acción dramática por múltiples razones.

Dos factores esenciales vinculan estas dos partes, ostensiblemente divididas por la salida de escena de la heroína principal; el sacrificio de Políxena y la venganza de Hécuba surgen de un mismo principio moral: la necesidad de honrar las obligaciones hacia los *φίλοι* tras su muerte. Los griegos, por una parte, necesitan honrar a Aquiles con la sangre de la joven, mientras la anciana necesita castigar a Poliméstor, el asesino del niño, por no haber respetado el principio de *ξενία*. Asimismo, hay efectos de causalidad en la acción dramática entre el sacrificio y la venganza: sin la muerte de su hija, Hécuba no hubiera descubierto el cuerpo de su hijo, y si esta muerte no hubiera sido admirable, tampoco podría haberse beneficiado de la benevolencia de Agamenón, necesaria para llevar con éxito la trama. La razón que parece más trivial (pues es la más artificial), pero es la más evidente, es que el cuidado que debe serle rendido al difunto proporcione la ocasión para encontrar el cadáver de su hermano. Este hecho lleva también a un malentendido a la llegada de la sirvienta: la madre, al ver el cuerpo, cree que se trata del de su hija.

<sup>103</sup> La ironía de este verso ayuda a crear un mayor impacto de los vv. 619 ss. en el público.

Este segundo *στάσιμον* constituye así una importante transición entre las dos partes de la obra, pero no a modo de división sino de vínculo.<sup>104</sup> En cierta manera saca una lección de la muerte de Políxena que modifica el tipo de lamento de las cautivas, pero también avanza el dolor que Hécuba va a experimentar tras el conocimiento de la muerte de su hijo, pudiendo sugerir la diferencia fundamental entre esta muerte y la de los otros muertos en la guerra de Troya, diferencia que justificaría la búsqueda de reparación por parte la reina.<sup>105</sup>

Este segundo canto de *Hécuba* muestra una evolución clara del coro con respecto al primero. Por vez primera aparece la idea de una necesidad en el destino de Troya, idea ausente en el canto precedente, ya que era visto como un escándalo absoluto. Las troyanas sacan a la luz dicha necesidad, aun remarcando su inadmisibile crueldad, aportando un resumen de la guerra desde sus orígenes hasta las últimas consecuencias.

Compuesto por una estrofa, una antístrofa y un epodo, el canto está estructurado temáticamente en dos partes. En la primera (vv. 629-649), el coro se remonta a los orígenes de su desgracia remarcando dos momentos claves en la historia de la guerra de Troya: la marcha de Paris a Grecia tras avituallarse con naves (vv. 631-637) y el episodio aun anterior del Juicio de Paris (vv. 644-646).<sup>106</sup> Las mujeres nada mencionan sobre el hecho primero de que su señora fuera advertida de no dar a luz a Alejandro, por lo que hubo también en Hécuba un deseo de pasar por encima del destino. Es destacable que el autor parezca aquí haberlo olvidado para focalizarse en el dolor de las cautivas. En la segunda parte del canto (el resto del epodo), la referente al duelo compartido entre las troyanas y las griegas, el coro imagina los gemidos y gestos de lamento de las mujeres espartanas. Igualmente, este canto está marcado por un doble movimiento de extensión: extensión en el tiempo, puesto que se remonta a las causas de la guerra (primera parte), y extensión en el espacio, puesto que las tristes consecuencias de la guerra son

<sup>104</sup> STINTON (1965: 23 ss.) estudia este canto con respecto al contexto de la acción y le adjudica relevancia dentro del drama, puesto que se halla entre la muerte de la hija y el descubrimiento del cuerpo del hijo de la heroína. Además lo compara con *Andrómaca* vv. 274 ss.: “it is less detached and reflective than the *Andromache*-ode, as befits the women of a defeated nation” (pág. 25).

<sup>105</sup> Nos posicionamos en contra de la opinión de COLLARD (1991: n.vv. 629-657), quien no ve relación del *στάσιμον* con la muerte de la muchacha y afirma: “The Cho. voice collective feeling, but less selfishly than in the First Stasimon 444-83. Hec. has left the stage (we infer this from her re-entry at 665) and the Cho. Ignore the death of Polyx., whose part in the play is now over”.

<sup>106</sup> La unidad formal de esta primera parte es perceptible por la evocación repetida del coro de su propia desgracia como consecuencia última de acontecimientos lejanos a través de pronombres y adjetivos posesivos en primera persona: ἐμοὶ (vv. 629 y 630); ἐμῶν (v. 649).

representadas a través del lamento que provoca en tierra troyana, pero también en suelo griego (segunda parte).<sup>107</sup>

Las troyanas, al remontarse a los orígenes de la guerra, evidencian la fuerza de la necesidad de la misma: esta necesidad responde a una lógica de castigo, castigar el rapto de Helena, lo que permite al coro identificar las causas de la catástrofe y conectar su desgracia presente a un origen que la ha hecho inevitable.<sup>108</sup> Su ruina debe producirse (*χρῆν*, reiterado en anáfora en los dos primeros versos), ya que “las fatigas y las desgracias giran en círculo” (vv. 639-640). En cambio, se remarca la terrible desproporción de las consecuencias con respecto a las primeras causas de la guerra: la destrucción de toda una raza por el crimen de un solo hombre y el resonar de un mismo duelo en las dos costas del mar Egeo por culpa de dos personas.<sup>109</sup>

El reconocimiento del carácter necesario de la guerra de Troya no hace desaparecer el sentimiento de asombro e incompreensión del coro ante la amplitud de destrucción. El segundo *στάσιμον* queda impregnado de una aflicción que se expresa de nuevo bajo un punto irónico por la yuxtaposición de la descripción de las acciones de Paris y la evocación de sus consecuencias.

El tono general del canto es el lamento y desde la primera estrofa está presente con la repetición plañidera en anáfora de *ἐμοὶ χρῆν*, completada por dos términos diferentes para evocar la desgracia *συμφορὰν* y *πημονὰν* (vv. 629-630). La misma expresión introduce a través de una subordinada temporal la evocación del acto impío de Paris, retomándolo desde antes del rapto propiamente dicho (vv. 631-637):<sup>110</sup> Ἰδαίαν ὅτε πρῶτον ὕλαν<sup>111</sup> / Ἀλέξανδρος εἰλατίναν / ἐτάμεθ', ἄλιον ἐπ' οἶδμα ναυστολήσων / Ἐλένας ἐπὶ λέκτρα, τὰν / καλλίσταν ὁ χρυσοφαῆς / Ἄλιος ἀυγάζει. // ... desde el día en

<sup>107</sup> Sobre la estructura del canto entre pasado/futuro y entre Troya/la Hélade, cf. ZEITLIN (1996: 201-202) y GELLIE (1980: 42-43).

<sup>108</sup> El hecho de ir al origen del problema es una característica común de los *στάσιμα*, cf. KRANZ (1933: 25).

<sup>109</sup> El reconocimiento de esta desproporción entre causa y consecuencia de la guerra de Troya que engloba a Paris y Helena es un *τόπος*. Vemos un paralelo de estos versos en la narración del primer *στάσιμον* de *Agamenón* (vv. 427-455), en la que el coro expresa el dolor de Grecia por las pérdidas de hijos y esposos a causa la guerra de Troya cuyo responsable es Paris. En la primera parte del *στάσιμον*, el coro celebra el saqueo de Troya (vv. 355-426) y describe el *πάθος* de Menelao por la pérdida de Helena como el mal a pagar. Sin embargo, aun remarcando la justicia de la guerra, la muerte de los helenos es un precio muy caro que tienen que asumir.

<sup>110</sup> Sobre la evocación del viaje de Paris en busca de Helena como el inicio de todos los males y no del Juicio de las tres diosas, cf. Homero *Ilíada* 5. v. 63 y Eurípides, *Helena* vv. 229-239. Quizás aquí *Ἰδαίαν* podría estar anticipando la imagen del Juicio de los vv. 644-646.

<sup>111</sup> Cf. *Medea* vv. 1-5. Cf. MEIGGS (1982), sobre la utilización de la madera en la antigüedad.

que Alejandro cortó la madera de abeto del Ida, para llevar a través de la corriente marina una nave hacia el lecho de Helena, la más hermosa que Helio, el de áurea luz, ilumina. El desplazamiento es importante: la acción aparentemente anodina de talar los árboles para construir un navío, lo que no es más que un proyecto del príncipe troyano, está identificada como la causa primera de la guerra. La ironía se evidencia en este desplazamiento de un lenguaje ornamentado para evocar la hazaña de Paris: la desgracia de las troyanas resulta de este acto fútil provocado por el anhelo del lecho de la más bella.<sup>112</sup> El coro parodia así una forma de poesía celebrativa con el empleo de sus códigos formales en el marco de una narración distanciada. La identidad de sus enunciadoras, las mujeres troyanas, modifica la consideración del enunciado dotándolo de una amargura inédita.

El comienzo de la antístrofa retoma el tono de lamento. Las troyanas enuncian con una sentencia de dos versos la ley implacable de castigo por la desgracia (πόννοι γὰρ καὶ πόνων / ἀνάγκαι κρείσσονες κυκλοῦνται<sup>113</sup> // *Fatigas, en efecto, y desgracias más poderosas que las fatigas giran en círculo*, vv. 639-640), lo que deja traslucir el sentimiento de desproporción ante la naturaleza de causas y unas consecuencias que afectan a todos. Se evoca aquí un segundo origen de sus males, el Juicio de Paris,<sup>114</sup> vinculando la causa del surgimiento de la guerra también al mundo de los dioses. Las mujeres se refieren al joven como ἀνήρ βούτας<sup>115</sup> (v. 646), quizás en tono burlón para remarcar mejor la mediocridad de este juez en la disputa de las tres diosas, y expresan enfáticamente su propio sufrimiento con la elisión final en el primer verso del epodo (v. 649): ἐπὶ δορὶ καὶ φόνῳ καὶ ἐμῶν μελάθρων λῶβᾱ. // *para guerra (lanza), muerte y ultraje de mi palacio*. Tres son las consecuencias que ellas aluden por la decisión de un solo hombre como tres son las diosas que han permitido que sea uno el que decida.<sup>116</sup>

<sup>112</sup> El epíteto de Helena que aparece en este pasaje es un motivo homérico. Cf. Homero *Odisea* 12 v. 323.

<sup>113</sup> El verbo *κυκλόω*, enfatiza el movimiento circular en escena: Políxena sale hacia una dirección, mientras el cuerpo de su hermano es traído por la otra. Se trata pues de un círculo físico alrededor de la reina.

<sup>114</sup> Esquilo no hace referencia al Juicio de Paris probablemente porque aludir al “capricho” de las divinidades rompería la situación del coro que intenta expresar su coherencia moral al respecto de dicha guerra. En Esquilo, la locura individual que afecta a toda la comunidad es comparada por el coro con la inspiración de las aves para la demostración de las cosas (vv. 392-395 y 699 ss.) y es merecedora de castigo individual. En Eurípides, la locura individual expresada por el coro muestra los acontecimientos como aún más injustos (cf. THALMANN, 1993: 132).

<sup>115</sup> Cf. Eurípides, *Andrómaca* v. 280, donde también el coro evoca el Juicio de Paris y se refiere al joven con el término *βούτης*.

<sup>116</sup> En el v. 643 creemos preferible mantener el texto de los manuscritos (συμφορὰ τ’ ἀπ’ ἄλλων). Con la referencia a las diosas, las troyanas identifican un segundo origen de sus desgracias (también relacionado

El final del epodo asocia la lamentación de las troyanas al de las griegas, quienes también han perdido a sus seres queridos a causa de la guerra de Troya: *στένει δὲ καί τις ἄμφι τὸν εὐροον Εὐρώταν / Λάκαινα πολυδάκρυτος ἐν δόμοις κόρα, / πολιάν τ' ἐπὶ κρᾶτα μάτηρ / τέκνων θανόντων / †τίθεται χέρα δρύπτεται παρειάν,† / δίαιμον ὄνυχα τιθεμένα παραγμοῖς.*<sup>117</sup> // *Gime también en torno al Eurotas de hermosa corriente una muchacha laconia empapada en lágrimas en su hogar, y una madre, por sus hijos muertos, se lleva la mano a su cana cabeza y se araña la mejilla, ensangrentándose las uñas con los desgarrones* (vv. 650-656). La elección de Esparta es lógica, puesto que es la patria de la segunda responsable, Helena.<sup>118</sup> Del mismo modo, la imagen de la joven y la anciana griegas surge de las dos figuras simétricas troyanas: Políxena y Hécuba.

La referencia del coro a los hijos muertos, los llantos y las mejillas arañadas no deja lugar a dudas respecto del carácter trenético de este pasaje. Tal y como RODRÍGUEZ CIDRE (2010: 286-287) apunta “la claridad con que se evoca el lamento fúnebre y sus gestos es paralela a la precisión de su ubicación en un contexto absolutamente distante”. Las troyanas ubican a orillas del Eurotas un lamento que debe sumarse al suyo, con otros deudos y otros muertos que los que han sido llorados por ellas en esta obra. En definitiva, vemos aquí una evolución clara del coro a la hora de interpretar su propia desgracia: ya no es vista como un escándalo absurdo o como una ruptura del orden del mundo, sino que entienden su necesidad y empatizan con otras víctimas, las mujeres griegas. Esta empatía refuerza la denuncia de desproporción entre causas y consecuencias de la guerra.

Dentro del contexto de la acción dramática, la actitud de las cautivas corresponde a lo que ven producirse en el segundo episodio: la muerte heroica de Políxena. Nos parece excesivo considerar, tal y como hace WACH (2013: 102), que el canto se hace eco de la reconciliación de griegos y troyanas por el honor rendido. Es evidente que las troyanas y especialmente Hécuba necesitan el beneplácito de Agamenón para ejecutar con éxito su plan contra el traidor Poliméstor, pero hablar de reconciliación es demasiado fuerte, preferimos usar el término “acercamiento”.

---

con Paris), resaltando que la resolución de una disputa divina ha sido tomada por un “vulgar guardián de bueyes”.

<sup>117</sup> Cf. ZEITLIN (1991: 76) sobre el valor de *παραγμός* como cierre de este *στάσιμον* y su valencia dionisiaca.

<sup>118</sup> Según DI BENEDETTO (1971: 140), la evocación a Esparta no es necesariamente un apunte de Eurípides al espectador ateniense en relación con la actualidad de la guerra del Peloponeso.



Los griegos, tras el sacrificio honorable de la joven, muestran una mayor solidaridad hacia las otras cautivas, en particular hacia Hécuba y esta a su vez se centra en el interés por llevar a término su plan futuro. El cambio en el coro responde a esta nueva situación: el horror por su vida futura en Grecia, tierra enemiga, que se expresó en el primer *στάσιμον*, ha dado paso a la expresión de solidaridad entre mujeres troyanas y griegas, dos pueblos reconocidos como víctimas del crimen de Helena y Paris. Se puede notar cuánto recuerda el epodo a las palabras, que podrían parecer bruscas, de Odiseo hacia Hécuba en el primer episodio (vv. 321-325): εἰ δ' οἰκτρὰ πάσχειν φήεις, τάδ' ἀντάκουέ μου · / εἰσὶν παρ' ἡμῖν οὐδὲν ἧσσον ἄθλιαι / γραῖαι γυναῖκες ἠδὲ πρεσβῦται σέθεν, / νύμφαι τ' ἀρίστων νυμφίων τητώμεναι, / ὧν ἦδε κεῦθει σῶματ' Ἰδαία κόνις. // *Y si dices que sufres cosas lamentables, escucha de mi boca lo siguiente: hay entre nosotros ancianas y ancianos no menos desgraciados que tú, y esposas privadas de sus muy valientes maridos, cuyos cuerpos oculta este polvo del Ida.*

Estas palabras de Odiseo han sido consideradas como prueba de la frialdad del héroe, de su crueldad e insensibilidad ante el desconuelo comprensible de una madre. Pero, en este caso, su “brusquedad” responde a la necesidad de que comprenda que los griegos deben honrar también a sus muertos y no pueden no otorgarle a Aquiles el *γέρας* que ha solicitado. Este no debería ser considerado como un argumento a favor de la consideración de Odiseo como un ente político interesado y charlatán, de la que hablamos al inicio del capítulo, sino que remarca una consecuencia real de la guerra que se ha llevado a cabo y que ha dejado víctimas en ambos bandos. Comparado al desconuelo de la anciana el de las mujeres griegas por los hombres que ellas han perdido da más significado al sacrificio: ceder ante el dolor de Hécuba supondría rehusar el honor a sus muertos y el llanto de sus propias mujeres, argumentación más que razonable.<sup>119</sup>

La imagen con la que concluye este *στάσιμον*, la de la anciana griega llorando y desgarrándose las mejillas, podría anticipar el episodio siguiente: la escena que presentará a Hécuba postrada ante el cuerpo de su hijo. Cabe resaltar que Polidoro no es una víctima directa de la guerra de Troya, sino indirecta; su muerte está ligada a la destrucción de la ciudad porque fue enviado lejos de la guerra a casa de Poliméstor, pero ha sido causada por el acto impío y falto de justicia de un *φίλος*. Así pues, no sorprende que la muerte de Políxena, aunque deja a Hécuba sumida en el dolor, no provoque en ella otra reacción que

<sup>119</sup> Nos recuerda a las palabras reprobatorias que Telémaco dirige a su madre en *Odisea* 1. vv. 353-355.

la resignación ante la desgracia.<sup>120</sup> Pero, antes de iniciar los ritos funerarios por esta hija, le traen el cuerpo de su hijo menor, al que creía a salvo en casa del más querido de sus huéspedes, asesinado por este, que por codicia ha violado la norma divina de la hospitalidad. Esta muerte, por un motivo tan vil y mediante la traición de leyes sagradas, transforma el dolor de Hécuba en rabia y de la desolación pasa a la acción, a la búsqueda de reparación.

En efecto, Hécuba acaba de preguntarle a la esclava por qué razón trae el cadáver de Políxena si su sepulcro ha sido ya preparado por los aqueos (la actitud de la joven frente a la muerte le ha deparado un funeral honorable). La anciana ignora que el cuerpo que le acercan representa una nueva pérdida, Polidoro. Pero, aunque en versos anteriores Hécuba expresara un inicial temor por su hijo, no supone aquí que se trate de él sino de su hija Casandra.<sup>121</sup> La identidad del muerto termina de fijarse por las palabras de la esclava que da a Hécuba las nuevas dimensiones de su desastrosa situación. Hécuba ya ha sido privada de todo; la sirvienta la califica como “*ἄπαις ἄνδρος ἄπολις*” // *sin hijos, sin hombre, sin patria* (v. 669), lo que es reiterado por su propia boca cuando conoce la noticia (vv. 810-811): *νῦν δὲ γραῦς ἄπαις θ’ ἅμα, / ἄπολις ἔρημος, ἀθλιωτάτη βροτῶν ...* // *La que antes era abundante en hijos, ahora una anciana y sin hijos a la vez, sin patria, sola, la más desgraciada de los mortales.*

La manera en que el autor crea esta escena, que ya de por sí se encuentra en una *gradatio*, el modo en que gradúa el acceso a la información, la incredulidad de la madre, el rechazo de la transgresión de una norma sacra y cívica que ha sido considerada como una de las fundamentales para la convivencia cívica, es, en nuestra opinión, la clave de la interpretación de la tragedia. No es el dolor por la muerte del último hijo, ni siquiera el hecho de que esta muerte sea inesperada y por traición, lo que, creemos, lleva a Hécuba a actuar con la decisión con la que lo hace, sino el hecho de que sea resultado del incumplimiento de una norma de obligado cumplimiento, sancionada por los dioses, de lo que es prueba el que los vientos se mantengan contrarios a la partida de los barcos hasta

<sup>120</sup> SORKIN (1993: 114-116) hace una comparación del rol de Hécuba en la primera parte de la obra con el de Deméter y Hécate.

<sup>121</sup> La referencia a Casandra resonará como un eco en el canto que a continuación oficiará la anciana. Esta califica su canto de *βακχεῖον*, báquico (v. 687) y está claro que el personaje báquico por antonomasia de la obra es la concubina de Agamenón.

que se ejecute el castigo merecido, una norma que constituye uno de los pilares en los que se sustenta la comunidad.

Tras el reconocimiento del cuerpo de su hijo (vv. 681-683), encontramos el segundo *κομμός* de la obra; si en el primero entre madre e hija, tras conocer esta última su inmediato destino, el ritmo predominante era el anapesto, aquí es el yámbico y el docmiaco, con una presencia muy significativa de docmios. Entre secuencias docmiacas Hécula pronuncia el siguiente verso, en el que manifiesta de un modo altamente expresivo la monstruosa novedad del acto impío, inconcebible, que acaba de conocer (v. 689): ἄπιστ' ἄπιστα, καινὰ καινὰ δέρκομαι. // *Increíbles, increíbles, nuevos, nuevos sucesos contemplo.*

La doble reiteración acumulada y la posición del verbo, de un verbo expresivo como es *δέρκομαι*, es anticipo de la secuencia docmiaca en la que lamenta la madre las terribles desgracias. El coro le pregunta sobre la autoría (τίς γάρ νιν ἔκτειν'; οἷσθ' ὄνειρόφρων φράσαι; // *Entonces, ¿quién lo mató? ¿Sabes explicarlo interpretando tu sueño?*, v. 709) y ella responde en docmios explicando las razones de su espantado asombro (vv. 710-711): ἐμὸς ἐμὸς ξένος, Θρήκιος ἱππότης, / ἴν' ὁ γέρον πατήρ ἔθετό νιν κρύψας. // *Mi huésped, el mío, el jinete tracio, con quien su anciano padre lo dejó oculto.* Pero será en la *ρήσις* fundamental de la obra, en la que Hécula logra el consentimiento de Agamenón para llevar a cabo su plan de reparación, cuando argumenta las causas por las que el delito es especialmente inconcebible (vv. 789-795): εἰ δὲ τοῦμπαλιν, σύ μοι γενοῦ / τιμωρὸς ἀνδρὸς, ἀνοσιωτάτου ξένου, / ὃς οὔτε τοὺς γῆς νέρθεν οὔτε τοὺς ἄνω / δείσας<sup>122</sup> δέδρακεν ἔργον ἀνοσιώτατον,<sup>123</sup> / κοινῆς τραπέζης πολλάκις τυχὼν ἐμοί, / ξενίας τ' ἀριθμῷ πρῶτ' ἔχων ἐμῶν φίλων, / τυχὼν δ' ὅσων δεῖ. // *Pero, si lo contrario, sé tú mi vengador contra ese hombre, del más impío huésped, el que, sin temer ni a los dioses que están bajo tierra ni a los de arriba, ha cometido el acto más impío, a pesar de*

<sup>122</sup> Poliméstor no teme ni a los dioses inferiores ni a los superiores, esto es, ni a los dioses olímpicos (Zeus, en particular), ni tampoco a los dioses del inframundo, en referencia al incumplimiento de los ritos funerarios prescriptivos, al privar de sepultura al cadáver de Polidoro. En contra de ver aquí una referencia a los dioses se sitúa COLLARD (1991: n.vv. 791-792): “Hec. refers to Priam, now dead, and to herself, Polyd.’s parents”.

<sup>123</sup> Tal y como remarca OLLER (2007: 64), el uso del adjetivo *ἀνόσιος*, que sirve para definir todo aquello que es contrario a la ley sagrada (cf. RUDHARDT, 1992: 22-37), es aquí una clara alusión al carácter sagrado de la *ξενία*, un acuerdo privado cuyo garante era, en última instancia, Zeus *Ξένιος*. En Heródoto encontramos los sintagmas *ἔργον δὲ ἀνόσιον* y *ἔργον ἀνοσιώτατον* para definir el rapto de Helena por parte de Alejandro, otro caso ilustre de transgresión de *ξενία* (cf. SANTIAGO, 2007b: 801-802). Según OLLER (2007: 64): “No hay, por tanto, duda alguna de que esa transgresión, en cualquiera de sus manifestaciones, afectaba no solo al ámbito de la vida humana, sino también al divino, ya que Zeus era su protector y garante; por ello, exigía un castigo justo de acuerdo con la ley”.

*que muchas veces había compartido común mesa conmigo y de haber disfrutado entre mis amigos el primer lugar en hospitalidad con cuantos honores se debe.*

Hécuba insiste en la injusticia que ha sufrido y en ese derecho a la reparación, para lo que usa reiteradamente términos de ámbito jurídico, que trasladan la decisión no a la esfera divina, que, con todo, incidentalmente se indica que lo sanciona, sino a la esfera política, cívica. A continuación, la que fuera reina pronuncia unos versos sentenciosos que han llamado la atención de los estudiosos de la obra por múltiples razones (vv. 798-805):

ἡμεῖς μὲν οὖν δοῦλοί τε κάσθενεῖς ἴσως· / ἄλλ' οἱ θεοὶ σθένουσι χῶ κείνων  
κρατῶν / Νόμος· νόμῳ γὰρ τοὺς θεοὺς ἡγούμεθα / καὶ ζῶμεν ἄδικα καὶ δίκαι'  
ὠρισμένοιδς· / ἐς σ' ἀνελθὼν εἰ διαφθαρήσεται, / καὶ μὴ δίκην δώσουσιν οἴτινες  
ξένους/ κτείνουσιν ἢ θεῶν ἱερὰ τολμῶσιν φέρειν,<sup>124</sup> / οὐκ ἔστιν οὐδὲν τῶν ἐν  
ἀνθρώποις ἴσον. // *Pues bien, sin duda nosotras somos esclavas y débiles. Pero  
los dioses son fuertes y la ley que los gobierna; pues por ley en los dioses creemos  
y vivimos diferenciando lo injusto y lo justo; la ley que, puesta en tus manos, si  
fuera violada y no fueran castigados quienes a sus huéspedes matan o se atreven  
a apropiarse de las cosas sacras de los dioses, no habrá en las cuestiones  
humanas ninguna equidad.*

Frente a la debilidad de unas mujeres esclavas, los dioses son fuertes, pero también sobre ellos está el νόμος que les rige y que garantiza la existencia de justicia entre los humanos.<sup>125</sup> Esta ley universal, por lo tanto, es la que define lo que es justo y lo que no lo

<sup>124</sup> Algunos autores discuten el significado de θεῶν ἱερὰ τολμῶσιν φέρειν, pues es cierto que en esta tragedia no se describe ningún episodio de ἱεροσυλία. MERIDOR (1983: 18-20) ve en este pasaje una alusión a un episodio reciente de la historia de Atenas, concretamente, a la apropiación de los bienes sagrados del templo de Protesilao por parte de Artaictes, gobernador de Sestos, durante la segunda guerra médica; cuando, tras la derrota persa, los atenienses recuperaron el Quersoneso, Artaictes fue apresado junto con su hijo y, a pesar de que ofreció una gran suma como rescate, el general Jantipo la rehusó y los habitantes de Elayunte reclamaron como venganza la muerte del gobernador. Artaictes fue ejecutado y, con él, su hijo, que murió lapidado (Heródoto 7., 33 y 9).

<sup>125</sup> Algunos estudiosos creen que en este pasaje Eurípides considera νόμος como convención y que por convención se cree en los dioses, ahondando en la caracterización del autor como ateo o agnóstico, como es el caso de PALEY en su comentario y más recientemente otros autores como RECKFORD (1985: 112-128); otros, por el contrario, escriben el término en mayúscula, considerando νόμος como ley universal, la que rige a hombres y dioses, como es el caso de TOVAR (1960) o de MÉRIDIER (1989); también comparte esta última opinión GREGORY (1999: 139), quien señala: “In 798-801 Hecuba expresses a traditional belief in the existence of the gods and in the universality of standards of justice”; ASSAEL (2001: 187-204) defiende el mismo significado para νόμος en este contexto, pero no opina, sin embargo, que en estos versos se limite Eurípides a utilizar un argumento retórico anclado en las creencias tradicionales, sino que está presentando una reflexión compleja y personal.

es, y la que garantiza, si es respetada entre los mortales, que exista la equidad, que es la base de la democracia.

Al exigir a Agamenón que se implique y que se convierta en su *τιμωρὸς*,<sup>126</sup> le está indicando la obligación que tiene como ciudadano, pero también como jefe, de velar por el cumplimiento de estas leyes básicas. Subyace aquí la idea de que la democracia ateniense no es tanto un régimen político como un modo de organización social total. Por ello Agamenón reconoce, inmediatamente después de manifestar compasión por lo sucedido, su propia obligación en su respuesta (vv. 852-853): *καὶ βούλομαι θεῶν θ' οὔνεκ' ἀνόσιον ξένον / καὶ τοῦ δικαίου τήνδε σοι δοῦναι δίκην // Y quiero por los dioses y por la justicia proporcionarte frente al impío huésped esa reparación*. Asume su responsabilidad, pero también es consciente del riesgo que corre de ser difamado y ya lo ha sido antes, cuando los Teseidas denunciaron que anteponía el amor por Casandra al deber con Aquiles; y ahora manifiesta temor a una difamación similar (vv. 855-856 y 861-863): *στρατῶ τε μὴ δόξαιμι Κασάνδρας χάριν / Θρήκης ἄνακτι τόνδε βουλευῶσαι φόνον. // y no fuera yo visto por el ejército maquinando la muerte del soberano de Tracia en favor de Casandra... ὡς θέλοντα μὲν μ' ἔχεις / σοὶ ξυμπονῆσαι καὶ ταχὺν προσαρκέσαι, / βραδὺν δ', Ἀχαιοῖς εἰ διαβληθήσομαι. // porque me tienes deseoso de compartir tus pesares y pronto a ayudarte, pero lento si voy a ser objeto de difamación por los aqueos*.

Tradicionalmente se ha considerado que en estas palabras Eurípides está caracterizando al Atrida como un cobarde que vacila en la encrucijada de intereses privados y públicos. Esta es la opinión, entre otros, de SCHMID<sup>127</sup> y KOVACS<sup>128</sup>, quienes indican que los motivos por los que Agamenón está dispuesto a ayudar se basan en su relación amorosa con Casandra y aluden a una actitud débil del héroe. Sin embargo, nos unimos a la opinión de MORENILLA (2008: 274), quien señala que no debemos confundir el hecho de vivir sujeto a la opinión de los demás o ser esclavo del afán de popularidad

<sup>126</sup> Los términos *τιμωρὸς/τιμωρεῖν*, utilizados en varias ocasiones por Hécuba en este *ἀγών* con Agamenón (vv. 749, 757, 789 ss., 843 y 882), han adquirido un significado técnico con el que se refieren a la busca de justicia en defensa de una persona lesionada en sus derechos. Cf. DOGANIS (2007: 140 ss.), para el uso de *τιμωρεῖν* como equivalente de *δικήν λαβεῖν*. Cf. también GERNET (2001: 141), quien estudia los términos de esta familia semántica e insiste en la idea de límite, de restricción que convierte en legítima una venganza.

<sup>127</sup> Cf. SCHMID (1940: 466): “Agamemnon ist, wie gewöhnlich in der Tragödie, so auch in der Hekabe eine schwankende und wenig sympathische Gestalt, innerlich kalt, selbstsüchtig nur auch den guten Schein bedacht”.

<sup>128</sup> Cf. KOVACS (1987: 102 ss.): “Agamemnon is far from being a powerful leader. [...] His public and his private duties are at variance. [...] If he must face Greek unpopularity, he will not act”.

con ser consciente, como sería el caso de Agamenón en esta tragedia, de la importancia que tiene en una sociedad como la griega del siglo V a. C. el prestigio personal y las graves implicaciones de una política difamatoria.

También Hécuba es consciente de la circunstancia concreta que afecta al héroe, por lo que se limita a pedirle lo que él sí puede concederle (vv. 870-874): σύνισθι μὲν γάρ, ἦν τι βουλευῶσω κακὸν / τῷ τόνδ' ἀποκτείναντι, συνδράσης δὲ μή. / ἦν δ' ἐξ Ἀχαιῶν θόρυβος ἢ 'πικουρία / πάσχοντος ἀνδρὸς Θρηκὸς οἷα πείσεται / φανῆ τις, εἴργε μὴ δοκῶν ἐμὴν χάριν. // *Pues sé mi confidente, en caso de que decida hacerle algún mal al que dio muerte a este, y no colabores. Pero, si apareciera una multitud de aqueos o quisieran ir en su ayuda, cuando le pase al tracio una cosa tal como la que le va a pasar, impídelo sin dar la impresión de que me haces un favor.* Ante esta petición, el héroe, con cierto extraño, le pregunta cómo va ella, una anciana, a acabar con Poliméstor o con qué ayuda va a contar (vv. 876-880),<sup>129</sup> a lo que Hécuba hará mención de las troyanas y del engaño que está por efectuarse (vv. 881-885):

**Ἐκάβη.-** στέγαι κεκεῦθασ' αἶδε Τρωάδων ὄχλον. // *Estas tiendas ocultan una multitud de troyanas.*

**Ἀγαμέμνων.-** τὰς αἰχμαλώτους εἶπας, Ἑλλήνων ἄγραν; // *¿Dices las cautivas, botín de los helenos?*

**Ἐκάβη.-** σὺν ταῖσδε τὸν ἐμὸν φονέα τιμωρήσομαι // *Con ellas castigaré a mi asesino.*

**Ἀγαμέμνων.-** καὶ πῶς γυναιξὶν ἀρσένων ἔσται κράτος; // *Y, ¿cómo unas mujeres van a tener el poder sobre varones?*

**Ἐκάβη.-** δεινὸν τὸ πλῆθος σὺν δόλῳ τε δύσμαχον. // *Terrible es la muchedumbre y mediante el engaño, invencible.*

**Ἀγαμέμνων.-** δεινόν· τὸ μέντοι θῆλυ μέφομαι. // *Terrible. Pero con todo, censuro el sexo femenino.*

El episodio finaliza con la orden de la heroína a una esclava de hacer llamar a Poliméstor junto con sus hijos y con la petición a Agamenón de retrasar el funeral de Políxena. El Atrida acepta ser su confidente y le desea éxito en su plan, pues es de justicia

<sup>129</sup> Agamenón supone que la intención de Hécuba es matar a Poliméstor, aunque ella no se lo ha dicho. Tal vez se trate aquí de una referencia indirecta a la ley ateniense, pues ya en el código de Dracón el homicidio premeditado (ἐκ προνοίας), juzgado en el tribunal del Areópago, era castigado con la pena capital (Cf. CANTARELLA, 2000: 62-63).

la reparación o castigo por el incumplimiento de los derechos relativos a la πόλις (vv. 902-904): γένοιτο δ' εὖ πως· πᾶσι γὰρ κοινὸν τόδε, / ἰδίᾳ θ' ἑκάστῳ καὶ πόλει, τὸν μὲν κακὸν / κακὸν τι πάσχειν, τὸν δὲ χρηστὸν εὐτυχεῖν. // *Ojalá salga bien, pues esto es interés común, particular para cada uno y para la ciudad, que el malo sufra el mal y que el bueno sea feliz.* Agamenón hace suyas las exigencias de justicia de Hécuba y es significativo que en estos versos una el ámbito privado y el público en lo que afecta al cumplimiento de normas básicas de convivencia. Una vez asegurado el favor del Atrida, el coro canta el tercer *στάσιμον* en el lapso de tiempo necesario para que la sirvienta vaya y traiga al rey tracio al campamento griego.<sup>130</sup>

Se trata del *στάσιμον* más largo de la obra, un canto en gran parte narrativo donde el coro expresa de nuevo su propia desgracia, pero en esta ocasión contando el preciso momento del ataque de los aqueos. La cuestión que nos interesa es saber el motivo de esta narración, definir qué etapa plantea dentro de la evolución del coro en la obra y qué relación tiene este canto con la acción en curso.

Las mujeres se remiten, en el centro de su canto, al momento justo anterior al ataque griego. Eurípides lo desarrolla a través de una imagen doméstica, el reencuentro de los esposos en su tálamo después de un banquete colectivo. Las troyanas reviven a través de su canto ese momento, definido y descrito a través de detalles precisos: los gritos de ataque de los guerreros en emboscada, la rápida huida hacia los templos y la consecuencia de su captura, el exilio. Creemos conveniente preguntarnos sobre la construcción narrativa del canto y especialmente la insistencia en el momento particular de paz engañosa vivido en Troya bajo un ambiente doméstico.<sup>131</sup>

Este tercer *στάσιμον* está compuesto por dos pares de estrofas seguidos por un epodo. Cada estrofa corresponde a una etapa dentro de la narración de las troyanas y a lo largo del canto esta narración está enfatizada a través de numerosos mecanismos que

<sup>130</sup> Salen de escena la sirvienta y, según COLLARD (1999: n.vv. 902-904), los personajes mudos que se llevarían el cuerpo del muchacho, puesto que considera que podría ser reconocido, en caso de seguir en escena, por el rey tracio y no tendría entonces sentido el diálogo posterior con Hécuba (vv. 986 ss.). Poliméstor habría reconocido el cadáver de Políxena antes de su llegada ante la anciana (vv. 954-955), por lo que no podría considerar que el cuerpo fuera de la joven. LEY (2007: 108) asegura que el cadáver de Polidoro debía en ese momento ser trasladado fuera del espacio de representación teatral a través de un *ἐκκόκλημα*. Los vv. 1287-1288 podrían constatar que los dos cuerpos, el de Políxena y el de Polidoro, estarían juntos y fuera de la escena.

<sup>131</sup> MOSSMAN (1995: 89) propone una interpretación que sugiere una pertinencia temática entre la trama de *Hécuba* y esta escena doméstica: “the poet shows us the quiet peaceful private moment before the final destruction; an appropriate choice in a play deeply concerned with the family and its destruction in war”. Pero, creemos que esta hipótesis se queda en la superficie de la cuestión.

aumentan el *πάθος*: el juego del tiempo, la insistencia sobre detalles íntimos para acercar la escena al espectador, el recurso del discurso directo para expresar los gritos de guerra de los aqueos y los efectos de ritmo que subrayan la contraposición del paréntesis de la supuesta paz y el pánico por el asalto nocturno contra la ciudad. El metro que predomina es el dáctilo-epitrito: Eurípides parece preferir este metro para la narración del pasado heroico en contraposición con el presente desdichado.<sup>132</sup>

El canto se abre con el planto a Ilión, ciudad aquí humanizada<sup>133</sup> por el apóstrofe de las mujeres (σὺ μὲν, ᾧ πατρὶς Ἰλιάς, v. 905)<sup>134</sup> y cuyo hundimiento a manos de los griegos hace irremediable su desgracia (vv. 908-909): τοῖον Ἑλλάνων νέφος<sup>135</sup> ἀμφὶ σε κρύπτει / δορὶ δὴ δορὶ πέρσαν. // *Tal nube de helenos te envuelve y te oculta, después de haberte destruido por la guerra ¡por la guerra!* Las troyanas no pisarán de nuevo el suelo troyano (οὐκέτι σ' ἐμβατεύσω, v. 913), puesto que la ciudad está destruida, desfigurada (vv. 910-913): ἀπὸ δὲ στεφάναν κέκαρ- / σαι πύργων,<sup>136</sup> κατὰ δ' αἰθάλου / κηλῖδ' οἰκτροτάταν κέχρω- / σαι. // *Has sido despojada de tu corona de torres y has sido recubierta hasta los cimientos de una lamentabilísima capa de ceniza.* Ya no se encuentra dentro de las ciudades no saqueadas (τῶν ἀπορθήτων, v. 906) y el devenir integrará aún más esta destrucción.

La narración de las mujeres traza las etapas de dicha separación definitiva: los últimos momentos en su ciudad, su huida y finalmente su exilio a bordo de las naves aqueas. Dentro de la ficción teatral, enuncian una nueva interpretación del episodio de la *Ilioupersis* (destrucción de Ilión), vista como un castigo que responde a un delito inicial, el rapto de Helena. Esto aporta un carácter de *ἀνάγκη* a la caída de la ciudad y, como consecuencia, a su exilio.

<sup>132</sup> Es el metro usado también en otros dos *στάσιμα* de sus obras en los que se evoca la toma de Troya, cf. *Troyanas* vv. 511 ss. e *Ifigenia en Áulide* vv. 751 ss. Este tercer *στάσιμον* de *Hécuba* fue el primero catalogado por KRANZ (1933: 235-241) como *στάσιμον* ditirámbico debido a su carácter ornamentado.

<sup>133</sup> Particularmente por la utilización de la segunda persona, los pronombres *σὺ* y *σε* y la automenCIÓN de *τάλαιν'* (vv. 912-913).

<sup>134</sup> Cf. también Esquilo, *Persas* vv. 249 ss. y Eurípides, *Troyanas* vv. 511 ss.

<sup>135</sup> Esta metáfora de la guerra aparece ya en Píndaro, *Nemea* 10. v. 9 e *Ístmica* 3. v. 35 y también en Homero *Íliada* 17. v. 243. Vemos un paralelo de esta metáfora en otra obra euripídea: *Fenicias* vv. 250 y 1307.

<sup>136</sup> Cf. COLLARD (1999: n.vv. 910-911), quien destacando la imáginería de estos versos afirma: “compressed and mixed imagery, literal in the razing of the encircling battlements, metaphorical in their visual suggestion by a wreath or diadem (also *Tro.* 784, cf. P. O. 8.32 etc.) which is ‘cropped’ in ruin like a mourner’s hair; both literal and metaphorical in the destruction of prosperity’s emblem, the crown or flower of glory”.



La primera antístrofa y la segunda estrofa contienen la evocación, a través de dos imágenes, del momento de paz nocturna y engañosa<sup>137</sup> que ellas viven antes del ataque definitivo, puesto que piensan que los aqueos se han retirado al mar y que la guerra finalmente ha concluido. La primera imagen consiste en la imagen del esposo sobre el lecho nupcial cayendo rendido al sueño tras los cantos y las danzas (vv. 914-920): μεσονύκτιος ὠλλύμαν / ἦμος<sup>138</sup> ἐκ δείπνων ὕπνος ἠδὺς ἐπ' ὄσσοις / σκίδνεται, μολπᾶν δ' ἄπο καὶ χοροποιὸν / θυσιᾶν<sup>139</sup> καταπαύσας / πόσις ἐν θαλάμοις<sup>140</sup> ἔκει- / το, ξυστὸν δ' ἐπὶ πασσάλῳ. // *En el instante en el que, después del banquete, un sueño dulce se desparrama sobre los ojos e incluso después de los cantos, tras hacer cesar el sacrificio que conduce la danza, mi esposo yacía en el tálamo, y la lanza colgada en su clavija.* En la segunda, las cautivas se representan a ellas mismas arreglándose los cabellos por la noche, justo antes de encontrarse con su esposo (vv. 923-927):<sup>141</sup> ἐγὼ δὲ πλόκαμον ἀναδέτοις / μίτραισιν<sup>142</sup> ἐρρυθμιζόμεν / χρυσέων ἐνόπτρων λεύσ- / σουσ' ἀτέρμονας εἰς αὐγάς, / ἐπιδέμνιος ὡς πέσοιμ' ἐς εὐνάν. // *Y yo arreglaba mis trenzas, con sus lazos atados, mirándome en los innumerables reflejos de espejos dorados, para caer luego rendida en mi lecho sobre las sábanas.*

El ámbito doméstico y estos detalles encarnan el sentimiento de paz encontrada por la calma, el sueño y el orden restablecido, que se opone a la ansiedad y confusión de la batalla; las armas están guardadas y las troyanas pueden entregarse a un ritual de coquetería como es el de peinarse antes de irse a dormir.<sup>143</sup> Es interesante comparar este *στάσιμον* con el de *Troyanas*, vv. 511 ss. (especialmente, vv. 551 ss.). En la obra posterior Eurípides elige concentrarse en las celebraciones públicas: la entrada pública con el

<sup>137</sup> Cf. ASSAEL (1983: 320-321), sobre la simbología de la noche en Eurípides.

<sup>138</sup> La única referencia de este adverbio temporal que conservamos en la obra de Eurípides.

<sup>139</sup> Son algunos, como HADLEY (1950: n.v. 916), los que coordinan μολπᾶν y θυσιᾶν. COLLARD (1999: n.v. 916-917) considera que esta estructura muestra cierta incongruencia: “syntactical incongruence of prepos. phrase coupled with Greek participle”.

<sup>140</sup> En este *στάσιμον* las referencias al lecho funcionan como bisagra entre los dos estados de las mujeres: el último momento de libertad y seguridad da paso a la esclavitud y la pérdida.

<sup>141</sup> Cf. COLLINGE (1954), BOOTH (1956), USSHER (1957), SKUTSCH (1957) y COLLARD (1999: n.vv. 924-925) para una discusión de los vv. 925-926. Podemos ver, tal y como afirman entre otros ZEITLIN (1996: 201) y COLLARD (1999: n.v. 926), una connotación erótica en este pasaje. Cf. también Eurípides, *Alcestis* v. 1059 y *Helena* v. 1093.

<sup>142</sup> La *μίτρα* era un adorno oriental formado por cintas de colores brillantes. Heródoto 1. 195 nos dice que en Babilonia engalanaban sus largos cabellos con *μίτραι*. Cf. BACON (1961: 123 ss.), sobre sus connotaciones en tragedia.

<sup>143</sup> La escena se halla suspendida en el tiempo: los verbos están en imperfecto, pero el efecto de la descripción con el empleo de participios en presente parece fijar los acontecimientos dentro de una duración indeterminada.

caballo y el culto público a los dioses. Sin embargo, en *Hécuba*, el poeta nos muestra la calma privada antes de la destrucción final.

En la evocación de este momento donde las mujeres se meten en la cama al creer que era una noche de paz después de diez años de guerra, hallamos una resonancia irónica hacia lo que está por llegar (vv. 921-922): ναύταν οὐκέθ' ὄρων ὄμιλον / Τροίαν Ἰλιάδ' ἐμβεβῶτα. // *Sin ver aún el tropel de marineros que estaba invadiendo ya Troya, la de Ilión*. Los hombres troyanos se preparan para dormir sin ser conscientes del peligro que corren; es este relajamiento en su vigilancia, el detalle de abandonar las armas y abandonarse al sueño, lo que será fatídico para la ciudad.

El detalle del espejo del oro<sup>144</sup>, donde ven reflejado su rostro mientras se arreglan el pelo, no es anodino: el espejo está dentro del imaginario griego ligado a la idea de ilusión.<sup>145</sup> En este pasaje podríamos tener tal connotación: el espejo reafirma la intimidad de la alcoba y la perspectiva de la inmediatez del sueño, aunque en el exterior se encuentre la amenaza real, el ataque de los griegos. Muy pronto las mujeres tendrán que deshacerse de los objetos lujosos y sus cabellos quedarán enmarañados y teñidos de ceniza.

A continuación, se hace mención a los gritos de los aqueos en discurso directo, rompiendo de esta forma el ritmo de la narración (vv. 927-932): ἀνὰ δὲ κέλαδος ἔμολε πόλιν· / κέλευσμα δ' ἦν κατ' ἄστν Τροί- / ας τόδ'· ἾΩ / παῖδες Ἑλλάνων, πότε δὴ πότε τὰν / Ἰλιάδα σκοπιὰν / πέρσαντες ἦξετ' οἴκουσ; // *Pero un grito llegó a la ciudad. Se elevaba en la ciudad de Troya la siguiente exhortación: “¡Oh hijos de los helenos! ¿Cuándo, cuándo llegaréis a vuestras casas después de destruir la ciudadela de Ilión?”*. No son las fiestas colectivas las que han sido interrumpidas por el κέλαδος, ni tampoco el sueño profundo de los troyanos, sino es ese momento donde las troyanas están a punto de reencontrarse con sus esposos en el lecho nupcial. Creemos que es significativo que las mujeres evoquen ese momento de reunión inminente donde, para ellas y sus esposos, es imposible el ataque griego, al creer que no están ya los enemigos en Troya. En cambio,

<sup>144</sup> Todo en esta narración parece indicar que hablan las mujeres de los mejores hombres; los reflejos infinitos de espejos dorados conforman una buena imagen de la abundancia que las rodeaba. Esta escena pomposa e íntima de la mujer mirándose en el espejo dorado podría evocar los aposentos reales de Helena retratados en *Iliada* 3. v. 382 y 6. vv. 321 ss. Eurípides caracteriza la coquetería de la bella Helena a través de sus dorados espejos (cf. *Troyanas* v. 1107, *Orestes* v. 1112), marca también de la falta de moderación en Oriente. Cf. *Hipólito* v. 740 y *Hécuba* vv. 152 ss. y vv. 467-469, para algunos ejemplos en los que se hace patente el interés de Eurípides por los efectos de luz.

<sup>145</sup> Sobre las connotaciones generales del espejo en el ideario griego, cf. FRONTISI-DUCROUX Y VERNANT (1997). Sobre el uso del espejo en la antigüedad, cf. SEISDEDOS (1993: 64).

la narración evidencia lo contrario y resalta la necesidad del ataque aqueo. Del mismo modo que las troyanas no pueden gozar de una noche de paz en el lecho conyugal, los griegos no podrán disfrutar de un momento análogo con sus respectivas esposas hasta destruir Troya, condición *sine qua non* para su vuelta.

Las mujeres describen su rápida huida comparando su atuendo de noche, un *μονόπεπλος*, al de una muchacha doria (v. 934), destacando así la ligereza del vestuario de las mujeres espartanas.<sup>146</sup> También podrían, tal y como opina COO (2006: 121), estar evocando aquí la figura de Helena: del mismo modo que las esposas troyanas dejan su lecho (*λέχη δὲ φίλια... λιποῦσα*, vv. 933-934) en medio de la noche alarmadas por los gritos de los griegos, la espartana abandona su lecho conyugal para huir con Paris. Los lechos, *λέχη*, aparecen como el primer objeto que abandonan de todo aquello que cambiará su estatus al de cautiva.

Otro detalle del texto sugiere lo ineluctable de su desgracia; ellas en su huida suplican a Ártemis, pero todas las súplicas que hacen son en vano (vv. 935-936): *σεμνὰν προσίζουσ' οὐκ / ἦνυσ' Ἄρτεμιν ἅ τλάμων· // aunque acudí en súplicas a la venerable Ártemis nada logré ¡Desgraciada de mí!* El epíteto que emplean para la diosa es *σεμνὰν*, pero aquí podría tener una connotación más negativa, puesto que este epíteto es empleado también como sobrenombre de las Erinias, las inflexibles diosas del castigo, las *Σεμναί*.<sup>147</sup>

La separación de los esposos se refleja en una tercera y última imagen, la mujer que los vencedores arrebatan a su enemigo para hacerla esclava en tierra extranjera (vv. 937-942): *ἄγομαι δὲ θανόντ' ἰδοῦσ' ἀκοίταν / τὸν ἐμὸν ἄλιον ἐπὶ πέλαγος, / πόλιν τ' ἀποσκοποῦσ', ἐπεὶ / νόστιμον / ναῦς ἐκίνησεν πόδα καὶ μ' ἀπὸ γᾶς / ὄρισεν Ἰλιάδος· / τάλαιν', ἀπεῖπον ἄλγει. // Después de ver a mi esposo muerto, me llevaron sobre el abismo marino, observando desde lejos mi ciudad, tras mover la nave su pie de regreso y apartarme de la tierra de Ilión. Yo, la infeliz, desfallecí de dolor.* Dentro de Troya, esta metonimia tiene una connotación particular ya presente en *Ilíada* 2. vv. 354-356; la

<sup>146</sup> Sobre las connotaciones del vestuario dorio en la tragedia griega, cf. MOSSMAN (1995: 90), BATTEZZATO (2000: 343 ss.) e IRIARTE (2003: 285-286). Sobre esta obra en particular, BATTEZZATO (2000: 361-362) afirma que el coro iría con dicho vestuario en la representación, puesto que se alude al momento en el que las mujeres son capturadas y llevadas al Quersoneso por sus dueños sin posibilidad de cambiarse. Pero pensar en coreutas, todos ellos hombres vestidos con esas ropas, sería más cómico que patético. Además, las cautivas tienen cierta libertad dentro del campamento griego (vv. 98-100) y podrían tener acceso a ciertos bienes de sus dueños (vv. 615-618).

<sup>147</sup> Es el mismo epíteto empleado para Ártemis, Afrodita e Hipólito en *Hipólito* (vv. 93, 99 y 1364-1367).

concepción del rapto de las troyanas como respuesta al rapto de Helena (vv. 943-949)<sup>148</sup>:  
 τὰν τοῖν Διοσκούροιν Ἑλέναν κάσιν / Ἴδαῖον τε βούταν / αἰνόπαριν<sup>149</sup> κατάρᾳ / διδοῦσ',  
 ἐπεὶ με γᾶς ἐκ / πατρῶας ἀπόλεσεν / ἐξώκισέν τ' οἴκων γάμος, οὐ γάμος ἀλλ' / ἀλάστορός  
 τις οἰζύς· // *Maldiciendo a Helena, la hermana de los Dioscuros, y al boyero del Ida, maldito Paris, puesto que me destruyó alejándome de mi tierra paterna y me expulsó de mi hogar ese, matrimonio que no fue matrimonio, sino calamidad de un espíritu maligno.*

Con la finalidad de subrayar la simetría entre los dos raptos, Eurípides hace alusión a las dos travesías por el Egeo: la de Helena con Paris y la del retorno de los griegos con su botín de cautivas (vv. 939-940). También crea el poeta un contraste, parecido al de *Ilíada* entre Paris/Helena y Héctor/Andrómaca, entre los matrimonios honorables destrozados, dejando al coro de mujeres sin sus esposos, y la impiedad de la unión entre el boyero y la espartana. Asimismo, la imagen de las mujeres apartadas de las costas viendo el cuerpo yacido de sus esposos evoca también al primer *στάσιμον*, pero encontramos el mismo tema con ciertas variaciones: mientras en los vv. 444 ss. el coro se lamentaba por los hijos y los padres, aquí sufre la pena de ver muerto al esposo con quien no ha podido siquiera compartir una noche en su tálamo. En el primer canto, las troyanas imaginan un viaje que las lleva de Asia a Grecia, aquí ya ha sido completado un viaje, el de Troya al Quersoneso. La separación de su esposo, de su ciudad y de su tierra es tan terrible que el coro no puede sino desearle a Helena que no regrese a casa (vv. 950-952):  
 ἄν μήτε πέλαγος ἄλιον ἀπαγάγοι πάλιν, / μήτε πα- / τρῶν ἴκοιτ' ἐς οἶκον. // *A esta, ¡ojalá no la lleve de vuelta el abismo del mar y ella no llegue a la casa paterna!*

Este canto contiene una narración de la toma de Troya que revela una construcción elaborada de la figura del coro por parte del tragediógrafo. La elección del momento preciso de la narración es clave en el reconocimiento por parte de las troyanas de un castigo lógico en la toma de la ciudad. Su desgracia responde a una lógica de “retorno”: un retorno geográfico de los griegos, que pasa ineludiblemente por la destrucción de la ciudad sin la cual la vuelta a casa es imposible; y un retorno metafórico por el crimen sobre la comunidad del culpable.

<sup>148</sup> Eurípides evoca aquí el pasaje esquileo en el que se hace alusión al funesto crimen de Paris y Helena, cf. *Agamenón* vv. 1455-1461. También en *Andrómaca* vv. 103-105 el autor evocaría la obra de Esquilo.

<sup>149</sup> Podemos ver en este compuesto la influencia de la lírica y poesía precedente, cf. Alcman 77 PMG Page (δύσπαρις, αἰνόπαρις); Homero, *Ilíada* 3. v. 39 y 13. v. 769 (δύσπαρις); y Esquilo, *Agamenón* v. 713 (Ἄπαριν).

La estructura de este tercer *στάσιμον* da la sensación de conclusión. Es una estructura en quiasmo: comienza con la evocación de la ciudad (primera estrofa) y del esposo (primera antístrofa) y luego -en la escena de raptó de las troyanas, en la segunda antístrofa- primero encontramos la evocación del esposo (vv. 936-937) y después la de la ciudad (vv. 938-941). Lo único que las troyanas podrían desear llegado a este punto de su desgracia sería que la impía Helena no se aproveche del retorno de los vencedores y que no vuelva a ver su patria (vv. 950-952).

El coro parece que entienda la catástrofe de una manera diferente a la del primer y segundo *στάσιμον*. El sentimiento de necesidad en la desgracia troyana en este tercer *στάσιμον* se afirma y se precisa, puesto que en el canto precedente predominaba la sensación de desproporción entre el delito y la punición. Se reconoce así una forma de justicia en la toma de la ciudad, lo que es de importancia crucial dentro del contexto de la acción que está en curso. Las troyanas leen en su propia historia la posibilidad de castigo y de reparación; posibilidad que se hará efectiva con el exitoso plan de Hécuba. A través de los acontecimientos se identificará una justicia en la obra que determinará la capacidad de la heroína para actuar en un mundo donde los culpables son castigados, donde su punición es necesaria. Asimismo, las mujeres cantan su propia catástrofe asumiendo al lado de la que fuera su reina una nueva posición que hará de ellas unas justicieras.

Paris y Poliméstor son ambos culpables de una falta impía. Así pues, no sería lógico que las troyanas negaran la justicia del castigo a Paris, como a su vez es lógico que pretendan hacer justicia contra Poliméstor. Al reconocer la necesidad en su desgracia, ellas van a ejecutar la justicia contra aquel que se ha beneficiado injustamente de su propio mal.

Pero, el paralelo va aún más lejos: la forma con la que Hécuba va a castigar el crimen análogo al que hizo Paris es parecida a la toma de Troya. El castigo que pone en escena Eurípides es improbable y extraordinario,<sup>150</sup> también heroico, pues bebe de tres paradigmas. Dos son evocados en otros pasajes del texto: la venganza de Clitemnestra

---

<sup>150</sup> Cf. TETSTALL (1954: 340-341).

contra Agamenón (v. 1279)<sup>151</sup> y la estratagema de Odiseo contra Polifemo.<sup>152</sup> El tercero es la destrucción de Troya y es a partir de la narración del coro en el tercer *στάσιμον*, justo antes de la ejecución del castigo, la que anticipa, a modo de prefiguración, la forma que este va a tomar. Importante efectivamente es la semejanza con dicha destrucción a través de ciertos trazos que son recordados por el coro y a través de los cuales el espectador, al oírlos precediendo a este episodio, detectará en el plan de la anciana una grandiosidad épica. Eurípides podría así buscar igualar la acción de Hécuba a tres episodios míticos famosos, hazañas sorprendentes dentro de la crónica troyana: la muerte de Agamenón, la ceguera de Polifemo y la toma de Troya.

El coro establece en este canto ciertas analogías con las circunstancias del ataque griego que deben ser remarcadas. Por una parte, el efecto sorpresa, determinante en la emboscada de los griegos, jugará el mismo rol en la ejecución del plan de la heroína. Poliméstor será atacado bruscamente y sin previo aviso cuando baje su vigilancia, puesto que, como las troyanas en su momento, piensa que está rodeado por *φίλοι*. El rey tracio dejará sus armas ante la ilusión de una falsa seguridad y en su narración del ataque sorpresa de las troyanas se evidenciará una aproximación implícita a la descripción de la destrucción de Troya en este canto.

En resumen, este tercer *στάσιμον* está íntimamente ligado a la venganza de Hécuba y al espectáculo que Eurípides ha querido crear alrededor de ella. En la ficción trágica, el coro enuncia aquí una narración de la ruina de Troya. Se trata fundamentalmente de un canto de lamento sobre el destino de su patria. La deformación que presenta el *γός* en el canto trágico es capital para lo que va a suceder a continuación: anuncia el desarrollo sobre la escena de una nueva etapa dentro de la épica que será el castigo de Hécuba.

De hecho, una vez recibido el consentimiento de Agamenón para que lleve a cabo el castigo que considere oportuno hacia el Tracio, la heroína se pone manos a la obra y envía a una esclava para que pida a Poliméstor que se presente junto con sus hijos ante

<sup>151</sup> La venganza contra Poliméstor y la muerte de Agamenón tienen numerosos paralelismos. Con respecto al coro, los dos pasajes están precedidos por una breve intervención cantada por el coro (*Hécuba* vv. 1024-1034, *Agamenón* vv. 1331-1342) y se introducen comentarios en trímetros con la reacción del corifeo (*Hécuba* vv. 1042-1043, *Agamenón* vv. 1346-1371). Sobre las similitudes y diferencias entre las dos tragedias y en particular de la heroína en ambos poetas, cf. THALMANN (1993: 126-159).

<sup>152</sup> Cf. *Odisea* 9. vv. 364-479 en donde Odiseo ciega a Polifemo como castigo por no haber respetado los deberes de hospitalidad. No podría Eurípides hacer mención en esta obra de su drama satírico *Cíclope* al ser este posterior a la representación de *Hécuba*. GREGORY (1999: XVIII) establece los paralelismos en el modo de actuar del héroe homérico y la heroína eurípidea y subraya: “The Cyclops of *Odyssey* 9 seems to have supplied Euripides with the broad outlines for his portrayal of the blinded Polymestor (1035-1055)”.

ella. Tan pronto llega el rey tracio e incluso antes de que Hécuba se dirija a él, este le expresa su pesar por las desgracias que le han sobrevenido (vv. 954-955): *δακρῶ σ' εἰσορῶν πόλιν τε σὴν / τὴν τ' ἀρτίως θανοῦσαν ἔκγονον σέθεν. // Lloro al contemplarte a ti, a tú ciudad y a tu hija la que acaba de morir*; y se disculpa por no haber ido antes a verla, alegando hallarse en el interior del país hasta aquel momento (vv. 962-967). Lejos de mostrarse como el hombre impío que Hécuba había retratado, ávido de riquezas y sin principios, Poliméstor se presenta aquí conciliador y realmente afectado por la situación actual de la que fuera reina, hasta el punto de preguntarle en qué puede ayudarla (vv. 976-977), ya que, al igual que al ejército de los aqueos, la considera *φίλη* (vv. 982-983).

Hécuba comienza al punto un diálogo cargado de ironía a fin de conseguir llevar a buen término el plan previsto. Primero le pregunta si Polidoro está vivo, a lo que Poliméstor responde afirmativamente (v. 989); luego, pregunta si el oro está a salvo, a lo que él vuelve a responder que sí (vv. 994-997). Es entonces cuando Hécuba empieza a revelarle la historia de un tesoro escondido en el templo de Atenea Iliás y la existencia de una cantidad de dinero (*χρήμαθ'*, v. 1012) que logró sacar de Troya y que se encuentra escondido en su tienda (*σκύλων ἐν ὄχλῳ ταῖσδε σῶζεται στέγαις // están guardadas bajo estos techos entre un montón de despojos*, v. 1014). Le exhorta a entrar junto con sus hijos en las tiendas, en las que asegura que no hay ningún hombre (v. 1018), para coger el dinero y llevarlo a buen recaudo y así lo hacen.

El coro interviene de forma cantada y anticipa la desgracia<sup>153</sup> que está por sucederle a Poliméstor (vv. 1025-1033):

ἀλίμενόν τις ὡς εἰς ἄντρον<sup>154</sup> πεσῶν / ἴλέχριος ἐκπεσῆ φίλας καρδίας<sup>155</sup>, /  
ἀμέρσας βίον. τὸ γὰρ ὑπέγγυον / δίκαια καὶ θεοῖσιν οὐ<sup>156</sup> συμπίπτει· ὀλέθριον

<sup>153</sup> Cf. Eurípides, *Electra* vv. 1147 y *Hércules* vv. 734 ss., ejemplos de intervenciones cantadas en las que encontramos la predicción del coro ante una desgracia próxima después de la salida de escena de un héroe.

<sup>154</sup> Término usado para resaltar metafóricamente cualquier superficie de agua o circunstancia peligrosa, cf. por ejemplo, *Heráclidas* v. 168. Aunque el significado general de este término es el de “sentina” (*Odisea* 12. v. 410), también podemos ver en Homero un pasaje en el que este término hace referencia a un lugar abierto al que una persona, cayendo dentro de él, pierde la vida (*Odisea* 15. v. 479). HADLEY (1950: n.v. 1025) recoge el significado de “sentina” en su traducción y el de *ἀλίμενον* como “lugar sin salida” proponiendo la siguiente versión del pasaje: “like to one falling into the bilge, whence is no scape, so shalt thou fall headlong from thy heart’s desire, having wrought the destruction of thy life”.

<sup>155</sup> Tanto COLLARD (1999: n.vv. 1025-1028) como HADLEY (1950: n.v. 1025), proponen la lectura de *φίλας καρδίας* como “cherished desire” o “heart’s desire”, que aplicado a Poliméstor sería el tesoro que la heroína alberga en sus tiendas.

<sup>156</sup> COLLARD (1999: n.vv. 1029-1031) prefiere la conjetura *οὐ* de Hemsterhuy y opina que la encontrada en los manuscritos *οὐ* no aporta un significado justo al texto y aísla el v. 1031. Por este motivo, propone la

ὀλέθριον κακόν.† / ψεύσει σ' ὁδοῦ τῆσδ' ἐλπίς ἢ σ' ἐπήγαγεν / θανάσιμον πρὸς Ἄϊδαν,<sup>157</sup> ἰὼ τάλας· / ἀπολέμω δὲ χειρὶ λείψεις βίον. // *Como uno que ha caído de lado en un mar sin fondo perderás tu estimado corazón, quedarás privado de vida. Pues lo que se debe a la justicia y a los dioses no se derrumba. ¡Funesta, funesta desgracia! Te engañará la esperanza en este camino, la que te ha conducido mortal hacia Hades. ¡Ay infeliz! Abandonarás la vida bajo una mano que no hacía la guerra.*

Sin embargo, las troyanas, o al menos una parte de ellas que está fuera de las tiendas no sabe qué es lo que exactamente está pasando dentro de ellas y cree que su castigo es la muerte, una pena de la que él mismo es culpable por su propia falta, una falta humana y divina (δικὰ καὶ θεοῖσιν, v. 1029).

Inmediatamente después, se oyen los gemidos de Poliméstor, que se lamenta por haber sido cegado y por el cruel asesinato de sus hijos<sup>158</sup> y que, lleno de rabia e impotencia, amenaza a las troyanas (vv. 1039-1040): ἀλλ' οὔτι μὴ φύγητε λαιψηρῶ ποδί.<sup>159</sup> / βάλλων γὰρ οἴκων τῶνδ' ἀναρρήξω μυχούς. // *No, ¡no tenéis que huir con pie rápido! Pues lanzando cosas agujerearé todos los recovecos de estas chozas.* En este preciso momento, el coro se hace la siguiente pregunta (vv. 1042-1043): βούλεσθ' ἐπεσπέσωμεν; ὡς ἀκμῆ<sup>160</sup> καλεῖ / Ἐκάβη παρεῖναι Τρωάσιν τε συμμάχους. // *¿Queréis que entremos? Pues la ocasión nos exhorta a asistir como aliadas en favor de Hécuba y de las troyanas.*

El coro se muestra profundamente implicado en el castigo de la heroína contra el rey tracio. Cuando Poliméstor describe el ataque cometido contra él, habla gráficamente de la violencia de las sirvientas de Hécuba (vv. 1132-1182), pero no hay una indicación explícita de la entrada anterior de alguna coreuta en la tienda. Podemos considerar que el coro se ha dividido en dos semicoros: uno que participa activamente en la acción, mientras el otro se pregunta si ir en ayuda de la heroína y de las otras troyanas.

---

traducción siguiente: "For where liability to Justice and to the gods coincides, there is destruction, evil destruction".

<sup>157</sup> Cf. DALE (1983: 63-65), sobre el uso del pie crético en el v. 1033.

<sup>158</sup> Cf. ORBAN (1970: 323 ss.) y TARKOW (1984: 123-136), sobre el papel de los hijos de Poliméstor en la tragedia.

<sup>159</sup> Hécuba y el coro huyen después del v. 1043. Hécuba podría estar en la puerta en el v. 1044, pero ya fuera, junto con el coro, en el v. 1047.

<sup>160</sup> El término ἀκμῆ debe ser entendido como καιρός, cf. Esquilo, *Persas* v. 407 y Sófocles, *Electra* v. 1338.



Como sucede en *Andrómaca* (vv. 817-824) el personaje principal está fuera de la escena en una situación que conlleva peligro y el coro se pregunta si puede hacer algo para ayudar en su empresa, pero, antes de llevar a cabo cualquier acción, ese personaje en cuestión entra despejando sus dudas y preocupación. Y en efecto, Hécuba sale eufórica de las tiendas increpando al traidor y anuncia que lo ha cegado y ha matado a sus dos hijos con la ayuda de las mejores troyanas (σὺν ταῖς ἀρίσταις Τρωάσιν, v. 1052). La anciana está finalmente satisfecha, pues su huésped impío le ha reparado su pena (δίκην δέ μοι / δέδωκε, vv. 1052-1053).

La referencia a las mejores troyanas podría excluir la participación de las componentes del coro, sin embargo, a su salida, las palabras y ataques de Poliméstor parecen ir dirigidos al total de las troyanas (vv. 1059-1064): ποίαν / ἢ ταύταν ἢ τάνδ' ἐξαλλάξω, τὰς / ἀνδροφόνους μάρψαι χρήζων Ἰλιάδας, / αἶ με διώλεσαν;<sup>161</sup> / τάλαιναι κόραι τάλαιναι Φρυγῶν // *¿A qué camino me cambiaré, a este o a ese otro, para alcanzar a las asesinas troyanas que me han destruido? ¡Desgraciadas, desgraciadas hijas de los frigios!* La tensión en la monodia del rey va *in crescendo* y la danza, a modo de “caza”,<sup>162</sup> debía estar compuesta por movimientos rápidos dirigidos cada vez a un sitio.<sup>163</sup> Las pisadas que oye el tracio parece que sean ciertamente las del coro, que o bien se aleja o bien lo rodea mientras realiza su desesperada danza.<sup>164</sup> Es posible que aquí las coreutas estén sustituyendo, en la escena y en la ciega apreciación de Poliméstor, a las troyanas que han perpetuado el castigo.<sup>165</sup>

El héroe sigue cantando, pero esta vez haciendo un llamamiento de ayuda a sus compañeros tracios y a sus aliados aqueos (vv. 1089-1094) atrayendo a Agamenón quien, simulando no saber nada, escucha las acusaciones y las amenazas del rey tracio contra Hécuba. Entonces, el Atrida le pide que hable civilizadamente (vv. 1129-1130): ἐκβαλὼν δὲ καρδίας τὸ βάρβαρον, / λέγ'. // *tan pronto como hayas expulsado de tu corazón la*

<sup>161</sup> La angustia y la impotencia de no poder contemplar ni decidir a dónde dirigir su paso vacilante se ven reflejadas en la gran cantidad de preguntas retóricas.

<sup>162</sup> Poliméstor desea saciarse de carnes y huesos con un festín de fieras salvajes (ἀγρίων θηρῶν, v. 1073) animalización de las troyanas que conforman el banquete deseado. Este deseo de canibalismo del rey tracio recuerda sin duda el deseo de Hécuba en *Ilíada* 24. vv. 212-214 de comer el hígado de Aquiles, asesino de su hijo Héctor.

<sup>163</sup> Cf. PRATO (1984-1985: 140), para un análisis métrico de este pasaje.

<sup>164</sup> En su canto no hace referencia a si va llevando o no los cadáveres de sus hijos. Sin embargo, parece que se halle ante la difícil decisión de dejarlos atrás y seguir con la “caza” de las troyanas. Mientras LEY (2007: 109) considera que los cuerpos de los hijos debían alejarse del espacio de la escena a través del ἐκκύκλημα, COLLARD (1991: 190) no tiene claro que sea así como se transportan aquí.

<sup>165</sup> Esta estrategia también la encontramos desarrollada en *Bacantes*: el coro en la σκηνή plasma el furor salvaje de las mujeres junto con Ágave en la montaña.

*barbarie, habla*; pues está dispuesto a escuchar su versión y la de Hécuba<sup>166</sup> y a juzgar de acuerdo con la justicia (κρίνω δίκαιος, v. 1131).

Poliméstor confiesa desde el principio que ha matado a Polidoro (v. 1036), pero en ningún momento hace referencia a la relación de *ξενία* con la familia troyana ni tampoco menciona el dinero de Príamo, verdadero motivo del asesinato, sino que intenta justificar su acción por miedo a que, si el joven vivía, pudiera reforzar el poder de Troya, y los aqueos, por su parte, iniciar un nuevo conflicto bélico con consecuencias devastadoras para todos (vv. 1138-1144). A continuación, el Tracio describe en detalle el ataque de Hécuba y sus amigas: explica cómo las mujeres le privan de sus armas y alejan de él a sus hijos (vv. 1155-1159),<sup>167</sup> cómo después sacan cuchillos y acaban con la vida de estos (vv. 1160-1164)<sup>168</sup> y cómo le ciegan a él con alfileres<sup>169</sup> (vv. 1169-1171).<sup>170</sup> Insiste también en haber actuado en favor de Agamenón al matar a un enemigo suyo (vv. 1175-1176) y acaba su intervención con una crítica contra todo el género femenino, causante de su desgracia actual, lo que hace que el coro juzgue de forma sentenciosa su insolente actitud (vv. 1183-1186).

Llega el turno de Hécuba, quien revela a Agamenón el verdadero móvil del asesinato de Polidoro, el deseo por parte de Poliméstor de apoderarse del tesoro de Príamo (vv. 1206-1207), y argumenta elocuentemente que no ha acabado con la vida de su hijo por amistad con los griegos, sino que lo mató cuando ya no había motivo alguno para hacerlo, solo para conseguir quedarse con el dinero troyano (vv. 1214-1216). Este es un crimen que merece castigo, por lo que la heroína finaliza su intervención con una

<sup>166</sup> ἀκούσας... ἐν μέρει es una expresión frecuente antes de un ἀγών, cf. *Troyanas* vv. 906-908 y *Fenicias* v. 465.

<sup>167</sup> El verbo usado por el Tracio para describir la escena de las mujeres que cogen a sus hijos en brazos y se los van pasando unas a otras, *πάλλειν*, es el mismo que emplea Homero en *Ilíada* 6. v. 474 para describir una escena análoga con el pequeño Astianacte como protagonista.

<sup>168</sup> Vemos en *Hécuba* dos acciones del degollar en dos situaciones muy distintas: la primera la de Políxena, en el exterior, en el ritual de un sacrificio con un oficiante y con todo el ejército como testigo; la segunda la de los niños, dos víctimas en el interior de las tiendas a las cuales se les niega el rito, con una multitud de asesinas y un único testigo que, por otra parte, será lo último que vea. Esta confrontación interior/exterior reafirma el carácter femenino del primero pero en clave atroz, como temido escenario de una carnicería.

<sup>169</sup> *πόρπας* hace referencia a los alfileres que sujetan al hombro los vestidos tanto femeninos como masculinos (Cf. Eurípides, *Electra* v. 820 y *Heracles* v. 959). Edipo utiliza el de su madre para producirse la ceguera en *Edipo Rey* vv. 1268 ss. y el suyo propio en *Fenicias* v. 62.

<sup>170</sup> Se presenta el rey como una fiera que persigue a las *μυιφόνους κύνας*, perras manchadas de crimen, y como cazador que rastrea la pared: el término griego es *κωνηγέτης*, literalmente “conductor de perros”. Tal y como RODRÍGUEZ CIDRE (2010: 238) acertadamente apunta sobre esta comparación: “ello implica una profunda ironía en el texto en tanto Poliméstor ciego, tanteando las paredes, difícilmente pueda conducir a las ‘perras’ que lo privaron de sus hijos”. Esta referencia a los perros, así como la encontrada en el v. 1078, no es nada inocente en una tragedia donde la heroína principal será virtualmente transformada en perra.

advertencia a Agamenón, en la que le recuerda los cargos de impiedad y deslealtad por los que Poliméstor es juzgado (vv. 1232-1235): σοὶ δ' ἐγὼ λέγω,<sup>171</sup> / Ἀγάμεμνον, εἰ τῶδ' ἀρκέσεις, κακὸς φανῆ· / οὔτ' εὐσεβῆ γὰρ οὔτε πιστὸν οἷς ἐχρῆν, / οὐχ ὄσιον, οὐ δίκαιον εἶ δράσεις ξένον· // *Y a ti te digo, Agamenón, si le defiendes, te mostrarás como un ser vil, pues estarás favoreciendo a un huésped que ni respeta a los dioses ni era leal con quienes debía, que no respeta los preceptos divinos ni las leyes humanas.*

Como había prometido, Agamenón se establece como juez del *ἀγών* y dice explícitamente que lo hace porque no hacerlo le provoca vergüenza (αἰσχύνην φέρει, v. 1241). El Atrida rebate muy rápidamente las excusas que Poliméstor ha dado, concluyendo que en realidad le ha movido la avaricia, insiste en que esa avaricia le llevó a *ἀποκτεῖναι ξένον* (v. 1244), lo que reitera tres versos después, *ξενοκτονεῖν* (v. 1247). Con ello recoge Agamenón las palabras de Hécuba del v. 1216: *ξένον κατέκτασ σὴν μολόντ' ἐφ' ἐστίαν*. // *Mataste al huésped que llegó a tu hogar*. Unas palabras que dan muestra de una misma opinión en personajes de bandos enfrentados, griegos y no griegos, sobre este tipo de delitos: un crimen contra las normas básicas de comportamiento cívico debe ser sancionado. También los dioses en esta tragedia comparten esta visión y el crimen es sancionado por ellos: los vientos, ahora que se ha ejecutado el castigo, vuelven a ser propicios para los barcos griegos. Aquí, como en otras tragedias de Eurípides, no es operativa la distinción entre griegos y bárbaros: aunque Odiseo en su debate afirme esta diferencia y atribuya a los bárbaros la falta de determinados principios, se trata solo de un tópico denigratorio que hace griegas las normas de convivencia básicas en tanto que considera a los griegos exponentes de la civilización frente al salvajismo. En cambio, tanto Hécuba como Agamenón comparten el mismo respeto a las normas de la *ξενία*, el mismo que también deberían compartir los espectadores.

Poliméstor se ve obligado a aceptar su pena, pero mientras Hécuba se regocija por haber logrado llevar a buen término y con justicia su ardid, el Tracio lanza tres predicciones que tendrán lugar en el futuro extraescénico: la metamorfosis de Hécuba en

<sup>171</sup> Fórmula aparentemente amenazante, cf. *Heráclidas* v. 372, *Orestes* v. 622, etc.

una perra con mirada de fuego<sup>172</sup> (v. 1265)<sup>173</sup> y la muerte de Casandra y de Agamenón a manos de la esposa de este<sup>174</sup> (vv. 1275, 1277 y 1279).

Como ya hemos dicho, se ha escrito mucho en torno a la evolución del personaje de Hécuba, desde su actitud maternal por el sacrificio de Políxena, hasta la crueldad con que ejecuta su plan de venganza, cegando a Poliméstor y matando a sus dos hijos. A menudo, se ha querido ver en esta tragedia la representación de la fragilidad de la fortuna humana y la desintegración de un carácter noble que, acometido por las desgracias, acaba por actuar de forma salvaje y deshumanizada, siendo la metamorfosis de Hécuba en una perra, vaticinada por Poliméstor, la última fase de esa deshumanización.<sup>175</sup> Sin embargo, ni es el primer caso en tragedia en el que se produce la muerte de niños inocentes (por ejemplo, en *Medea*) ni tampoco debería sorprender en la sociedad ateniense del s. V a. C. que el castigo de un crimen recaiga también sobre los familiares del culpable.

Tras las palabras proféticas y de mal augurio del rey tracio, Agamenón ordena a los criados echar a toda prisa al osado, a Hécuba enterrar a sus dos hijos<sup>176</sup> y a las troyanas

<sup>172</sup> Para la referencia a su mirada el Tracio utiliza un sustantivo derivado del verbo *δέρκομαι* que tiene el sentido de ver pero que subraya una intensidad propia de un cazador/asesino: es el mirar de la serpiente, el águila, la Gorgona, los guerreros en combate. Este término aplicado a Hécuba en boca de Poliméstor, un hombre que habla de la particularidad de la mirada de quien lo privó de vista, presenta a la viuda de Príamo como asesina.

<sup>173</sup> Este final del personaje constituye una innovación de Eurípides. La metamorfosis va unida a una litificación, puesto que dice que la anciana en alta mar se convertirá en perra de piedra. Su cuerpo, devenido estatua canina, servirá de señal para los navegantes. Esta litificación habilita una identificación del personaje de Hécuba con el de Níobe, pero además del elemento pétreo, Hécuba aparece al igual que Níobe como madre de los mejores hijos y a la vez como huérfana de todos ellos. Cf. SEGAL (1993b: 71) e IRIARTE (2002: 135-136), para una relación entre Hécuba y Níobe.

<sup>174</sup> El término utilizado en el v. 1277 es el que tiene un sentido más amplio para referirse a esposa, *ἄλοχος*. Sin embargo, la elección de este lexema encierra cierta ironía, pues si algo no fue Clitemnestra los últimos diez años fue ser compañera de lecho de Agamenón (τοῦδ' ἄλοχος). Es más, sabemos por el mito que su lecho es frecuentado por otro hombre, Egisto.

<sup>175</sup> Aunque se debe tener en cuenta las distintas connotaciones negativas ligadas al perro en el mundo griego que pueden remitir a la desvergüenza, la cobardía o el egoísmo, es importante también recordar que la perra es considerada por los griegos símbolo de maternidad, como podemos ver en el *Yambo de las mujeres* de Semónides de Amorgos (fr. 7W, v. 12), donde dice de la mujer que procede de la perra, que es *αὐτομήτορα*, y más adelante explica que defiende sus cachorros con violencia. La animalización en perra de Hécuba ha recibido numerosas lecturas. Como hemos dicho, se relaciona a la perra con una valencia maternal (cf. GREGORY, 1999: xxxiv y LORAUX, 1990: 146), por otro lado, en su rol de vengadora, se podría relacionar con las Erinias (cf. MOSSMAN, 1995: 196 y ZEITLIN, 1996: 185). Otros estudios ven una alusión a la diosa Hécate ya que el perro es uno de los símbolos de esta divinidad ligada en general a los partos y a la muerte (cf. BURKERT, 1985: 65 y PADEL, 1992: 102). RABINOWITZ (1993: 122) asimila la metamorfosis con el monstruo de la Esfinge. Por último, algunos análisis plantean en términos generales la caracterización de Hécuba devenida perra como un monstruo marino debido a su ubicación geográfica (cf. SEGAL, 1993a: 158-159, 180 y 185). Una interpretación singular de la metamorfosis es la que plantea RODRÍGUEZ CIDRE (2010: 242 ss.), quien propone que la transformación en perra de Hécuba puede ser leída como sinécdoque de la Escila.

<sup>176</sup> En *Hécuba*, se acumulan los cadáveres de una y otra parte sin poder ser llorados ni enterrados con propiedad. El retraso en los ritos fúnebres es un factor central en esta obra: lo notará el personaje de

volver a las tiendas (vv. 1289-1290): δεσποτῶν δ' ὑμᾶς χρεῶν / σκηναῖς πελάζειν, Τρωάδες. // *Y vosotras, troyanas, es menester que os acerquéis a las tiendas de vuestros amos.*<sup>177</sup> Estas últimas son las encargadas de ejecutar los versos conclusivos de la tragedia<sup>178</sup> (vv. 1293-1295): ἴτε πρὸς λιμένας σκηνάς τε, φίλαι, / τῶν δεσποσύνων πειρασόμεναι / μόχθων· στερρὰ γὰρ ἀνάγκη. // *Id hacia los puertos y tiendas, amigas, para conocer las fatigas impuestas por los amos. Pues dura es la necesidad.* El viaje anticipado en los vv. 444 ss. está a punto de producirse, no hay forma de resistirse a la fuerza de la necesidad.

Hemos podido constatar, principalmente a lo largo de los tres *στάσιμα* de la obra, no solo los cambios, sino también una evolución clara en la manera de analizar la caída de Troya y, por consiguiente, del exilio a tierras griegas que adopta el coro.

En el primer *στάσιμον*, las troyanas expresan un sentimiento de escándalo absoluto sobre la catástrofe. Este escándalo es cantado bajo la forma de encomio cargado de horror e incomprensión hacia Grecia, hacia los dioses y hacia ese estatus insoportable que les hace ser la celebración viviente de sus enemigos vencedores. Políxena marcha voluntariamente hacia la muerte y las cautivas acompañan su partida apoyando implícitamente su decisión, mostrando que su existencia carece de sentido y es insoportable: han sido privadas de todo, son reducidas a la esclavitud y son excluidas del mundo en tanto *κόσμος* que ellas podrían haber “celebrado” como bello. Nada justifica su desgracia; es una catástrofe incomprensible.

El segundo *στάσιμον* aporta un cambio notable: es la primera vez que aparece en boca de las troyanas el reconocimiento de una necesidad en la destrucción de su ciudad y esta surge como respuesta al rapto de Helena. Toda evocación de la guerra y de la ruina de Troya está teñida de horror por la brusquedad de elisiones o la utilización de términos genéricos para evocar su desgracia. El sentimiento de escándalo permanece presente, pero sobre todo por la desproporción entre el crimen individual de Helena y Paris y la destrucción general, cuyo resultado ha sido la pérdida de la ciudad y el dolor de mujeres

---

Agamenón quien en los vv. 726 ss. pregunta a la anciana por qué tarda en cubrir el cadáver de su hija y culminará con el cierre de la tragedia, donde la llegada de los vientos apresura la partida y los funerales vuelven a desplazarse, esta vez, al exterior de la obra.

<sup>177</sup> Cf. Séneca, *Troyanas* vv. 1178 ss.: *repetite celeri maria, captivae, gradu, / iam vela puppis laxat et classis movet. // Regresad al mar con acelerado paso, cautivas: ya las velas ensanchan la popa y las naves se mueven.*

<sup>178</sup> Versos en anapesto típicos de la *ἔξοδος*. Cf. ROBERTS (1987: 51-64), sobre los versos conclusivos de las tragedias de Sófocles y Eurípides.

tanto griegas como troyanas. Este canto acompaña el acercamiento de griegos y troyanas que tiene lugar por el reconocimiento unánime del honor de Políxena.

El tercer *στάσιμον* es clave para entender la evolución del coro. Esta vez también se describe la toma de Troya, pero las mujeres se remontan a la noche misma del ataque y reconocen una mayor relación con el rapto de Helena. La lógica de justicia que las troyanas evidencian en las circunstancias de la destrucción de su ciudad abre la veda para la reparación de Hécuba, ya que ella hará servir el mismo principio en la elección y la ejecución de su plan. La descripción de su desgracia insiste particularmente en ciertos aspectos que relacionan el ataque de la ciudad y la venganza posterior de la reina: la victoria se asegura mediante un engaño que responde a la bajada de guardia del enemigo. Esta elección en el ardid subraya asimismo el cambio en la obra: las troyanas, que se describen como presas de pánico en el canto, se enfrentarán cara a cara a Poliméstor con el mismo rol que los guerreros griegos cuando atacaron en la emboscada que ellas mismas sufrieron en su momento.

A fin de aportar una justa interpretación de estos cantos, tenemos que huir del estigma generalizado que afirma que estos *στάσιμα* son únicamente el “telón de fondo” de la acción dramática, un medio para recordar ocasionalmente la dimensión colectiva de la desgracia troyana más allá del dolor particular de Hécuba. Cada canto se inscribe dentro de un contexto particular que es el suyo y no funciona plenamente sino dentro de este contexto. Hemos remarcado que Eurípides continúa trabajando la herencia poética y no se reduce simplemente a una simple forma convencional, sino que él retomándolos hace propios un conjunto de códigos según diferentes modalidades y los presenta en la enunciación de su coro trágico.

El coro expresa su lamento de forma diferente en función de su posición con relación a los códigos poéticos a los que su canto hace referencia. En el primer *στάσιμον*, los códigos de la poesía de celebración, hímnicos en particular, son utilizados para formular un encomio caricatural de Grecia que sirve para alejar irónicamente toda posibilidad de felicidad en un futuro: el devenir no tiene nada que ofrecer a las troyanas sino la exclusión de una Europa que ellas obtendrán como triste alternativa al reino del Hades. En el segundo *στάσιμον*, la expresión de la desproporción entre los orígenes y las últimas consecuencias de la guerra de Troya es evidente en el tono paródico que emplean al describir la hazaña y el proyecto de Paris. Las troyanas mezclan en su canto el estilo

de la poesía ditirámica o épica (que sirve para evocar el pasado) y el lamento explícito sobre la comprensión de su desgracia presente; dos polos temporales unidos por las elisiones introducidas que refuerzan la ironía y la amargura de sus palabras. En el tercer *στάσιμον*, las troyanas entonan el nuevo “canto de Troya”. Su *ἰλίουπέρις* es patética y nada irónica, pues se apropian verdaderamente de la forma de la épica: conforme a los valores tradicionales de este género, ellas cuentan la destrucción de su ciudad para subrayar la necesidad de una justicia superior.

La función de los *στάσιμα* no constituye un corsé de convenciones propias a la tragedia que limitan la libertad del dramaturgo. Se forma a partir de la dramaturgia como medio de convenciones poéticas externas a este género, conocidas por su público e inscritas en la enunciación del coro trágico. El personaje-coro de la ficción se manifiesta como un coro no solo adoptando mecánicamente las convenciones preestablecidas, sino posicionando su canto en las convenciones existentes, tanto si quiere alcanzarlas o si trata de alejarse de ellas. En *Hécuba*, el efecto de la ironía es clave y aporta luz a múltiples problemas de interpretación relativos no solamente a los *στάσιμα*, sino a todos los episodios que estos acompañan en la dinámica general de la obra.





## IV. *Troyanas*

A la hora de abordar esta tragedia tenemos que tener en cuenta la complejidad de la obra de Eurípides: la trilogía troyana del 415 a. C<sup>1</sup> dentro de la cual encontramos en último lugar a *Troyanas* tiene como foco una relectura personal del autor de un material mítico ya conocido (concerniente a los poemas homéricos, pero centrado en los contenidos de *Ίλίου πέρσις* y *Νόσσοι*).<sup>2</sup> Así pues, esta versión euripídea de la *Ίλίου πέρσις*<sup>3</sup> se coloca dentro de una tradición mítico-literaria que el autor hace propia a través de una

---

<sup>1</sup> La datación de la trilogía, atestiguada por Eliano (*Varia Historia*, 2. 8), coincide con un momento en el que Atenas estaba preparándose para una masiva expedición militar en Sicilia, con motivo de extender su dominio y aportar una serie de ganancias a los atenienses, tal y como hace referencia Tucídides (6. 24). A pesar de la problemática sobre la gran proximidad de representación de *Troyanas* con el fin del acontecimiento en cuestión, se cree que la obra podría hacer referencia a uno de los pasajes más famosos del historiador: la guerra contra Melos (5. 85-113). Esta posibilidad es descartada, entre otros, por KOVACS (1997: 162-176) y por ROISMAN (1997: 38-48) con el objetivo de rechazar la total relevancia del componente político de la obra. A favor de la relación de este episodio bélico contemporáneo con la composición y representación de *Troyanas*, cf. CROALLY (1994: 232). REHM (1994: 128) define la tragedia como “one of the greatest antiwar plays ever written that speaks for the Melian woman and for countless other victims of ‘civilized’ savagery”. La opinión de BURIAN (2003: 35-46) con respecto al debate sobre el componente político de *troyanas* se sitúa en el centro, pues lo atribuye más bien a la naturaleza política de la que la obra es intrínseca y remarca la “esasperata retorica del potere che questa tragedia, insieme ad altre di Euripide, condivide con certi brani di Tucidide”. Interesante es el trabajo de ΡΙΤΟΪΚ (1993: 109-125), quien tras una sintética exposición de las diferentes interpretaciones del siglo veinte sobre la presunta unidad de las tragedias del 415 prosigue con un análisis de las conexiones temáticas en el interior de lo que parece una “Problemtrilogie”. Particularmente remarcables son las numerosas comparaciones entre las obras (especialmente en *Palamedes*), junto con los paralelismos estructurales y mecanismos creados para desvelar la imposibilidad, tanto para el individuo como para el colectivo, de evitar el conflicto.

<sup>2</sup> Interesante la discusión iconográfica de *Ίλίου πέρσις* por parte de ANDERSON (1997: 179- 265) que supone una parte muy importante en el nexo de unión con *Troyanas* de Eurípides. El conocimiento de la importancia de la épica temprana conduce a ANDERSON a tomar no *Ίλίada* u *Odisea* como origen para el análisis del material de la caída de Troya, sino los episodios de *Ίλίου πέρσις*. Se puede pensar en las metopas del Partenón en Atenas como ejemplo de representación de *Ίλίου πέρσις* (cf. FERRARI, 2000). Las representaciones iconográficas eran sin duda para los espectadores atenienses una forma de conocimiento de la mitología igual de importante que las obras poéticas, por lo que es probable que los dramaturgos se inspiraran en iconografía para sus composiciones. Probablemente se encuentren múltiples alusiones iconográficas en *Troyanas*. Por ejemplo, el tercer episodio de la obra está centrado en dos cuestiones principales: ¿Helena fue forzada por Afrodita para que siguiera a Paris? ¿Menelao perdonará a su esposa? La tradición iconográfica presenta dos versiones: Helena o bien es representada siguiendo de forma voluntaria a Paris, que no tiene para nada un aire de brutalidad, o algunas veces se representa amenazada por el boyero, que cuenta con el apoyo de Afrodita. También las representaciones del encuentro de Menelao y Helena son muy numerosas. Si ciertas presentan la célebre versión de Menelao dejando su espada a la vista de su mujer (a menudo ligeramente vestida), hay muchas en las que Helena se representa amenazada por un Menelao armado y con aire cruel.

<sup>3</sup> Interesante es, en referencia al módulo épico-citaródico de *Troyanas* vv. 511-514, la hipótesis de CERRI (1985: 174), que de entre los posibles modelos poéticos destaca *Ίλίου πέρσις* de Estesícoro. Cf. También el más reciente PALLANTZA (2005: 94-97). BIEHL (1989: 225), después de analizar el primer *στάσιμον* de *Troyanas*, concluye: “Nach alledem läßt sich feststellen, daß die Verwendung des kitharodischen Prooimion-Motivs für Eur. nicht durch innerpoetische Tradition bedingt ist, sondern als ein konstruktives Mittel der von Eur. Angewendeten dramatischen Technik fungiert”.

estrategia poética alusiva en la que se recuperan rasgos conscientemente arcaizantes y dialectalmente de Esquilo y en general de sus precedentes literarios, evitándose (o limitando) la repetición *ad litteram*:<sup>4</sup> por ejemplo, los intentos de destacar la relación intertextual con Homero se basan en la categoría de “situational allusion” (DAVIDSON, 2001: 68) y tampoco esta tragedia está incluida en el grupo de aquellas que tradicionalmente se han considerado “reescrituras” esquiléas.<sup>5</sup> Ecos pindáricos, alusiones al νόμος de Terpandro, evocaciones épicas y resonancias esquiléas marcan los pasajes líricos de *Troyanas*, así como la tendencia estilística cercana a la *New Music*<sup>6</sup> de la que Eurípides pudiera haber tomado prestado el estilo pictórico de los *στάσιμον* ditirámicos (según la catalogación de KRANZ [1933: 254], que posteriormente ha sido seguida por los sucesivos estudiosos de estas partes corales).<sup>7</sup>

Motivo temático y estructural<sup>8</sup> fundamental en *Troyanas* es la modulación (no)ritual del πάθος y en particular del θρήνος, que se convierte en paradigma de la desintegración de una tradición cultural (y al mismo tiempo literaria y musical).<sup>9</sup> Así mismo, la cualidad epilogal del prólogo<sup>10</sup> con Poseidón que revela prerrogativas de *deus ex machina*<sup>11</sup> refuerza, también a través de una “prospettiva di azione έξω τῆς τραγωδίας che è unica nei prologhi tragici” (FERNANDELLI, 1996: 112 n. 39), la impresión de una marcada experimentación dramática (por otra parte potencialmente funcional en la

<sup>4</sup> Cabe destacar la aportación de la tesis reciente sobre la intertextualidad en *Troyanas* de FANFANI (2009), cuyo trabajo intenta remarcar la notable experimentación alusiva y metaliteraria de la obra. PERTUSI (1952: 251-273) ofrece un amplio elenco de correspondencias entre pasajes de *Troyanas* y *loci* esquiléos.

<sup>5</sup> Cf. IERANÒ (2006) para una bibliografía actualizada. Sobre la relación entre *Fenicias* y *Siete contra Tebas*, cf. SAÏD (1985) y MEDDA (2006: 53-62). De referencia obligada es siempre AÉLION (1983: 1. 197-228). Sobre la confrontación consciente de *Orestes e Ifigenia entre los tauros* sobre el plano dramático con respecto a *Orestea*, cf. respectivamente ZEITLIN (1980) y CALDWELL (1974).

<sup>6</sup> Sobre la relación entre Eurípides y la *New Music*, cf. CSAPO (1999-2000) y BATTEZZATO (2005: 89).

<sup>7</sup> Cf. DI BENEDETTO (1971: 243-249), PANAGL (1971: 42-78) y HOSE (1990-1991: 2. 298-320).

<sup>8</sup> Sobre la estructura y las particularidades de la dramaturgia de *Troyanas* se ha escrito muchísimo. Destacaremos el estudio de HALLERAN (1985: 92-102) y el trabajo de MERIDOR (1991-1992: 1-21). Bajo una perspectiva trilogía, Cf. SCODEL (1980: 10 ss. y 138 ss.), AÉLION (1983: 1. 78 ss.) y GÄRTNER (2004: 37-58).

<sup>9</sup> En esta dirección se mueven DI BENEDETTO (1991: 21 ss.) y BATTEZZATO (1995: 152-157), quienes señalan la “mancata antifonalità” y el “progressivo rovesciamento dei ruoli dell' έξαρχία rituale” en *Troyanas*, en la que los τόποι del θρήνος están incorporados dentro de estructuras monológicas.

<sup>10</sup> A diferencia de Esquilo o Sófocles, Eurípides frecuentemente anticipa de alguna manera la acción que va a ocurrir sobre la escena a través de una predicción hecha en el prólogo. Esto ha dado lugar a numerosas críticas acerca del carácter estereotipado y artificial de este elemento tradicional de la tragedia. Cf. NÁPOLI (2013: 570-577) para un resumen de estas posiciones. También NÁPOLI (2016a: 169-182) destaca en su reciente artículo la “modernidad” de Eurípides en la estructura compositiva de sus obras con el objetivo de revalorizar la consideración de elementos tradicionalmente criticados como el uso euripídeo del prólogo. Sobre la estructura del prólogo en esta obra, Cf. ERBSE (1984: 65 ss.) y GÄRTNER (2004: 44 ss.).

<sup>11</sup> Nos parece interesante la propuesta de DUNN (1993: 31 ss.). Algunas anomalías estructurales del prólogo han generado una sospecha en la autenticidad de los vv. 48-97, cf. WILSON (1967).

estructuración trilogica de los dramas del 415).<sup>12</sup> El final de la tragedia, anómala por la ausencia de “closing gestures”,<sup>13</sup> podría confirmar el intento de Eurípides de una programática inversión de los criterios estructurales del género trágico, pudiendo requerir una necesidad “rítmica” dentro de la trilogía troyana con dos dramas de “intriga”<sup>14</sup> cuyo efecto no resuelto obtenga una nueva significación en el estatismo de *Troyanas*, tal y como opina SCONDEL (1980:139).

Este aparente estatismo supone las bases de la crítica que durante el transcurso de la tradición ha consolidado una más que discutible opinión generalizada entre los estudiosos de la obra. Siguiendo la tradición de la obra aristotélica *Poética* (1456a 25-32), muchos de ellos han destacado que *Troyanas* no ofrece ningún progreso significativo en la acción dramática, sino que únicamente se trata de una superposición de sufrimientos<sup>15</sup> hasta el sufrimiento final: el exilio de las mujeres. Las críticas se han ido repitiendo por más de un siglo en términos condescendientes como: “estática”, “casi sin trama”, “apoyada en una retórica seca y analítica”.<sup>16</sup> Incluso el distinguido traductor LATTIMORE (1958: 135) expresa con una especie de desgana que “in candor, one can

<sup>12</sup> La referencia de Poseidón de los lugares del naufragio que les espera a los griegos (vv. 89 ss.) parece autorizar y realizar la instancia vengadora de Nauplio al final de *Palamedes*, sin que consiga, por parte de los dioses implicados “any care for this revenge, or for justice of any kind” (SCODEL, 1980: 67). Aunque como señala FANFANI (2009: 9 n. 30): “se dunque, proprio nella prospettiva rovinosa del naufragio, la conquista greca di Troia ribadisce la sua valenza antinómica, la collocazione prologale della profezia oblitera d’altronde l’intero potenziale emozionale e consolatorio-retributivo del disastro nell’ottica troiana”.

<sup>13</sup> Cf. DUNN (1996: 101-102): “*Trojan Women* ends more abruptly than any other surviving play of Euripides, with none of the familiar closing gestures, while it begins with a double *deus ex machina* that displaces those gestures to the prologue. In the *Hippolytus*, beginning and ending mirror one another, but *Trojan Women* begins at the end and remains stuck there. This inversion of the plot and this absence of direction give the play its remarkable emotional intensity; they also leave the drama itself violently dismembered”. También este autor concluye: “the epilogue of *Trojan Women* is unique in that it specifically lacks those features that usually mark the conclusion of the action, and the prologue is unique in that it includes these same features to suggest an ending before the play begins” (p. 108).

<sup>14</sup> Que *Alejandro* pueda ser catalogada según el modelo, fuertemente productivo en el último Eurípides, de “tragedias de la τύχη” parece probable teniendo en cuenta los datos de la hipótesis papirácea, cf. COLES (1974). Bibliográficamente consistente, por otro lado, es el análisis de los fragmentos de este drama tanto en el aspecto textual como en la reconstrucción de la acción dramática: cf. entre otros SNELL (1937), SCONDEL (1980: 20-41), KOVACS (1984), DI BENEDETTO-CERBO (1998: 17-27 y 86-109), COLLARD-CROPP-GILBERT (2004: 35-91) y KANNICHT (2004: 174-204). Destacaremos el artículo de DI GIUSEPPE (2001: 67-73) sobre el prólogo de esta obra. Más dificultades en su clasificación ofrece *Palamedes*, para la que NERI (2007) a raíz de una nota textual sobre el fr. 578 K. da una sintética pero exhaustiva panorámica sobre las fuentes, bibliografía y el estado de la cuestión.

<sup>15</sup> SCHLEGEL (1846: 136-137) encuentra en la obra una “accumulation of helpless suffering” que perdura hasta la extenuación.

<sup>16</sup> KRUMMEN (1998: 316) afirma: “Euripides’ *Troerinnen* sind als Stück selbst schon gleichsam im Rhythmus des rituellen Liedes, des Klagehiedes, gehalten”; también SUTER (2003: 1) señala: “The play is, from both the minute technical and the overall structural point of view, a lament” — and not an episodic plot or disunified piece, as HAIGH (1896: 300) proposed: “*The Troades*, produced in 415, is perhaps the least interesting of the extant tragedies. The plot consists merely of unconnected scenes, depicting the miserable fate of the Trojan captives; and the execution is not in the best style of Euripides.”

hardly call *The Trojan Women* a good piece of work, but it seems nevertheless to be a great tragedy”. La proliferación durante el s. XX de representaciones teatrales de esta tragedia fundamentalmente debido al contexto bélico del momento ha supuesto una revalorización de la estimación de *Troyanas*.<sup>17</sup>

Como acertadamente apunta BURIAN (2009: 12): “*The Trojan Women* is not simply a *pathos*, an extended suffering; it is a drama, a ‘doing’ that is both gripping and disturbing, the drama of life going on in the face of disaster and despair”. A través de su obra, el tragediógrafo repetidamente introduce al grupo de troyanas que gime en el funeral de Héctor en *Ilíada* 24. y lo recompone a partir de varias configuraciones líricas: Hécuba sola (monodia en vv. 98-152), Hécuba con las troyanas (la *πάροδος* y el *κοιμμός* final), Andrómaca y Hécuba (diálogo lírico por Héctor en vv. 577-607)<sup>18</sup> y el coro de cautivas solas (los *στάσιμα*). Eurípides reúne a las mujeres dolientes de la obra homérica -con excepción de Helena-<sup>19</sup> pero expande su lamento, amplifica su llanto “into an impressive never-ending polyphonic song for Troy itself” (ANDÚJAR, 2011: 88). Que la obra presente una distribución tan elaborada revela el interés de Eurípides de articular, representar y exprimir las intensas y a menudo entremezcladas emociones de las ahora esclavas y las expresiones de lamento que pueden generar por su propio estatus; todo ello con el objetivo de cuestionar la necesidad de la guerra.<sup>20</sup>

La obra inicia con lo que podríamos llamar una “silent action” (BURIAN, 1977: 79-94), pues aunque encontramos en primer lugar el monólogo de Poseidón, sus palabras indican que Hécuba se encuentra ya en escena,<sup>21</sup> abatida en el suelo por el dolor (vv. 36-38): τὴν δ’ ἀθλίαν τήνδ’ εἶ τις εἰσορᾶν θέλει, / πάρεστιν, Ἐκάβην κειμένην πύλων πάρος,

<sup>17</sup> Destacaremos entre otras la adaptación *Die Troerinnen* de Franz Werfel, escrita y producida en medio de la Primera Guerra Mundial (publicada en Leipzig en 1915); la adaptación de Sartre *Les Troyennes*, escrita en 1964 en respuesta a la guerra de Francia en Argelia; la película de 1971 de Cacoyannis durante la guerra de Vietnam y la adaptación de Tadashi Suzuki también en los años 70, en la que la obra se situaba en Japón tras la Segunda Guerra Mundial.

<sup>18</sup> Catalogado por DUÉ (2006: 13) “a stunning exemple of the combination of themes and emotions that converge in the captive woman's lament”.

<sup>19</sup> Es significativo que Helena sea la única mujer que cante un *γός* en *Ilíada* 24 y que no cante sino hable en *Troyanas*. ANDÚJAR (2011: 88) afirma que, al haber sido reclamada por los griegos en la obra, la heroína no tendría ya cabida en los lamentos orientales. Cf. LLOYD (1984: 303-313), quien argumenta que la figura de Helena y su huida junto con Menelao es “another twist to the suffering of the Trojan”.

<sup>20</sup> En su interesante artículo sobre la consideración de la guerra en el género cómico y en la obra de Eurípides, STOREY (2006: 172) subraya: “Euripides uses the conflict at Troy to dramatize the issues and results of a war that is not Greek against barbarian, but Greek against Greek. His characters and choruses comment generally on the horrors and futility of war”.

<sup>21</sup> El teatro griego no tenía cortinas y la visión tradicional requería que, cuando los actores que no iban a iniciar el diálogo se encontraban en escena ante la vista del público, su entrada fuera simplemente ignorada o suprimida una vez el prólogo diera comienzo (TAPLIN, 1972: 62).

/ δάκρυα χέουσαν πολλὰ καὶ πολλῶν ὕπερ. // *Si alguien quiere ver a la desgraciada Hécuba, aquí está, postrada ante las puertas, derramando numerosas lágrimas por numerosas razones.* La desolación es aún más patente teniendo en cuenta que es el dios, el que construyó las murallas de la ciudad que ahora Atenea va a destruir,<sup>22</sup> quien nos muestra la imagen desgraciada de Troya (vv. 4-9): ἐξ οὗ γὰρ ἀμφὶ τήνδε Τρωικὴν χθόνα / Φοῖβός τε κἀγὼ λαΐνους πύργους περίξ / ὀρθοῖσιν ἔθεμεν κανόσιν, οὔποτ' ἐκ φρενῶν / εὔνοι' ἀπέστη τῶν ἐμῶν Φρυγῶν πόλει· / ἦ νῦν καπνοῦται καὶ πρὸς Ἀργείου δορὸς / ὄλωλε πορθηθεῖσ'. // *Y es que desde que Febo y yo pusimos pétreas torres alrededor de esta tierra de Troya con exacta rectitud, nunca ha abandonado mi pecho el amor que siento por la ciudad de mis queridos frigios, la que ahora echa humo y ha sucumbido destruida por la lanza argiva.* Los santuarios se han desplomado y los griegos ya ponen rumbo a casa junto a sus botines de guerra (vv. 18-22). Poseidón reconoce su derrota ante las dos diosas y se ve obligado a abandonar la tierra por la destrucción de una raza que le rinda honores (vv. 23-27): ἐγὼ δέ -νικῶμαι γὰρ Ἀργείας θεοῦ / Ἥρας Ἀθάνας θ', αἱ συνεξέϊλον Φρύγας- / λείπω τὸ κλεινὸν Ἴλιον βωμούς τ' ἐμούς· / ἐρημία γὰρ πόλιν ὅταν λάβῃ κακὴ, / νοσεῖ τὰ τῶν θεῶν οὐδὲ τιμᾶσθαι θέλει. // *También yo -vencido por la diosa argiva Hera y por Atenea, que ayudaron en la destrucción de los frigios- abandono la ilustre Ilión y mis propios altares; pues cuando se apodera de una ciudad la nefasta soledad, sufren los intereses de los dioses y se tiende a perder su culto.*

La visión de Hécuba, inmóvil y en silencio, en contraste con la palabra de los dioses sobre la destrucción y la miseria enfatiza ya desde el comienzo el poder de los dioses en oposición con la indefensión de los héroes. Su responsabilidad a la hora de entregar a los griegos la ciudad para su completa aniquilación constituye un constante reproche a lo largo de los *στάσιμα* corales. Se trata de un elemento necesario e importante a la hora de entender el progreso de intelección de las troyanas de su propia desgracia y para ver su evolución como personaje principal.<sup>23</sup> Sin embargo, ya desde el principio no son las troyanas las únicas víctimas del capricho divino, en el prólogo las dos divinidades

<sup>22</sup> Cf. CROALLY (1994: 193-194) quien hace énfasis en que las murallas hacen la Troya de *Troyanas* similar a la de *Iliada*, donde están frecuentemente mencionadas y la idea de la *πόλις* como recinto amurallado es generalizado. También él anota que lo sagrado de Troya y sus muros, tan a menudo reiterado en *Iliada*, es solo remitido una vez en *Troyanas* (v. 122). Esto confirma el alejamiento de los dioses de Troya y el hecho de que la ciudad ha sido destruida.

<sup>23</sup> Cf. POOLE (1976: 264), quien afirma “it is pointless to try and convict or acquit the gods of responsibility. The growing abyss between gods and men is not so much moral as ontological”.

se alían en contra de los griegos y nos cuentan acontecimientos que no serán representados en escena.<sup>24</sup>

Este inicio singular de la pieza ha suscitado el interés de los críticos, quienes han adoptado generalmente una de las opiniones siguientes: algunos consideran que las palabras pronunciadas por los dioses buscan compensar el sufrimiento de las troyanas con la promesa del castigo que hará sucumbir a los griegos;<sup>25</sup> otros, por el contrario, consideran que el abandono de los dioses de la tierra troyana al principio de la obra destaca de un modo aún más notable el desamparo absoluto de las víctimas de la guerra.<sup>26</sup> Ambas posiciones advierten de la importancia dramática de este prólogo, pero, lo que las diferencia es el modo de entender su relación con respecto a la acción dramática.

Los espectadores atenienses son testigo por lo escuchado en boca de Atenea de que habrá un castigo divino contra los griegos (vv. 65-66): τοὺς μὲν πρὶν ἐχθροὺς Τρῶας εὐφρᾶναι θέλω, / στρατῶ δ' Ἀχαιῶν νόστον ἐμβαλεῖν πικρὸν. // *Quiero que se alegren ahora los que fueran mis enemigos, los troyanos, y disponer un regreso del ejército aqueo amargo.* No obstante, las troyanas ignoran los planes punitivos, la nueva alianza favorable a los vencidos que ha tramado la diosa; de ahí su desesperanza en medio del sufrimiento. Un desconocimiento que se mantendrá a lo largo de la obra hasta su final y que quedará anticipado en el prólogo de esta tragedia de destrucción donde se plasma el espectáculo de la desolación de una ciudad que ha dejado de serlo. Este final invertido y anómalo del principio se corresponde también con el final mismo de la obra, igualmente atípico: *Troyanas* es la única pieza en la que el coro pronuncia su ἔξοδος en metros líricos.<sup>27</sup> Además, tal y como afirma DUNN (1996: 23-24), frente a los finales típicos de las tragedias de Eurípides, que suelen quedar abiertos -pues constituyen más bien una pausa hacia otra acción del mito que tendrá lugar fuera de escena-, *Troyanas* termina de un modo más bien abrupto, en el que parece olvidarse por completo el anuncio adelantado al principio de lo que sucederá finalmente.

<sup>24</sup> Cf. HAMILTON (1978b: 278), sobre esta particularidad de los acontecimientos contra los griegos descritos en el prólogo.

<sup>25</sup> Hay que destacar, entre otros, los trabajos de PERROTTA (1952: 238-239) y SOURVINOU-INWOOD (2003: 350-361).

<sup>26</sup> Entre los que señalamos a MERIDOR (1984: 205-215) y a DUNN (1996: 101-114).

<sup>27</sup> En *Troyanas* no se da el típico cambio de trímetros yámbicos recitados por un personaje (con frecuencia una divinidad) a dímetros anapésticos recitados por el coro cuando sale de escena, sino que este sucede bruscamente, pues Taltibio obliga a Hécuba y las troyanas a que abandonen el suelo troyano del que estas se despiden entre lágrimas y gestos rituales de duelo.

Este autor destaca, además, cómo Eurípides desplaza al prólogo, con la presencia de una divinidad, los recursos distintivos del final de una tragedia: la profecía y la etiología de acontecimientos más allá de la escena<sup>28</sup> y la conclusión moralizante sobre los acontecimientos del drama (vv. 95-97):<sup>29</sup> μῶρος δὲ θνητῶν ὅστις ἐκπορθεῖ πόλεις, / ναοὺς τε τύμβους θ', ἱερὰ τῶν κεκμηκότων, / ἐρημίᾳ δοὺς αὐτὸς ὄλεθ' ὕστερον. // *Es insensato el que de entre los hombres destruye ciudades; si además deja en soledad templos y tumbas, santuarios de los muertos, está perdido después.* En el final de *Troyanas* estos elementos están ausentes y han quedado anticipados en el prólogo.<sup>30</sup>

Nos unimos a la opinión de ROMERO MARISCAL (2004: 320), quien destaca que *Troyanas* es una tragedia excepcional, porque Eurípides hace comenzar su tragedia con el fin de una ciudad y establece un final absoluto a la materia mítica de Troya. En este sentido esta obra es única no solo entre las tragedias de tema troyano de Eurípides sino también de los demás trágicos. La continuidad hacia el futuro se plantea, excepcionalmente, en el prólogo, al que sucede, sin embargo, el dolor de las víctimas de guerra y la destrucción de la tierra troyana, que poco a poco se va convirtiendo en cenizas. El final vuelve al momento del principio: la inminencia de la partida de un espacio que ha sido paulatinamente abandonado, primero por los dioses y luego, poco a poco, por los hombres.

Poseidón desde el comienzo, aludiendo a la construcción de sus murallas, expresa su vínculo originario con el territorio de Troya. A partir de esta relación, Eurípides se aleja deliberadamente de la tradición literaria más famosa de la Guerra de Troya. En *Ilíada* Poseidón se hace enemigo de los troyanos, justo por la construcción de las

<sup>28</sup> Sobre la profecía de los vv. 75-94 y su relación con otras profecías de otros epílogos de Eurípides, cf. DUNN (1996: 66-67 y 105-106). Sobre la referencia etimológica de los vv. 9-14, semejante al *αἴτιον* característico de muchos finales euripídeos, cf. WILSON (1968: 66-71). Este autor, al igual que DUNN (1996: 106-107), considera esta referencia una interpolación por la similitud etimológica con la de los epílogos. Sobre la aceptación de estos versos en el texto, PARMENTIER (1923: 46-49) y DI BENEDETTO-CERBO (1998: 128 n. 7).

<sup>29</sup> Sobre esta conclusión moralizadora, cf. DUNN (1996: 108) y KOVACS (1983: 334-338). Este último autor discute la edición textual y la interpretación de estos versos: según KOVACS, Poseidón no condena con estas palabras las guerras de conquista o el comportamiento de los vencedores, sino la estupidez humana que hace que el mismo que acaba de triunfar fracase al momento siguiente. Contrarios a esta opinión serían, en cambio, DI BENEDETTO-CERBO (1998: 136 n. 31), quienes relacionan estos versos con Esquilo, *Persas* vv. 807-812 y con los enfrentamientos bélicos en los que se encuentran implicados los atenienses por las fechas de la representación.

<sup>30</sup> Otros rasgos típicos de muchos finales euripídeos, como el de la remisión a la voluntad de Zeus y sus designios, no solo no se citan al final de *Troyanas*, sino que se ponen seriamente en cuestión, mientras que en el prólogo Atenea deja claro a Poseidón que cuenta con la colaboración de su padre para llevar a cabo el castigo contra el ejército griego.

murallas. Y es que el rey Laomedonte, después de encargar este trabajo a Apolo y a Poseidón, no pagó a los dioses el salario estipulado, como el propio dios explica en *Ilíada* 21. vv. 435-460. La variante elegida por Eurípides para su obra *Troyanas* desempeña una función dramática fundamental: suscita el interés por la novedad en la presentación de una materia común.

Otra curiosa variante en la presentación del mito troyano es la trama conjunta de Atenea y Poseidón. La diosa quiere deponer toda confrontación con el dios, declara que desea favorecer a los troyanos y con su colaboración impedir el regreso del ejército griego desde Troya a su patria. La elección de los dos dioses que se disputaron la fundación de Atenas, junto con la descripción detallada del territorio arrasado y del castigo que amenaza el regreso de los griegos, desplaza a los límites de esta tragedia elementos centrales del discurso político ateniense y de sus mitos fundacionales. En el imaginario mítico ateniense, Atenea, una vez vencido el territorio, acoge en el recinto de la Acrópolis a la divinidad perdedora con la que se reconcilia para el bien de la ciudad. En *Troyanas* la reconciliación de estos dos dioses se obra para desgracia de unos mortales, lo que para GRUBE (1968: 40) denota un nuevo signo de excepcionalidad.

Poseidón describe en el prólogo la violencia con la que los griegos han sometido al pueblo enemigo. De hecho, han extremado hasta tal punto su ὄβρις, que no solo han obligado a Poseidón a abandonar el lugar desolado en el que se halla, sino que han provocado la ira de Atenea, que se siente ofendida por la absoluta falta de consideración hacia sus templos (v. 69). Al señalar la indiferencia del conjunto de los aqueos respecto al sacrilegio de Ayante, Eurípides se separa de la tradición épica de *Ἰλίου πέρσις* (Proclo, *Crestomatía* 15-16),<sup>31</sup> según la cual los griegos trataron de lapidar al impío, pero este se refugió en el templo de la diosa, por lo que tuvo que ser ella la que lo castigara después. De Troya no quedará nada: tanto los vencidos como sus vencedores perecerán en el contexto de una guerra de conquista memorable por la violencia del saqueo y el sacrilegio.

La innovación respecto a la tradición épica y el modo insólito de presentación de *Ἰλίου πέρσις* y *Νόστωι*, tan representativos para la ciudad ateniense, fuerzan a una nueva forma de contemplación de un mito paradigmático del enfrentamiento bélico. La representación de *Troyanas* coincide en una época en la que Atenas, inmersa en la guerra

---

<sup>31</sup> El prólogo de *Troyanas* señala junto con la muerte de Príamo uno de los momentos más característicos del tema de *Ἰλίου πέρσις*: la violación de Casandra. FERRARI (2000: 121-122) destaca que Atenas hace de él un paradigma mítico de reflexión política y un análogo imaginario de su propia historia.



del Peloponeso, sufre efectos devastadores análogos a los descritos y condenados por Poseidón en esta obra. Eurípides pone en escena esta obra para resaltar la devastación de la empresa militar y lo hace con una poética extremada de la desolación, ya anticipada en el prólogo, pero que cobrará inmediatamente expresión a través del lamento posterior de la heroína principal.

Muchos, entre otros BURIAN (2009: 13) y GOFF (2009: 45),<sup>32</sup> han sido los que han visto en la figura de Hécuba el personaje principal, cuya opinión se fundamenta en que la reina troyana está en escena desde el momento en que los dioses inician el prólogo hasta el mismo final de la tragedia y permanece en el centro de la acción, cantando o hablando casi en un cuarto de los versos. Sin embargo, el título de la obra es ya un indicio de la centralidad del coro de cautivas, quienes representan el sentimiento colectivo de una ciudad que ya no es ciudad y que lamentan su situación como únicas supervivientes de una guerra sin sentido y que tanto daño ha causado en ambos bandos. Hécuba en esta tragedia, y en contraposición con la tragedia homónima, no llama a la comprensión o al apoyo de sus compatriotas en la trama de los planes – estos mayoritariamente de tinte vengativo- que quiere llevar a cabo, sino que como ella misma dice antes de la *πάροδος* busca unir su voz a la de Troya. Y Eurípides representa Troya como un grupo de mujeres (el coro), víctimas al ser a la vez símbolo de la destrucción de un pueblo y símbolo de victoria de los griegos, y entretiene su biografía resaltando su experiencia de supervivientes destinadas a un exilio inminente.

Como convenientemente recalca HARDER (1991-1992: 126) “Das Stück zeigt seinem episodischen Charakter entsprechend einen Chor, der sich den auftretenden Figuren gegenüber sehr unterschiedlich verhält”. A través de pequeñas intervenciones el coro nos permite conocer su oposición a lo que creen divagaciones de Casandra, tras unir su voz en lamento y por una sentencia de un par de versos vemos su vínculo con Andrómaca y también vemos su apoyo a Hécuba en contra de Helena en el tercer episodio. Así pues, el coro tiene un perfil individual como personaje y más allá de cantar a Troya en sus *στάσιμα* participa en la acción activamente a lo largo de los episodios. El recurso de Eurípides de presentar el lamento individual de las heroínas y focalizarlo en el

---

<sup>32</sup> La última autora resalta: “Although there are thus bonds among the captured women, the chorus are aware that they are not the principal characters in this play”.

lamento colectivo del grupo de troyanas podría ser prueba inequívoca de la centralidad del coro en la obra.

El vínculo entre Hécuba y el coro es innegable desde el comienzo de la tragedia. La estrecha relación entre la monodia inicial y la *πάροδος* se encuentra remarcada por el hecho de que la anciana, tras haberse lamentado de la muerte de sus seres queridos, de la caída de la ciudad y de su nueva situación como esclava (vv. 105-107): αἰᾶ ἰαῖ. / τί γὰρ οὐ πάρα μοι μελέα στενάχειν, / ἧ πατρὶς ἔρρει καὶ τέκνα καὶ πόσις; // ¡Ay, ay! ¿De qué dolor no me voy a lamentar yo, que he perdido la patria, los hijos y el esposo?, llama<sup>33</sup> a sus compañeras que están dentro de las tiendas para que se unan al lamento (vv. 143-152). Este “rufmotiv” está usado en estilo directo: la heroína llama al coro fuera de las tiendas y usa la expresión “entonar un canto” (ἐξάρχω, v. 147; ἐξῆρχον, v. 152), que al mismo tiempo es el tecnicismo utilizado para describir la función del ἐξάρχων χοροῦ, el encargado de conducir y animar a los coreutas a unir su voz en el canto (NESTLE, 1930: 18).

Así pues, la reina se posiciona aquí como exarconte, cuya responsabilidad viene evocada a través de una imagen recurrente, la madre pájaro que llama con gritos de terror a sus hijos<sup>34</sup> (vv. 146-148): τύφεται Ἴλιον, αἰάζωμεν. / μάτηρ δ' ὡσεὶ τις πτανοῖς / ὄρνισιν ὅπως ἐξάρξω ἡγὼ / κλαγγάν. // *Arde Ilión, gimamos; que yo, como una madre a sus aún frágiles pajaritos, introduciré en el entonar el gorjeo.* Nos sumamos a la opinión de HOSE (1990-1991: 2. 291), quien considera que no solo a través de esta imagen se subraya el temor y la angustia de Hécuba y con la de ella la de las troyanas, sino que especialmente reafirma la existencia de una relación diferente a la que hallamos en *Hécuba* entre los personajes femeninos. En esta tragedia ya no tenemos a una reina que ha perdido su antiguo esplendor y su posición y llama a la compasión de sus compatriotas;

<sup>33</sup> Se observa en muchas obras de Eurípides este mecanismo que motiva la salida del coro a escena. En *Medea* vv. 131-132, el coro de corintias sale a escena con la llamada al lamento de la heroína; en *Hipólito* vv. 121-130, las mujeres de Trecén motivadas por los gemidos de Fedra en el lavadero; en *Electra* vv. 167-174, las muchachas argivas para bailar y rendirle culto a Hera.

<sup>34</sup> Cf. BIEHLS (1989: 140) y LEE (1976: 89), para una discusión de los vv. 146-148. PATTONI (1989: 51) afirma sobre esta comparación que “è significativo che per contrassegnare il canto di dolore di Ecuba, in luogo della similitudine dell'usignolo, tipica del lamento femminile malinconico e solitario, venga qui rievocata l'immagine dell'uccello-madre che lancia il suo grido di richiamo ai piccoli, a caratterizzare l'intimità affettuosa del legame che unisce protagonista e Coro”. DUÉ (2006: 141) relaciona este pasaje con el de *Agamenón* vv. 49 ss., donde Agamenón y Menelao al comienzo de su expedición son comparados con dos buitres que vuelan por el cielo profiriendo alaridos (γόν, v. 57) porque han perdido su juventud. La comparación de Hécuba con la madre pájaro se retomará en el segundo *στάσιμον* del coro (vv. 826-832). Cf. DUÉ (2006: 141-143), sobre el tópico tradicional de la comparación a un pájaro en el lamento femenino para expresar la pérdida de los hijos.

sino que como acertadamente CHROMIK (1967: 291) apunta, esta conducta describe una “Verantwortlichkeit” (responsabilidad) por parte de la heroína para que Troya perviva en la memoria, para que sobreviva su nombre a través de un “canto nuevo”. Su lamento es claro y vuelve al punto de salida: al *οὐκέτι Τροία* del v. 99 será incorporada la expresión *τύφεται Ἰλιον* (v. 145). Algo que no solo afecta a Hécuba, sino a la totalidad de troyanas supervivientes que ahora unen la voz en lamento (*αἰάζωμεν*, v. 145).

Tras la apelación de Hécuba, el coro entra en escena y comienza la *πάροδος*, que métricamente está conectada a través del uso de anapestos a la parte precedente y cuya conformación es destacable, pues se hace en semicoros. En la primera estrofa las mujeres preguntan el motivo de su llamada (vv. 153-158): *Ἐκάβη, τί θροεῖς; τί δὲ θωῦσσεις; / ποῖ λόγος ἦκει; διὰ γὰρ μελάθρων / ἄιον οἴκτους οὖς οἰκτίζη. / διὰ δὲ στέρνων φόβος ἄισσεν / Τρωάσιν, αἰ τῶνδ’ οἴκων εἴσω / δουλείαν αἰάζουσιν. // Hécuba, ¿por qué lloras? ¿Por qué gritas? ¿Hasta dónde llega tu voz? A través de estos muros he oído los lamentos de los que te compadeces. El terror se ha precipitado sobre el pecho de las troyanas, que, dentro de estas casas, lloran su esclavitud.* Tras descubrir por boca de su señora las nuevas sobre el posible desembarco de las naves griegas (*ὦ τέκν’, Ἀργείων πρὸς ναῦς ἤδη*, v. 159), instan a otras troyanas para que entren a escena (vv. 164-167): *ἰὼ ἰώ. / μέλαι μόχθων ἐπακουσόμεναι<sup>35</sup> / Τρωάδες, ἔξω † κομίζεσθ’ † οἴκων· / στέλλουσ’ Ἀργεῖοι νόστον. // ¡Ay, ay! ¡Desdichadas troyanas salid de las casas para escuchar las penas! Los argivos disponen su regreso.*

Hécuba teme que la separen de su hija Casandra y vuelve a enfatizar la situación desoladora que está viendo en suelo troyano (vv. 173-175): *ἰώ. Τροία Τροία δύσταν’, ἔρρεις, / δύστανοι δ’ οἱ σ’ ἐκλείποντες / καὶ ζῶντες καὶ δμαθέντες. // ¡Ay! ¡Troya, Troya, desgraciada, has sucumbido! Desgraciados quienes te abandonan estando vivos o una vez asesinados.* Tan pronto entra el segundo semicoro, las mujeres que lo componen se preguntan sobre cosas que ya habían sido explicadas por la reina en la estrofa primera (vv. 159-160), enfatizando su preocupación y su involucración en el destino que les acecha y que en parte desconocen (vv. 176-181): *οἴμοι. τρομερὰ σκηνὰς ἔλιπον / τάσδ’ Ἀγαμέμνονος ἐπακουσόμενα, / βασιλεία, σέθεν· / μή με κτείνειν / δόξ’ Ἀργείων κείται μελέαν; / ἢ κατὰ πρύμνας ἤδη ναῦται / στέλλονται κινεῖν κόπας; // ¡Ay de mí! Temblando he dejado la tienda de Agamenón para escucharte, reina. ¿No habrán decidido los*

<sup>35</sup> En la obra euripídea, solo en *Hipólito* v. 1284 aparece la palabra *ἐπακούειν*; también ahí en un contexto imperativo.

*aqueos, desdichada de mí, matarme? ¿Acaso en las proas los marineros ya se disponen a mover los remos?*

Pero, ¿quiénes son las mujeres que forman el coro? Poseidón diferencia en el prólogo dos grupos de troyanas: *αἰχμαλωτίδες κληρούμεναι* y *ἄκληροι τοῖς πρώτοις στρατοῦ ἐξηρούμεναι* (vv. 29-34), las que se encuentran *ὑπὸ στέγαις ταῖσδε* y entre las que se halla Helena. Es decir, encontramos unas troyanas que ya han sido sorteadas y otras que permanecen en las tiendas. De hecho, el sorteo mismo aparece como un suceso fuera de escena: en parte concluido como indica *εἴληχ'* (v. 31), pero por otra parte que sigue en proceso (*κληρουμένων*, v. 29).<sup>36</sup> La posición que el coro ocupa antes de la entrada ha sido una cuestión ampliamente debatida y no despeja las dudas sobre la identidad de las componentes, tanto si son las sorteadas o las que han sido exceptuadas del sorteo.<sup>37</sup> Nos basaremos pues en la escena posterior de Taltibio,<sup>38</sup> cuando Hécuba dice (v. 239): *τόδε, φίλαι Τρωάδες, ὁ φόβος ἦν πάλαι*. // *¡Ay! Aquí llega, amigas troyanas, lo que desde hace tiempo me temía*; y el mensajero responde (v. 240): *ἤδη κακλήρωσθ'*, *εἰ τόδ' ἦν ὑμῖν φόβος* // *Ya habéis sido sorteadas, si era eso lo que temíais*. Eso solo puede decir que Hécuba y el coro han sido ya sorteadas- igual que Casandra (v. 248), Políxena (v. 264) y Andrómaca (v. 273).

Con respecto al inicio de *Hécuba*, Eurípides hace en *Troyanas* dos modificaciones: en primer lugar deja que las troyanas tengan dudas sobre su propia suerte y en segundo lugar hace que salgan a escena no por *motu proprio*, sino motivadas por la llamada de Hécuba. Ahora no es el coro un heraldo portador de malas noticias de las que casualmente ha sido testigo, sino que es un personaje más involucrado en el *πάθος* de la

<sup>36</sup> La imagen del río Escamandro desbordado que retumba con los lamentos de las troyanas aumenta el *πάθος* del sorteo (v. 29). La natural asociación entre ríos y gritos/lágrimas evoca a la épica. En este caso evoca el río que aparece en *Ilíada* 20 en el que Aquiles lanza los cuerpos de hombres pericidos y que parece que está a punto de desbordarse.

<sup>37</sup> HOURMOUZIDADES (1965: 24-25) y SIENKEWICZ (1978: 85-86) consideran que el coro está compuesto por mujeres pertenecientes al grupo de las *ἐξηρουμέναι* y que el semicoro A saldría primero de una de las tiendas y que el semicoro B lo haría desde una de las puertas de otra tienda (Cf. también LEE, 1976: 286-287). Una tercera tienda sería aquella por la que se llevarían a cabo las salidas posteriores de Casandra y Helena. NEWIGER (1965: 237) en su observación del v. 177 ve la importancia del deíctico *ταῖσδε*, con el que el coro indicaría el lugar en el que se halla y desde el que ha salido. LESKY (1972: 383) aboga por la posibilidad de que “die Paraskenien als Hütten der Gefangenen gestaltet waren”. Nosotros estamos a favor de la opinión de HOSE (1990-1991: 290): las mujeres no han salido de las tiendas, sino de las *πάροδοι* en la *ὄρχήστρα*.

<sup>38</sup> Creemos importante el cambio en el tratamiento del heraldo en esta tragedia. Taltibio actúa como un personaje masculino más. Cf. BURIAN (2009: 24): “Euripides has transformed the typically anonymous figure of the herald into a man of some sensitivity, whose role is not merely to bring the commands of his leaders to the enslaved women of Troy, but also to show us that even a Greek can see the horror those commands entail”.

acción y se ve afligido por la preocupación sobre aquel destino que en *Hécuba* le era totalmente indiferente. También el coro sufre en *Troyanas* y no solo de una forma constante, como dan muestra los participios del v. 100 (ἐκληρώθην καὶ προσετάχθην) y el adjetivo compuesto del v. 104 (δοριθήρατος) de *Hécuba*, sino que también se reconoce escénicamente su aflicción, aumentada a través de la incertidumbre y del temor a lo sucesivo. Las palabras del coro la hacen evidente: el semicoro A acude a la llamada de la heroína mostrando una preocupación temerosa (φόβος ἀίσσει / Τρωάσιν, v. 156), mientras el semicoro B teme tanto la muerte como la deportación (vv. 178-181). Aunque Hécuba en un principio no sabe qué decir (v. 163), conjetura que la perdición y el sorteo son inminentes (v. 186): ἐγγύς που κεῖσαι κλήρου. // *Ya estás muy cerca del sorteo*; una suposición a la que las troyanas se aferran desde el primer momento y que pronto confirman.

El coro ya no es un espectador que informa a los afectados de los acontecimientos, sino que él mismo es víctima de ellos. Eurípides hace que las mujeres participen y estén involucradas desde su entrada en la atmósfera sombría y cargada de expectación, reforzando así el *πάθος* de la acción dramática y otorgándole al coro un papel central que persiste a lo largo de la representación.<sup>39</sup>

Como ya hemos dicho, un tema gobierna en esta *πάροδος* de forma amebia, la preocupación de las mujeres, tanto de Hécuba como del coro, por su futuro; basada esta en dos preguntas clave. Tanto la primera intervención, del coro, como la de Hécuba buscan saber de qué griego serán botín de guerra y a qué lugar de la Hélade serán llevadas (vv. 187-196):

**Ἡμιχόριον Β.-** τίς μ' Ἀργείων ἢ Φθιωτῶν / ἢ νησαίαν μ' ἄξει χώραν / δύστανον  
πόρσω Τροίας; // *¿Quién de los argivos o de los chipriotas me llevará? ¿O acaso  
me conducirá, desgraciada de mí, a una isla lejos de Troya?*

**Ἑκάβη.-** φεῦ φεῦ. / τῷ δ' ἄ τλάμων / ποῦ πᾶ γαίας δουλεύσω γραῦς, / ὡς κηφήν,<sup>40</sup>  
ἀ δειλαία, / νεκροῦ μορφά, / νεκῶν ἀμενηνὸν ἄγαλμα, / αἰᾶ / τὰν παρὰ

<sup>39</sup> Cf. DUÉ (2006: 139): “The sorrow of the women, moreover, seems even more stark and raw than in the *Hecuba*, perhaps because the setting is Troy itself and the action is situated directly in the aftermath of the sack, whereas the setting of the *Hecuba* is further removed both geographically and chronologically. The *Trojan Women* quite simply abounds in stunning images of suffering, from which there is no alleviation or hope”.

<sup>40</sup> Hécuba elige el término *κηφήν*, un término poco común y para muchos estudiosos inadecuado al contexto de inminente esclavitud. Ella no se asimila a una abeja reina (pues obviamente ha dejado de serlo) pero tampoco a una abeja obrera, condición más apropiada a la idea de servicio. La esposa de Príamo se identifica

προθύροις φυλακὰν κατέχουσ' / ἢ παίδων θρέπτειρ', ἂ Τροίας / ἀρχαγούς εἶχον  
 τιμάς; // ¡Ay, ay! ¿A quién voy a servir como esclava yo, una paciente anciana?  
 ¿En qué lugar de la tierra? ¿como un zángano, esta miserable, un cadáver  
 andante, esta imagen débil de los muertos? ¡Ay, ay! ¿Seré portera junto a la  
 entrada o nodriza de niños yo que tuve el honor de gobernar sobre Troya?

Cuando las troyanas reflexionan sobre los lugares a los que pueden ser llevadas, hacen uso de ejemplos. Aunque el foco del lamento se sitúa en la pérdida de su patria (vv. 197-201):<sup>41</sup> αἰᾶ αἰᾶ, ποίοις δ' οἴκοις / τὰν σὰν λύμαν ἐξαιάζεις; / οὐκ Ἰδαίοις ἰστοῖς κερκίδα / δινεύουσ' ἐξαλλάξω. νέατον / τεκέων σώματα λεύσσω, νέατον ... // ¡Ay, ay! ¿Con qué lamentos deploras tu ruina? ¡Ya no cambiaré mi lanzadera tras moverla en los telares del Ida! Por última vez contemplo los cuerpos de mis hijos, por última vez...; aún peor que esto es la amenaza del “lecho” que les espera junto a un griego y su estatus como esclavas en un lugar extranjero (vv. 202-206): μόχθους ἔξω κρείσσους, / ἢ λέκτροις πλαθεῖσ' Ἑλλάνων ... / (ἔρροι νῦξ αὔτα καὶ δαίμων). / Πειρήνας<sup>42</sup> ὑδρευσομένα / πρόσπολος οἰκτρὰ σεμνῶν ὑδάτων. // *Mayores serán mis sufrimientos tan pronto quede unida al lecho de un griego (¡Ojalá desaparezca esa noche y mi destino!) o cuando vaya a por agua a la sagrada fuente de Priene como esclava miserable.*

Las mujeres hacen mención en la segunda estrofa y antístrofa de seis lugares diferentes: Corinto, Atenas, Esparta, Tesalia, Sicilia y el sur de Italia. A cada lugar atribuyen mediante el uso de adjetivos una caracterización breve, que no cumple únicamente una función estilística para dar belleza a los versos líricos, sino que dan

---

con un zángano, insecto que tradicionalmente se asocia con la holgazanería y la inutilidad. Así aparece en Hesíodo, *Trabajos y Días* vv. 303-307, donde los presenta en contraposición con las abejas, y en *Teogonía* vv. 594-602, donde tiene una carga aún más negativa pues asocia los zánganos con las mujeres (parásitos), un verdadero mal para las abejas/hombres. Para LIDDELL-SCOTT el uso eurípideo de *κηφήν* remite a la decrepitud (cf. también *Bacantes* v. 1365), mientras para BARLOW (2008: 167) en *Troyanas* apunta a la dependencia de los esclavos. RODRÍGUEZ CIDRE (2010: 175) afirma que “ella se asimila a un animal macho (virilidad que podría relacionarse con su anterior status de gobernante), que es dependiente y carece de aguijón (así como ella ahora es esclava tras ser privada del cetro de Príamo) y que no labra miel en la colmena, lo cual convertiría a Hécuba, no en un parásito de sus dueños griegos, sino más bien en una total inútil para el nuevo rol que le toca llevar adelante. La anciana ha sido siempre reina y no sabe servir, y, dada la avanzada edad, su servidumbre no generará los frutos esperables en otra cautiva, tanto en trabajo como en prole”.

<sup>41</sup> Este par estrófico retoma el motivo que Eurípides expresa ya en *Hecuba* vv. 475-479, pero encontramos un cambio de orden: mientras el lamento sobre la pérdida de la patria se expresa en *Hécuba* al final del *στάσιμον* tras una serie de nombres de lugares a los que las troyanas pueden ser llevadas, en la *πάροδος* de *Troyanas* encontramos el orden inverso.

<sup>42</sup> Estos versos ofrecen como alternativa a los lechos de los helenos el ir a buscar agua a la fuente de Priene: la sintaxis presenta como excluyentes la actividad sexual de las concubinas y las tareas de servicio esclavo, aunque nada lleva a pensar que esa mutua exclusión fuese efectiva. Cf. RODRÍGUEZ CIDRE (2010: 119-120).

muestra de su postura respecto a ellos. De hecho, podemos observar una jerarquía de los sitios a los que preferirían ser llevadas, ocupando Atenas la opción deseada contrapuesta a Esparta, lugar odiado por ser la patria de Menelao y Helena (vv. 210-213): μή γὰρ δὴ δίναν γ' Εὐρώτα, / τὰν ἐχθίσταν θεράπναν Ἑλένας, / ἔνθ' ἀντάσω Μενέλα δούλα, / τῷ τῷ Τροίας πορθητῷ. // *Pero nunca, nunca a la corriente del Eurotas, al odioso hogar de Helena, donde tendré que saludar como esclava a Menelao, el aniquilador de Troya.*

Vemos aquí una diferencia clara con respecto a *Hécuba*, pues la indiferencia a la hora de presentar los lugares a los que podrían ser llevadas en la tragedia precedente es en *Troyanas* sustituida por la preocupación y temor del coro. Se crea así un ambiente de lamento colectivo que se une al lamento individual que encontramos en la monodia de Hécuba, brindándonos una exposición de sus desgracias que van en aumento a lo largo de los episodios y que deben superar juntas. El tema principal del exilio en las partes líricas corales tiene también su paralelo en el trasfondo de los episodios, en los que un heleno, generalmente Taltibio, aparece y se lleva consigo a una mujer para “colocarla” en su nueva posición como esclava.

En efecto, previa introducción del coro (vv. 230-234), el heraldo aparece en escena con el fin de llevarse a Casandra, botín de Menelao. Taltibio informa a Hécuba de que las troyanas han sido sorteadas una a una y no en grupo, así como le insta a preguntar por el destino particular de aquellas más cercanas (vv. 240-246):

**Ταλθύβιος.-** ἤδη κεκλήρωσθ', εἰ τόδ' ἦν ὑμῖν φόβος. // *Ya habéis sido sorteadas, si es eso lo que temíais.*

**Ἑκάβη.-** αἰαῖ, τίν' ἦ / Θεσσαλίας πόλιν ἦ / Φθιάδος εἶπας ἦ Καδμείας χθονός; // *¡Ay! ¿Qué ciudad has dicho? ¿Es de Tesalia, de Ptiótide o de la tierra de Cadmo?*

**Ταλθύβιος.-** κατ' ἄνδρ' ἐκάστη κοῦχ ὁμοῦ λελόγγατε. // *Habéis sido sorteadas de una en una a cada hombre, no todas al mismo.*

**Ἑκάβη.-** τίν' ἄρα τίς ἔλαχε; τίνα πότμος εὐτυχῆς / Ἰλιάδων μένει; // *¿Y quién le ha tocado a quién? ¿A cuál de las troyanas le aguarda un destino feliz?*

**Ταλθύβιος.-** οἶδ'· ἀλλ' ἕκαστα πυνθάνου, μή πάνθ' ὁμοῦ. // *Yo lo sé, pero descúbrelo por partes y no todo de una.*

Ante las preguntas particulares sobre el destino de sus hijas, el de Andrómaca y el suyo propio, él va respondiendo concisamente a la información requerida: a Casandra le han tocado los lechos de Agamenón (ἐξαίρετόν νιν ἔλαβεν Ἀγαμέμνων ἄναξ, v. 249),

a Políxena ser sacrificada como botín póstumo de Aquiles (τύμβῳ τέτακται προσπολεῖν Ἀχιλλέως, v. 264), a Andrómaca acompañar a Neoptólemo (καὶ τήνδ' Ἀχιλλέως ἔλαβε παῖς ἐξαίρετον, v. 273) y a Hécuba servir en la casa de Odiseo (Ἰθάκης Ὀδυσσεὺς ἔλαχ' ἄναξ δούλην σ' ἔχειν, v. 277). La inquisición directa del coro sobre su devenir, tras la petición de Hécuba de entonar un lamento conjunto por su tan desdichado lote (γοῶσθ', ὦ Τρωάδες, με, v. 288), es ignorada (vv. 292-293): τὸ μὲν σὸν οἶσθα, πότνια, τὰς δ' ἐμὰς τύχας / τίς ἄρ' Ἀχαιῶν ἢ τίς Ἑλλήνων ἔχει; // *Tu destino ya lo sé, señora. Pero, ¿y mi suerte? ¿Quién de los aqueos, quién de los griegos es mi dueño?*

Su destino permanecerá hasta el final del drama incierto, oculto, incluso al final de la obra cuando Taltibio les ordena embarcar en las naves nada dice de sus señores en particular (vv. 1266-1268). Tras la pregunta del coro, el heraldo ordena que traigan lo antes posible a Casandra para poder llevársela a Agamenón (vv. 294-296): ἴτ', ἐκκομίζειν δεῦρο Κασάνδραν χρεῶν / ὅσον τάχιστα, δμῶες, ὡς στρατηλάτῃ / ἐς χεῖρα δούς νιν. // *¡Venga, esclavas! Tenéis que conducir aquí a Casandra lo antes posible, pues quiero entregársela en manos al general.* De pronto, alerta de un fuego cuya procedencia desconoce (vv. 298-302): ἔα· τί πεύκης ἔνδον αἶθεται σέλας; / πιμπρᾶσιν -ἢ τί δρῶσι- Τρωάδες μυχούς, / ὡς ἐξάγεσθαι τῆσδε μέλλουσαι χθονὸς / πρὸς Ἄργος, αὐτῶν τ' ἐκπυροῦσι σώματα / θανεῖν θέλουσαι; // *¡Eh! ¿Qué luz de antorcha brilla dentro? ¿Qué hacen? ¿Están las troyanas prendiendo fuego a las tiendas y abrasando sus propios cuerpos, deseando morir, cuando están a punto de ser llevadas a la tierra de Argos?*

Será Hécuba quien despeje sus dudas e introduzca a su hija en escena (vv. 306-307): οὐκ ἔστιν, οὐ πιμπρᾶσιν, ἀλλὰ παῖς ἐμῇ / μαινὰς θοάζει δεῦρο Κασάνδρα δρόμῳ. // *No es eso, no están prendiendo fuego. Es mi hija Casandra, la ménade, que viene a la carrera hacia aquí.*<sup>43</sup>

En el primer episodio el coro está fuertemente ligado a la acción y es de gran importancia a la hora de caracterizar a Casandra: después de la apelación a Himeneo y a Hécate en la estrofa de su monodia, en la antístrofa la joven llama a su madre y al coro

<sup>43</sup> A la hora de anunciar la entrada de Casandra la reina se apresura a cambiar el tono y el ritmo, usa los trímetros yámbicos, un verso más tranquilo y por primera vez empleado por la heroína. MORAIS (2010b: 185) argumenta el uso de este metro, porque “es necesario que, como madre, en un momento tan difícil de destrucción y pérdida causadas por la guerra, demostrase la ponderación y serenidad a la hija, quien se precipita a escena en un estado de completa locura, entonando un agitado canto”.



para que se unan a las danzas de júbilo (vv. 331-340):<sup>44</sup> χόρευε, μᾶτερ, ἀναγέλασον· / ἔλισσε τᾷδ' ἐκεῖσε μετ' ἐμέθεν ποδῶν / φέρουσα φιλτάταν βάσιν. / βοάσαθ' Ὑμέναιον, ὦ, / μακαρίαις ἀοιδαῖς / ἰαχαῖς τε νύμφαν. / ἴτ', ὦ καλλίπεπλοι Φρυγῶν / κόραι, μέλπετ' ἐμῶν γάμων / τὸν πεπρωμένον εὐνᾷ πόσιν ἐμέθεν. // *Baila, madre, y ríe; mueve conmigo en círculos, trayéndolos de aquí para allá, los pasos que más amo de tus pies. Gritad a Himeneo, ¡Oh!, y a la prometida con cantos dichosos y alaridos; ¡Venga, muchachas de bellos peplos de los frigios! Cantad al esposo de mis bodas, al esposo ofrecido para mi tálamo.* La respuesta del coro, preso de estupor, no se hace esperar (vv. 341-342): βασιλεια, βακχεύουσιν οὐ λήψη κόρην, / μὴ κοῦφον αἶρη βῆμ' ἐς Ἀργείων στρατόν; // *Reina, ¿no vas a sujetar a la muchacha bacante no vaya a ser que llegue con veloz paso hasta el campamento de los argivos?*

La escena de Casandra opera con el motivo de la locura de la vidente, pues sus palabras son incomprendidas y catalogadas como propias de una *βακχεύουσα κόρη* (v. 341), pese a desvelar el profundo significado de su júbilo con una clara explicación (vv. 356-364):

εἰ γὰρ ἔστι Λοξίας, / Ἑλένης γαμεῖ με δυσχερέστερον γάμον / ὁ τῶν Ἀχαιῶν κλεινὸς Ἀγαμέμνων ἄναξ. / κτενῶ γὰρ αὐτόν, κἀντιπορθήσω δόμους / ποινὰς ἀδελφῶν καὶ πατρὸς λαβοῦσ' ἐμοῦ· / ἄλλ' ἄττ' ἐάσω: πέλεκυν οὐχ ὑμνήσομεν, / ὃς ἐς τράχηλον τὸν ἐμὸν εἴσι χἀτέρων· / μητροκτόνους τ' ἀγῶνας, οὓς οὐμοὶ γάμοι / θήσουσιν, οἴκων τ' Ἀτρέως ἀνάστασιν. // *Si de verdad existe Loxias, el ilustre Agamenón, soberano de los aqueos, va a unirse conmigo en una boda más difícil de manejar que la de Helena. Voy a matarlo, voy a vengarme de su casa tomando compensación por mis hermanos y mi padre. Dejaré lo restante: no vamos a cantar un himno al hacha que va a caer sobre mi cuello y el de los demás, ni a las luchas matricidas que va a traer mi boda, ni a la devastación de la casa de Atreo.*

La joven encuentra consuelo a su suerte porque es consciente de que Clitemnestra planea matar a su esposo a su llegada en venganza del sacrificio de su hija Ifigenia, lo que conducirá al matricidio por parte de Orestes y su posterior persecución por parte de las

<sup>44</sup> En esta monodia de la heroína (vv. 308-340), la mezcla de agitados y festivos docmios, yambos y gliconios resalta el delirio de Casandra, que baila bacante con las antorchas encendidas. En el clímax de su locura, la adivina lanza una efusiva invitación al baile y al canto, en una impactante secuencia de siete imperativos (vv. 325-340) que nos recuerdan a los seis de autoincitación para levantarse y resistir así la adversidad con los que había iniciado Hécuba su monodia (vv. 98-104).

Erinias. Su argumentación se fundamenta en la pérdida de vidas griegas en tierra extranjera a causa de una sola mujer, Helena, contrapuesta a la del troyano que cae en batalla por su patria y que es enterrado en su propia tierra (especialmente, vv. 368-369 y 386-390):

οἱ διὰ μίαν γυναῖκα καὶ μίαν Κύπριν, / θηρῶντες Ἑλένην, μυρίους ἀπόλεσαν ...  
 Τρῶες δὲ πρῶτον μὲν, τὸ κάλλιστον κλέος, / ὑπὲρ πάτρας ἔθνησκον· / οὓς δ' ἔλοι  
 δόρυ, / νεκροὶ γ' ἐς οἴκους φερόμενοι φίλων ὕπο / ἐν γῆ πατρώα περιβολὰς εἶχον  
 χθονός, / χερσὶν περισταλέντες ὧν ἐχρῆν ὕπο. // *Estos (los griegos) por causa de  
 una sola mujer, de un solo amor, para atrapar a Helena, han perdido millares de  
 vidas ... En cambio, los troyanos, para empezar, morían por su patria, lo que  
 supone la más hermosa gloria. Aquellos que eran llevados por la lanza, eran  
 conducidos sin vida a casa por sus hijos y recibían el abrazo de la tierra en su  
 propia patria, amortajados por las manos de quienes debían hacerlo.*

El pensamiento de Casandra (y probablemente también el de Eurípides ante su público ateniense) está marcado por los conceptos de fama y vergüenza, pero aquí están expresados a fin de poner en tela de juicio la obligación de la guerra (HOSE, 2008: 130); una guerra cuyo final es inminente y cuyo resultado no ha traído sino pérdidas humanas en ambos lados y la completa destrucción de Troya.

Tras la intervención de la joven, el corifeo muestra su incompreensión por las palabras escuchadas (vv. 406-407) y Taltibio, impaciente ya por llevarla ante su señor, resalta lo que cree que son alucinaciones producto de su locura (vv. 417-420): καὶ σοὶ μὲν  
 -οὐ γὰρ ἀρτίας ἔχεις φρένας- / Ἄργεῖ' ὄνειδη καὶ Φρυγῶν ἐπαινέσεις / ἀνέμοις φέρεσθαι  
 παραδίδωμ'· ἔπου δέ μοι / πρὸς ναῦς, καλὸν νύμφευμα τῷ στρατηλάτῃ. // *En cuanto a ti,  
 ya que no estás en tu sano juicio, yo le ofrezco a los vientos, para que se los lleve, tus  
 reproches a los argivos y tus loas a los frigios. ¡Sígueme en dirección a las naves,  
 hermosa prometida para nuestro jefe de ejército!*

Le sigue la muchacha, no sin antes exclamar el destino fatídico que les espera a Odiseo, en su larga y tediosa travesía de vuelta a casa, y a Agamenón, con su muerte.<sup>45</sup>

<sup>45</sup> La firme determinación de la adivina aparece subrayada rítmicamente por una impactante resolución en un στίχος del v. 453, un proceso rítmico-estilístico dotado de significado que encontramos también en los metros yámbicos de las partes habladas. También métricamente se deben destacar los vv. 424-426, donde la acumulación de breves que resulta de la licencia métrica de la sustitución de una larga por dos breves en los tres versos podría sugerir la forma, injuriosa y despectiva, en que Casandra se refiere al papel sumiso

Nada dice de la ejecutora de este crimen, aunque sí resalta cuándo tendrá lugar y cómo, junto a ella (una simple esclava), yacerá su cuerpo inerte (vv. 446-450): ἢ κακὸς κακῶς ταφήση νυκτός, οὐκ ἐν ἡμέρᾳ, / ὧ δοκῶν σεμνόν τι πράσσειν, Δαναϊδῶν ἀρχηγέτα. / κάμέτοι νεκρὸν φάραγγες γυμνάδ' ἐκβεβλημένην / ὕδατι χειμάρρῳ ῥέουσαι, νυμφίου πέλας τάφου, / θηρσί δώσουσιν δάσασθαι, τὴν Ἀπόλλωνος λάτρην. // *Recibirás sepultura de mala manera y de noche, no de día. ¡Tú que parece que has hecho algo importante, conductor de los Dánaos! Y en cuanto a mí, cayendo los chuzos de nieve sin parar, arrojado desnudo mi cuerpo, el de la sierva de Apolo, lo entregarán a las fieras para banquete cerca de la tumba de mi prometido.* Todo está dicho, la heroína sale de escena dejando a Hécuba desplomada de dolor en el suelo, mientras el corifeo se dirige al grupo para ayudar a su señora (vv. 462-465): Ἐκάβης γεραιᾶς φύλακες, οὐ δεδόρκατε / δέσποιναν ὡς ἄναυδος ἐκτάδην πίτνει; / οὐκ ἀντιλήψεσθ'; ἢ μεθήσεται, ὧ κακαί, / γραῖαν πεσοῦσαν; αἶρετ' εἰς ὀρθὸν δέμας. // *Siervas de la anciana Hécuba. ¿No veis claramente que vuestra señora se ha desplomado y no dice palabra alguna? ¿No vais a recogerla? ¿O vais a abandonar, malas siervas, a una anciana desvalida? ¡Levantad su cuerpo!*

La respuesta de la reina resalta el momento de desesperación que vive ya sin esposo ni hijos, pero aún más por su nueva condición de esclava (vv. 489-495):

τὸ λοίσθιον δέ, θριγκὸς ἀθλίων κακῶν, / δούλη γυνὴ γραῦς Ἑλλάδ' εἰσαφίξομαι / ἃ δ' ἐστὶ γήρα τῶδ' ἀσυμφορώτατα, / τούτοις με προσθήσουσιν, ἢ θυρῶν λάτρην / κληῖδας φυλάσσειν, τὴν τεκοῦσαν Ἔκτορα, / ἢ σιτοποιεῖν, κὰν πέδῳ κοίτας ἔχειν / ῥυσοῖσι νότοις, βασιλικῶν ἐκ δεμνίων. // *Y lo último, la cima de mis deplorables males: yo, una mujer anciana, voy a llegar a la Hélade como esclava. Y estas cosas son las más desventuradas para esta vieja, me colocarán delante de estas, o para vigilar como sirvienta de las puertas las llaves —¡Yo que parí a Héctor!— o para fabricar pan, y en el suelo tengo lechos con la espalda arrugada después de tener lechos reales.*

En las dos referencias a los lechos, Hécuba contrapone su actual situación de esclavitud y su pasado de poder dentro de palacio. De esta manera, se contrasta con las cómodas camas de la realeza el tener que tomar al suelo como lecho, como un elemento más en la descripción de la desolada servidumbre de la anciana: fabricar pan, guardar las

---

de los heraldos, mofándose de Taltibio. Para un análisis métrico de estos versos, cf. MORAIS (2010b: 171-175). Sobre las estructuras de los trímetros yámbicos y sus 240 resoluciones, cf. MORAIS (2010a: 93-102).

llaves de sus amos (recordemos que en *Ilíada* guardaba las llaves del templo), etc. Es importante destacar que, en este momento de la obra, Hécuba ya sabe que ha sido asignada a Odiseo, con lo que el imaginado *οἶκος* futuro ha cobrado ya una consistencia de la que carecía la primera mención al lecho (v. 114).

Pocos versos después de la cita anterior, la troyana vuelve a emplear el término “lecho” (vv. 506-510): ἄγετε τὸν ἄβρον δὴ ποτ’ ἐν Τροίᾳ πόδα, / νῦν δ’ ὄντα δοῦλον, στιβάδα πρὸς χαμαιπετῆ / πέτρινά τε κρήδεμν’, ὡς πεσοῦσ’ ἀποφθαρῶ / δακρύοις καταξανθεῖσα. τῶν δ’ εὐδαιμόνων / μηδένα νομίζετ’ εὐτυχεῖν, πρὶν ἄν θάνῃ. // *Conducid mi pie, un tiempo delicado en Troya y ahora siendo esclavo, hacia un lecho de paja sobre el suelo y a un velo pétreo para que cayendo muera consumida por las lágrimas. No consideréis que alguien de entre los dichosos tiene buena suerte hasta que muera.*

En una interesante sinécdoque, una parte de sí (su pie y no toda ella) es conducida hacia un destino que se representa por dos situaciones: una es la que encarna en un lecho de paja sobre el suelo, *στιβάδα πρὸς χαμαιπετῆ* (v. 507); la otra, en una muralla/colina de la cual cae para morir consumida en lágrimas, *πέτρινά κρήδεμνα* (v. 508). Estas dos imágenes parecen señalar dos destinos posibles, la esclavitud y la muerte, y a la vez sucesivos: una vida de esclava que se hace insoportable y que acaba consumiéndose por el dolor. Ahora bien, la expresión que utiliza para designar a esa muralla es una metáfora que se debe traducir literalmente como “velo pétreo”, en donde el lexema *κρήδεμνον* constituye, tal y como subraya RODRÍGUEZ CIDRE (2010: 117-118), un término bivalente que funciona tanto en el ritual funerario como en el nupcial.<sup>46</sup> Teniendo en cuenta la identidad de la heroína, una mujer anciana, prevalece en el término la valencia mortuoria. Y ello se reforzaría si tenemos en cuenta que el lexema aquí empleado para el lecho, *στιβάς*, remite nuevamente a la idea de reposo o confort, es decir, a los lechos esclavos de Hécuba, pero también tiene un valor funerario en tanto que alude a la tumba.

Mientras para la anciana el lecho representa algo duro que no dará el reposo adecuado para quien fuese una reina, para las mujeres del coro, como expresan ya en la *πάροδος*, la desgracia viene dada por verse unidas a las camas de los helenos (*λέκτροις πλαθεῖσ’ Ἑλλάνων*, v. 203). Las troyanas pasan a ser botín aunque muy probablemente ello ocurra a un nivel distinto de las integrantes de la casa real como Casandra o Andrómaca. De cualquier modo, el destino de un lecho forzado tras ser arrancadas del

<sup>46</sup> Cf. REHM (1994: 29) y DAVIDSON (2001: 67).

lecho propio unifica a las mujeres en una desgracia compartida, algo que quedará plasmado, entre otros pasajes, en el primer canto coral.

En los tres *στάσιμα* de *Troyanas*, Eurípides pone en boca del coro el mismo tema: las cautivas cantan la toma de Troya y reaccionan siguiendo modalidades diferentes de lamento. Estos cantos presentan una enunciación compleja, pues se distancian de las convenciones y para ello el autor se sirve de nuevos recursos, en particular de la ironía. Cuando las troyanas se preguntan sobre el sentido de la destrucción de Troya y responden con lamentos, su cuestionamiento toma la forma de un cuestionamiento de la tradición épica, sobre la manera en el que la épica se plantea y conmemora estos acontecimientos.

La dinámica de los *στάσιμα* es constante, cosa que favorece la unidad de la obra; cada escena de *Troyanas*, tal y como señala WACH (2012: 117), “repose sur le même principe d’une intériorisation du regard sur la situation fictionnelle dans un moment de crise qui correspond, ou devrait correspondre, à une forme de résolution”. Dentro de los episodios de la obra se encuentran los puntos de vista individuales de los personajes, absolutamente infranqueables e irreductibles los unos con los otros, cuyo discurso está construido por el poeta a partir de los datos específicos que definen su situación individual y la singulariza. En los *στάσιμα*, al contrario, el punto de vista es colectivo, no menos definido ni menos vehemente, pero construido a partir de lo que corresponde a la identidad del coro: la totalidad de Troya (o lo que ahora es Troya). En este aspecto podríamos hablar de “trasfondo” a propósito del grupo de troyanas, pero no entendido como telón de fondo o elemento de contextualización de la acción dramática, sino más bien en el sentido de un punto de vista integrador que ayuda a la caracterización de los restantes personajes principales, Casandra, Andrómaca y especialmente Hécuba, de su punto de vista y de su forma particular de expresar su dolor. Así pues, el principio dramático del coro consiste en hacer hablar a los personajes de *Ιλίου πέρσις*, imaginar y expresar los sentimientos que podrían ser los suyos en la situación representada. El coro es en la obra, por así decirlo, el portavoz de Troya y en sus cantos evoca la historia pasada de la ciudad sin olvidar nunca su situación presente.<sup>47</sup> De hecho, esta función a modo de espejo es necesaria para la comprensión del mismo coro de los acontecimientos que se están representando y de los que es parte implicada.

---

<sup>47</sup> Cf. GOFF (2009: 46): “The chorus’s other songs [i.e. les stasima] (...) describe a kind of arc of remembrance, moving away from the present moment and then returning to it”.

La obra funciona pues como una yuxtaposición de desgracias que se acumulan para formar el destino funesto de Troya. La destrucción que comienza con el saqueo se precipita hasta el final de la representación; incluso cuando no hay relación causa-efecto entre los episodios, el sentimiento de precipitación en el tiempo no desaparece nunca.<sup>48</sup> Toda la obra está rodeada de un halo de expectación: de espera por el temido abandono de su hogar por parte de las troyanas y de impaciencia por los griegos para llegar al suyo (vv. 19-22), y cuya inminencia se ha establecido desde el inicio de la obra.

Hemos tratado de dar una imagen general de *Troyanas* para situar los *στάσιμα*, la voz del coro, en el conjunto de la representación. Si Eurípides tiene como objetivo hacer viva una *Ἰλίου πέρις* exprimiendo a través de sus personajes una multitud de puntos de vista individuales y parciales sobre los acontecimientos troyanos, el coro parece servir de focalización en la expresión subjetiva de la destrucción de la ciudad. Así pues, se trata de la posición de las mujeres, pero siempre basándose en la historia de toda la ciudad.

El coro se lamenta y a pesar de que la forma es diferente en cada canto, esta lamentación tiene un único propósito, una sola intención fundamental: la denuncia de Troya contra el abandono de los dioses.<sup>49</sup> Esta denuncia se articula a lo largo de la obra en tres momentos, tres tiempos atendidos en el curso de un alegato judicial: la *narratio* (primer *στάσιμον*), la *confirmatio* (segundo *στάσιμον*) y la *peroratio* (tercer *στάσιμον*). Este modelo judicial corresponde a una intención acusatoria, evidente en cada uno de los cantos y que podría dar muestra de que Eurípides se basa en el arte de la retórica judicial, familiar a todos los ciudadanos atenienses de su época, para componer los tres *στάσιμα* de *Troyanas*.

---

<sup>48</sup> Poseidón ha dicho desde el principio que los griegos esperan con impaciencia regresar y reunirse con sus familias de las que han estado separados por largo tiempo. Al final del prólogo, el dios exhorta a Atenea a apresurarse al Olimpo y aguardar a que los aqueos suelten amarras (vv. 92-94). En el primer episodio, Taltibio llega y pide a los hombres que lo acompañan que hagan salir lo más rápido posible a Casandra para llevarla ante Agamenón (ᾧσον τάχιστα, v. 295). Ella misma se muestra dispuesta e incluso azuza al heraldo hacia la salida (στεῖχ' ὅπως τάχιστ', v. 445). Menelao llega con premura para encontrarse con Helena y partir por mar, de hecho no quiere ni pararse a escuchar (v. 905): οὐκ ἐς λόγους ἐλήλυθ', ἀλλά σε κτενῶν // *No he llegado con la intención de hablar, sino para matarte*. Taltibio vuelve con el cuerpo de Astianacte y le explica a Hécuba que tiene que hacer el rito ὡς τάχιστα (v. 1149), pues Andrómaca ya ha partido con Neoptólemo (ha dejado Troya con prisa para ayudar a Peleo) y alguna otra flota más ha zarpado. Todo se apresura aún más con el incendio final y la orden dada a las troyanas de reunirse con sus señores en las naves restantes.

<sup>49</sup> Cf. MIKALSON (1991: 153), quien remarca que Eurípides en *Troyanas* “portrays, in the fullest detail found in Greek literature, a city which lacks entirely the goodwill and help of the gods”.

La problemática de la relación entre universo humano y divino constituye un motivo que aparece a lo largo de la obra. La *έρημία* que motiva el abandono de Troya por parte de Poseidón en el prólogo, al lado de la sacrílega ingratitud aquea que despierta el desdén de una Atenea *ύβλισθεϊσα* (v. 69), sancionan la definitiva distancia de las divinidades de una empresa militar decretando el *λυγρὸς νόστος* de la flota griega. Pero es evidente que en esta tragedia el punto de vista privilegiado es el de las mujeres nobles troyanas, del que se hace eco el coro: los dioses, Zeus *in primis*, han abandonado Troya<sup>50</sup> y a los troyanos y las desesperadas y recriminatorias alocuciones se suceden a lo largo de la tragedia.

El primer *στάσιμα* de *Troyanas* (vv. 511-567) tiene lugar después del episodio de Cassandra. La joven parte al exilio con entusiasmo al lado de un Taltibio reprobador (vv. 408-420) dejando a Hécuba presa de la desesperación. El episodio concluye con la anciana reina postrada sobre el suelo pidiendo a las troyanas que la dejen ahí,<sup>51</sup> a fin de subrayar la extensión de su decadencia (vv. 466-468): *ἐᾶτέ μ' -οὔτοι φίλα τὰ μὴ φίλ', ὃ κόραι- / κείσθαι πεσοῦσαν· πτωμάτων γὰρ ἄξια / πάσχω τε καὶ πέπονθα κᾶτι πείσομαι. //* *Dejad que yazca aquí -no quiero lo que no deseo, muchachas-. He sufrido, sufro y todavía seguiré sufriendo males dignos de esta postración.* Es entonces cuando las troyanas entonan su primer canto, que cuenta la toma de la ciudad desde el ofrecimiento artero del caballo de Troya hasta el asalto de los aqueos y el consecuente rapto de las mujeres.

Por su sujeto, este canto recuerda al tercer *στάσιμα* de *Hécuba*: se trata principalmente de una narración que remite al ataque final de la ciudad. Sin embargo, las dos narraciones son diferentes, tanto por su contenido narrativo (pues no pone el acento en los mismos aspectos de los acontecimientos) como por su tonalidad.<sup>52</sup> En el tercer canto coral de *Hécuba*, las mujeres remiten, en el centro de su canto, al momento justo anterior al ataque griego. Eurípides lo desarrolla a través de una imagen doméstica, el reencuentro de los esposos en su tálamo después de un banquete colectivo. Las troyanas reviven a través de su canto ese momento, definido y descrito a través de detalles precisos: los gritos de ataque de los guerreros en emboscada (vv. 928-932), la rápida huida hacia

<sup>50</sup> Sobre el *τόπος* del abandono por parte de los dioses de una ciudad destruida o saqueada, cf. Esquilo, *Siete contra Tebas* vv. 217 ss.

<sup>51</sup> Cf. TELÒ (2002: 34 ss.), quien trata la gestualidad y la postura de Hécuba en esta obra.

<sup>52</sup> Cf. DI BENEDETTO (1971: 242-245), quien comenta los dos cantos y los compara. Nos sumamos a la opinión de WACH (2012: 125), quien no está de acuerdo con sus conclusiones, ni por el sentido de cada uno de los dos *στάσιμα*, ni por el hecho de reconocer un “estilo nuevo” en el tercer *στάσιμα* de *Troyanas*.

los templos (vv. 933-936) y la consecuencia de su captura, el exilio (vv. 937-941). La primera antístrofa y la segunda estrofa contienen la evocación del momento de paz nocturna y engañosa que ellas viven antes del ataque definitivo, puesto que piensan que los aqueos se han retirado al mar y que la guerra finalmente ha concluido. Este momento se evoca a través de dos imágenes: la primera consistente en la imagen del esposo, echado en el lecho nupcial y cayendo rendido al sueño tras los cantos y las danzas (vv. 915-923); y la segunda, a través de la cual las cautivas se representan a ellas mismas arreglándose los cabellos por la noche, justo antes de encontrarse con su esposo (vv. 924-927).<sup>53</sup> El ámbito doméstico y estos detalles encarnan el sentimiento de paz encontrada por la calma, el sueño y el orden restablecido, que se opone a la ansiedad y confusión de la batalla; las armas están guardadas y las troyanas pueden entregarse a un ritual de coquetería como es el de peinarse antes de irse a dormir.<sup>54</sup> En la obra posterior, tal y como veremos a continuación, Eurípides elige concentrarse en las celebraciones públicas: la entrada pública con el caballo y el culto público a los dioses. Sin embargo, en *Hécuba*, el poeta nos muestra la calma privada antes de destrucción final.

Se tratan ambos de cantos paraépicos, no obstante, el de *Troyanas* presenta rasgos más claros al respecto: el canto de la Musa<sup>55</sup> sobre Troya después de la catástrofe se presenta como un nuevo canto (καίνων ὕμνων, v. 512),<sup>56</sup> ya que está formado por una

<sup>53</sup> Creemos que es significativo que las mujeres evoquen ese momento de reunión inminente donde, para ellas y sus esposos, es imposible el ataque griego, al no estar estos ya en Troya. En cambio, la narración evidencia lo contrario y resalta la necesidad del ataque aqueo. Del mismo modo que las troyanas no pueden gozar de una noche de paz en el lecho conyugal, los griegos no podrán disfrutar de un momento análogo con sus respectivas esposas hasta destruir Troya, condición *sine qua non* para su vuelta.

<sup>54</sup> La escena se halla suspendida en el tiempo: los verbos están en imperfecto, pero el efecto de la descripción con el empleo de participios en presente parece fijar los acontecimientos dentro de una duración indeterminada.

<sup>55</sup> Parece evocar el famoso comienzo del νόμος ὀρθίος (Cf. escolio a Aristófanes, *Acarnienses* v. 16): ἀμφὶ μοι αὐτίς ἀναχθ' / ἐκατάβολον ἀειδέτω φρήν (PMG 697, cf. PAGE [1962]), al que los cómicos denominaron en burla ἀμφιανακτίζειν. Cf. WILAMOWITZ (1903: 92 y 1984: 173). Cf. QUIJADA (2006: 841-853), quien dedica su artículo a los vv. 511 ss. de *Troyanas* y hace una recopilación muy detallada sobre las referencias intertextuales de este pasaje.

<sup>56</sup> En la interpretación de KRANZ (1933: 238 ss.) los καινοὶ ὕμνοι anunciarían, explicitándola, la adhesión euripídea a la nueva lírica de matriz ditirámica que está presente en el primer στάσιμον de *Troyanas* y buena parte de las secciones corales de la época tardía de Eurípides; el planteamiento problemático y la sistematicidad en el reflejo de los datos permiten en realidad reconducir la presunta dependencia de la última lírica euripídea desde el ditirambo a una coherente tendencia estilístico-musical que, frente al incremento de música y canto en las partes de los actores (monodias con el virtuosismo de cantantes profesionales), enfatiza en las secciones corales (y de ahí la matriz cultural-performativa que determina la contigüidad con el ditirambo) el componente dionisiaco y metaliterario (self-projection) en las referencias a la modalidad de la danza y a los instrumentos musicales ligados al ritual. Así pues, este primer στάσιμον según KRANZ (1933: 253) está dentro de las “Neuen Lieder” y lo considera como un “völlig absolut stehende balladeske Erzählung” influido por el ditirambo. Este autor establece como στάσιμα “ditirámicos”, el primero y segundo de *Electra* (vv. 432-486 y 699-746); el primero de *Troyanas* (vv. 511-567); el tercero de *Ifigenia entre los tauros* (vv. 1234-1283); el segundo de *Helena* (vv. 1301-1368); el



nueva historia, una historia inédita hasta el momento.<sup>57</sup> Para las troyanas este nuevo canto está cargado de dolor y lágrimas, por lo que cantar Troya a modo celebrativo no sería posible.<sup>58</sup> La alusión a la épica<sup>59</sup> contenida en la dirección hacia la Musa se justifica por la relación con el contenido de la enunciación, el sujeto que el coro se propone abordar: la trampa del caballo de Troya. En contra, hay una interferencia desde el punto de vista de la enunciación, que va a transformar la narración épica en un canto de duelo, otorgándole así una amargura que no podría jamás darse en boca de un aeda.<sup>60</sup> Así pues, el canto está construido a partir de una forma que imita a la épica, pero con una intención que busca con ingenio distorsionar la enunciación tradicional para expresar el duelo de las mujeres. Un dolor que Odiseo, en el canto VIII de *Odisea*, expresa ocultándose para llorar, tal y como haría una troyana, al escuchar la narración gloriosa de la estratagema

---

primero y tercero de *Fenicias* (vv. 638-689 y 1019-1066); el segundo y tercero de *Ifigenia en Áulide* (vv. 751-800 y 1036-1097). A los *στάσιμα* “ditirámicos” euripídeos se dedica PANAGL (1971: 42-78), quien contribuye con un análisis amplio al estudio de *Troyanas* vv. 511-567. Cf. también HOSE (1990-1991: 302-308).

<sup>57</sup> La novedad se observa en el sujeto mismo de la narración y no, como interpretan ciertos comentaristas, por tratarse de un canto de duelo de las troyanas habituadas a los cantos de celebración. Cf. LEE (1976: 164), quien considera que *καινός* tiene dos significados, y uno de ellos sería el de marcar la diferencia entre el canto de duelo que el proemio anuncia, y la alegría de aquel otro –un poco más abajo mencionado (v. 547)– con el que las jóvenes troyanas empiezan celebrando la presencia del caballo en Troya, regalo para Palas Atenea; y el otro de ellos tendría un referente extradramático: “the present song is ‘new’ when compared to the well-known epic treatment of the subject”. ALT (1952: 38 ss.) considera que el término *καινός* de este *στάσιμον* debía ser entendido en relación con el tratamiento del mismo tema en *Hécuba* (vv. 905-952). Y con el mismo sentido –marcar diferencias con Hécuba– lo interpreta PARMENTIER (1925: 49 n. 2) en su introducción a la obra. RODARI (1988: 134), quien propone un canto nuevo diferente al de la épica homérica, pero “présentée au point de vue de simples femmes troyennes”. MCDERMOTT (1991: 123-32), quien argumenta que Eurípides utiliza *καινός* como marcador de su separación con respecto a la tradición mítica recibida. El sentido de la expresión de nuevo canto para la Musa misma está relacionado asimismo con el hecho de que se canta sobre un acontecimiento reciente del que las mujeres son testigo. Encontramos el adjetivo *νέος* utilizado por Telémaco con exactamente el mismo significado en *Odisea* a propósito de un canto de Femio sobre el retorno de los aqueos, cf. *Odisea* (1. vv. 351-352): *τὴν γὰρ αὐοιδὴν μᾶλλον ἐπικλείουσ’ ἄνθρωποι, / ἢ τις ἀκούοντεςσι νεωτάτη ἀμφιπέληται. // Los hombres celebran mucho este canto, que es lo más novedoso que llega a sus oídos.*

<sup>58</sup> Cf. BIEHL (1989: 224) quien afirma: “Die Muse besingt also nicht wie im Epos den ‘Ruhm der Männer’, sondern den für den Handlungsablauf bestimmenden und mit dem Leid des gesamten Volkes verbundenen Untergang der Stadt Troja”.

<sup>59</sup> Cf. Homero, *Himno a Hermes* (v. 1): *ἀμφὶ μοι Ἑρμείαο φίλον γόνον ἔννεπε, Μοῦσα // Musa, háblame del hijo estimado de Hermes; e Himno a los Dioscuros* (v. 1): *ἀμφὶ Διὸς κούρους ἐλκώπιδες ἔσπετε Μοῦσαι. // Musas de mirada luminosa habládm de los hijos de Zeus.* Cf. BREITENBACH (1934: 285). QUIJADA (2006: 844-848) argumenta que la evocación de la épica, en particular del comienzo de *Ilíada*, podía convocar también las novedades de perspectiva con las que este poema se inicia. En primer lugar, una visión “interiorizada”, pues la palabra *μῆνιν*, al comienzo del v. 1, designa un estado anímico determinado: no una ciudad, ni una guerra, ni siquiera un héroe como centro de la narración que el poeta quiere cantar, sino algo que ocurre en el interior de alguien.

<sup>60</sup> HOSE (1990-1991: 303-304) en su intento de reivindicar el significado de este canto dentro del contexto de la obra acentúa la distancia que media entre la perspectiva narrativa característica de la épica y del ditirambo –marcadas por una narración autorial en la que el poeta es un narrador omnisciente, separado de los acontecimientos que narra– y el coro de este *στάσιμον*, que canta y describe todo lo ocurrido desde su propia y personal perspectiva.

del caballo y que en *Troyanas*, el mismo coro grita en su desamparo al cantar la misma narración de la trampa argiva.

Como puntualiza QUIJADA (2006: 844), la novedad respecto a la épica que se suele señalar es que este canto sobre la toma de Ilión ofrece una visión de la misma desde el punto de vista femenino, desde el de esas mujeres troyanas, víctimas principales de la guerra, que esperan el momento terrible de su deportación como esclavas de los caudillos griegos -no en Troya, el lugar de la guerra establecido por la tradición, sino en un espacio “intermedio”, entre la ciudad destruida y el mar por el que llegarán a Grecia-. Es el caso, por ejemplo, de CROALLY (1994: 244-248), quien acentúa la novedad de un tratamiento del tema de la guerra casi exclusivamente desde una perspectiva femenina.<sup>61</sup>

La dirección a la Musa podría no sorprendernos teniendo en cuenta que los acontecimientos troyanos se cuentan en la épica con una introducción formada por la apelación a la Musa, por lo que podría ser vista como una convención, una introducción solemne, pero sin gran significado; sin olvidarnos del hecho de que, tal y como afirma LEE (1976: n.vv. 511-514): “this appeal to the Muse is unique in the lyrics of tragedy”.<sup>62</sup> Pero además, si nos vamos a la semántica cultural de la Grecia antigua, la apelación a la Musa tiene una función y un valor preciso. Las Musas son las hijas de Zeus y Mnemosyne y tienen el poder de albergar la memoria de todo lo que les rodea dispensando sus beneficios a los hombres. Uno de estos beneficios consiste en ser la memoria de los poetas, de inspirar sus cantos y dar precisión a los acontecimientos de los que ellos no han sido jamás testigos. La Musa es testigo de todo, conoce todo: es la garante de la verdad de la palabra del poeta, lo que asegura un largo reparto en la comunidad de un recuerdo del pasado lejano (memoria cultural). Por el contrario, no tiene nada que ver con la esfera de la memoria comunicacional, o al menos la Musa de la épica, por lo que el aeda no tiene necesidad de ella para recordar lo ocurrido recientemente y de lo que él mismo es testigo.

En este *στάσιμον*, las troyanas apelan a la Musa antes de cantar los acontecimientos trágicos de la noche precedente de los que ellas han sido directamente

---

<sup>61</sup> De igual forma la interpretan en sus comentarios LEE (1976: 164) y BARLOW (1986: 184).

<sup>62</sup> NEITZEL (1967: 47) también considera que esta llamada a la Musa de *Troyanas* es única en la tragedia griega, pero afirma que *ᾠδὴν ἐπικεδεῖον* y *καινὸν ὕμνον* significan en realidad lo mismo.

espectadoras.<sup>63</sup> Las mujeres no son un aeda y su situación de enunciación no tiene nada que ver con la *performance* del aeda,<sup>64</sup> por lo que la apelación a la Musa aquí no puede ser convencional, sino fuertemente irónica.<sup>65</sup> Por tanto, aunque evocan las convenciones de la épica, marcan respecto a ellas una distancia.<sup>66</sup>

La narración en la estrofa y antístrofa es estrictamente cronológica: las troyanas comienzan con el momento en el que los aqueos han dejado el caballo a las puertas de la ciudad y prosiguen hasta el ataque propiamente dicho y la obtención de su botín de guerra. Este proceso en la narración está anunciado de manera programática en los vv. 515-518, que desarrollan el inicio del canto y la introducción de una tensión entre las dos formas poéticas evocadas, entre la épica y el θρήνος: νῦν γὰρ μέλος ἐς Τροίαν ἰαχῆσω, / τετραβάμονος ὡς ὑπ' ἀπήνας / Ἀργείων ὀλόμαν τάλαινα δοριάλωτος. // *Ahora haré resonar un canto a Troya: cómo en carro de cuatro ruedas he perecido presa de la lanza desdichada prisionera de los argivos.*

Como ya hemos comentado, el sujeto del canto está relacionado con la épica: una narración a propósito de Troya (μέλος ἐς Τροίαν, v. 515), cuya destrucción se da gracias

<sup>63</sup> Sobre la valencia metaliteraria de la Musa/Música de lamento, cf. FANTUZZI (2007: 185): “non c'è dubbio, in conclusione, che Euripide problematizzi la qualità della musica del θρήνος più spesso che gli altri tragici, e che lo faccia assai spesso attraverso l'indagine delle caratteristiche della sua fonte d'ispirazione, la Musa/mousa più o meno personificata”.

<sup>64</sup> Cf. LADA-RICHARDS (2002: 84): “I suggest that a mirror-image of poetic creativity in Tragedy can be found in the ‘dance-and-song’ performance of the Chorus”, que en el caso de *Troyanas* vv. 511-515, “cast themselves in the role of the Poet by perceiving themselves as the recipients of divine inspiration from the Muse”. Contraria a esta lectura es la ofrecida por SAÏD (2007: 32 ss.): el estatuto de mera convencionalidad de la invocación a la Musa resultaría presupuesto por la sucesiva aparición de ἰαχῆσω, explícito y programático contrasentido de poética que marca la sustancial discontinuidad cultural entre el aeda épico, ‘recipiente’ de la inspiración de la música, y un coro que “se considère comme le véritable auteur du chant”.

<sup>65</sup> Sin embargo, como acertadamente recalca GOULD (1983: 39): “For however much it is true that the relation of fifth-century theatre to the world of the Homeric epic is repeatedly an ironic and ambiguous one, still we should be all too obviously wrong to conclude that the heroic imagery of Homeric epic could not be handled by the fifth-century dramatists except ironically and was without directly accessible meaning to fifth-century audiences”.

<sup>66</sup> Cf. BARLOW (1986: n.vv. 511-514): “This is the lyric lament for Troy’s destruction seen uniquely not through the eyes of warriors, but through those of a group of women. Their account is not the traditionally heroic one of glorifying war, yet it deserves, the poet implies, to be as important as epic in what new things it has to observe”. Sin embargo, tal y como afirma DAVIDSON (2001: 77), pensamos que la afirmación de BARLOW es demasiado superficial puesto que su comparación se basa únicamente en la visión general de la épica como género que resalta el punto de vista del hombre guerrero y el de la tragedia euripídea como el género del punto de vista femenino. El “nuevo canto” del coro incorpora la noción de lamento lírico femenino en un escenario bélico dentro del contexto dramático de la tragedia. No quiere decir eso que en los poemas homéricos no encontremos numerosas imágenes de profundo lamento femenino, Cf. HOLST-WARHAFT (1992: 108-113), quien hace una recopilación sobre el lamento femenino en Homero; y los trabajos de SUTER (2003) y DUÉ (2006: 136-150) sobre el lamento femenino en *Troyanas*. Destacamos la contribución de SUTER, quien recoge las opiniones más importantes sobre el motivo del lamento trágico, que, junto con el capítulo introductorio de DUÉ, restituye el cuadro del estado de la cuestión relativo a la reelaboración literaria dentro del género trágico de las formas del lamento ritual.

a la trampa guerrera de los argivos (τετραβάμονος ὡς ὑπ' ἀπήνας Ἀργείων, vv. 517-518); pero este canto a Troya está inscrito bajo una enunciación de lamento, que es gritado (ἰαχῆσω, v. 515) por las troyanas, cuya propia pérdida van a contar (ὀλόμαν τάλαινα, v. 518).

Es este un punto determinante para comprender el funcionamiento de la ironía en este canto: el coro va a integrar el lamento en primera persona que sustituye la connotación de celebración que es la norma de la conmemoración épica. No obstante, es destacable la objetividad que afecta a la narración a partir del v. 519: el uso de la primera persona es sistemáticamente evitado (a excepción de los vv. 552-555) y los troyanos son designados por términos genéricos como *πᾶσα δὲ γέννα Φρυγῶν* (v. 531; también vv. 563 y 567). Los comentarios con los que se introduce la consciencia sobre la amenaza de los aqueos son objetivos en la narración y traducen simplemente el punto de vista retrospectivo de las troyanas sobre los acontecimientos: ellas reconocen, en el momento del canto, la trampa tendida a los troyanos. Pero, el trasfondo irónico es esencial y está centrado en la ingenuidad de los troyanos. Podemos reconocer dos niveles de ironía: por una parte, la ironía de los hechos, que pertenece al enunciado: la piedad de los troyanos se vuelve contra ellos para hacer la injusticia de los dioses más patética (“ironía trágica” en las acciones de los troyanos); y por otra parte encontramos la ironía de la enunciación misma, relativa al punto de vista distanciado que hace que las troyanas cuenten la ingenuidad de Troya. Esta ironía es perfectamente intencional y no es ironía trágica, puesto que consiste en un mecanismo consciente del autor que se distancia de las convenciones de la épica aportando un matiz irónico con el fin de subrayar la crueldad intrínseca, profunda en el canto, por la identidad misma de las enunciatoras. Se puede decir que estas dos formas de ironía se alcanzan, pero la segunda está más reforzada que la primera: el distanciamiento del canto épico está directamente vinculado al resentimiento que las troyanas sienten contra los dioses que han traicionado Troya, aquí particularmente contra la diosa Atenea.

El canto del coro no cesa de subrayar la ironía en la obra en lo referente a la toma de Troya, permitida por los propios troyanos debido a su ingenuidad. Acogen con entusiasmo en la ciudad un peligro que ellos creen que ya ha desaparecido y que es el encargado de acelerar su propia destrucción. Los efectos que subrayan esta ironía pueden observarse esencialmente en el desdoblamiento de un punto de vista sobre los acontecimientos contados: el de los troyanos que expresa su alegría ingenua por un

momento de paz ficticia y el de las cautivas después de conocer la realidad de la situación.<sup>67</sup>

La narración está encuadrada por dos gritos:<sup>68</sup> el grito de alegría de los troyanos cuando descubren el caballo (vv. 522-526): ἀνὰ δ' ἐβόασεν λεῶς Τρωάδος / ἀπὸ πέτρας σταθείς· / Ἴτ', ὃ πεπαυμένοι πόνων, / τόδ' ἱερὸν ἀνάγετε ζόανον / Ἰλιάδι Διογενεῖ κόρα. // *Y el pueblo en pie lanzó su griterío desde la Acrópolis de Troya: ¡Venga! ¡Oh! ¡Este es el fin de nuestros sufrimientos! Llévadle esa imagen sagrada a la Doncella troyana, hija de Zeus;* y el grito que se produce en consecuencia del primero, el de los griegos saliendo de su escondite para empezar el asalto (vv. 556-557): φοινία δ' ἀνὰ πτόλιν βοὰ κατεῖχε Περγάμων ἔδρας. // *Gritos de muerte en la ciudad retumbaban sobre la sede de Pérgamo.* En la evocación del primer grito, el coro introduce en su canto el punto de vista de los troyanos, que se distingue de la visión de las cosas que tienen las troyanas en el momento en el que ellas cantan; pero, no es hasta el segundo grito, el grito del ataque, cuando los dos puntos de vista acaban uniéndose; un momento donde la guerra llega a su verdadera conclusión.

La primera evocación del caballo es particularmente representativa en esta oscilación constante entre los dos puntos de vista en el canto. La ambivalencia de la descripción del caballo muestra al mismo tiempo la admiración de los troyanos, impresionados por la gigantesca y magnífica estatua, y la violencia salvaje que las troyanas le asocian posteriormente. El caballo que los troyanos descubren ante su puerta está descrito mediante una serie de aposiciones en los vv. 519-521 como οὐράνια

<sup>67</sup> DI BENEDETTO (1971: 244) no tiene en cuenta estos dos puntos de vista y describe el inicio de la narración como “de júbilo”, lo que es un contrasentido en relación con el texto: “l’elemento patetico ha un rilievo molto minore che nello stasimo (terzo) dell’ *Ecuba*. Le donne troiane si dilungano invece a descrivere come il cavallo fu introdotto nella città [...] L’ingresso del cavallo è accompagnato da canti di gioja e tutto il tono della narrazione è lieto e festoso [...] Ancora una volta l’immagine bella si sostanzia di canti e di danze”. DI BENEDETTO pasa por alto la dimensión irónica del canto, donde el estilo ornamentado también tiene su sitio.

<sup>68</sup> Cf. BATTEZZATO (2005: 89) sobre la polivalencia del término βοή. En su opinión, Eurípides pone esta polivalencia al servicio de una estrategia metaliteraria que proyecta el conflicto aqueo-troyano sobre el contexto de la dinámica de “cultural colonization”, por la que la musa/ música griega de hecho interrumpe, hace propia y sustituye la tradición cultural/ritual frigia: el grito de júbilo de los troyanos (ἀνὰ δ' ἐβόασεν λεῶς, v. 522) cuando ven el caballo se vuelve poco a poco un vehículo expresivo de alegría ritual (βοῶν ἔμελλον εὐφρον', v. 547), para revelarse al fin como φοινία βοά de los aqueos que κατεῖχε Περγάμων ἔδρας (vv. 556-557), apropiándose del grito musical-ritual frigio para volver a representarlo con voz y tono griego.

*βρέμοντα*,<sup>69</sup> *χρυσεοφάλαρον*<sup>70</sup> y a la vez *ἔνοπλον*: “en armas”, lo que puede evocar la configuración del ornamento del caballo (punto de vista de los troyanos) y a la vez la descripción del contenido de la estatua, hombres armados (como saben las troyanas del coro). La ironía del punto de vista retrospectivo de las troyanas se transparenta en otro detalle de la narración, la comparación del caballo con una nave (vv. 537-540): κλωστοῦ δ’ ἀμφιβόλοις λίνιοιο ναὸς ὡσεὶ / σκάφος κελαινόν, εἰς ἔδρανα / λάινα δάπεδά τε φόνια πατρί / -δι Παλλάδος θέσαν θεᾶς. // *Con cables de lino trenzado, tal y como se arrastra la oscura quilla de una nave, lo depositaron en la sede de piedra y en los suelos del templo de la diosa Palas, símbolos de muerte para nuestra patria.*<sup>71</sup> El elemento que en la narración justifica la comparación es la técnica utilizada por los troyanos para transportar el caballo hasta la acrópolis: el arrastre con la ayuda de unos amarres como aquellos con los que se arrastra la quilla de un navío hasta la orilla. Pero esta imagen es claramente irónica, puesto que se sabe que el caballo está lleno de guerreros griegos, enemigos venidos por mar sobre una flota con la que han podido establecer su campamento a orillas de Troya.

En *Troyanas* las naves son las responsables del destino de las mujeres, son el transporte por el que van a ser llevadas lejos al exilio y a la esclavitud; pero también son las que han permitido a los griegos invadir la ciudad y son clave en su regreso a casa. La significación de la imaginería náutica tiene una función importante en la acumulación de *πάθος* y refuerza el tejido descriptivo remitiendo constantemente al hecho, inconveniente y angustioso, de la inminente partida de las prisioneras sobre las embarcaciones griegas, en el que entre la sombra está presente el naufragio ya anticipado en el prólogo. Los términos y los binomios<sup>72</sup> aquí juegan un rol que será central en todo el drama:<sup>73</sup> la ciudad

<sup>69</sup> El verbo *βρέμω* (rugir, gruñir) evoca el rugir del viento y el mar, pero también el de las armas. Es un término que sirve para designar los sonidos particularmente amenazantes y puede tener una connotación guerrera (cf. CHANTRAINE, 1977).

<sup>70</sup> En este *στάσιμον* hay una marcada tendencia a la adjetivación rara y abundante (*τετραβάμων*, v. 516; el compuesto *δοριάλωτος*, v. 518; y *καράτομος*, v. 564), *ἅπαξ λεγόμενα* (*χρυσεοφάλαρον*, *ἀμβροτοπῶλον*, *ἀμφιβόμοι*) y soluciones sintácticas “forzadas”, instrumentos expresivos tradicionalmente atribuidos a la *das neue Lied* de los autores de ditirambos. Tal y como QUIJADA (2006: 849) resalta, el canto ilustra de manera ejemplar una forma de narración lírica característica de la etapa tardía, notablemente escorada hacia lo ornamental. Cf. KANNICHT (1969: 338), quien usa el término ‘Motivmontage’ para describir este tipo de narración. Es una narración en el que los detalles visuales o acústicos perfectamente anecdóticos son ampliados para dar lugar a auténticos cuadros descriptivos.

<sup>71</sup> Sobre esta metáfora, cf. RODARI (1988: 137).

<sup>72</sup> Cf. FOWLER (1978: 24 ss.).

<sup>73</sup> Sobre la configuración de la lengua que denota un matiz tenebroso, Cf. KURTZ (1985: 352 ss.). Cf. DAVIDSON (2001: 70-71), sobre la evocación de estas imágenes como eco homérico, particularmente procedentes de *Ilíada*.

y su construcción<sup>74</sup> (v. 532), la nave<sup>75</sup> y el mar (v. 539), el humo y el fuego (v. 548),<sup>76</sup> el canto y la danza (v. 544), el oro y la sangre<sup>77</sup> (vv. 520 y 555).

En este *στάσιμον*, todas las referencias a la amenaza griega se insertan, en contrapunto irónico, en la perspectiva dominante de la narración: aquella de los troyanos persuadidos por el engaño de sus enemigos. El coro reviviendo este punto de vista pone de relieve dos características de la ingenuidad de los troyanos que refuerzan el *πάθος* de su narración: por una parte, la música y danza en su celebración, lo que contrasta con la *performance* coral de lamento en el *στάσιμον*, y, por otra parte, el lugar que ocupa Atenea en el drama.

La ironía está patente en la insistencia de las cautivas que subrayan la alegría de los troyanos, un entusiasmo plasmado en su grito de júbilo (vv. 524-525) y que revive en boca del coro por el empleo del discurso directo (vv. 527-528): *τίς οὐκ ἔβα νεανίδων, / τίς οὐ γεραιὸς ἐκ δόμων; // ¿Quién de las muchachas? ¿qué anciano, no salió de sus casas?;* y por el uso del verbo *ὠρμάθη* para describir al pueblo entero precipitándose a las puertas (vv. 531-532): *πᾶσα δὲ γέννα Φρυγῶν / πρὸς πύλας ὠρμάθη. // Todo el pueblo de los frigios fue instado a dirigirse a las puertas.* El canto no cesa de evocar las alegrías, en particular los cantos y danzas que acompañan las últimas horas de la ciudad: los cantos con los que los troyanos reciben el caballo (*κεχαρμένοι δ' αἰοδαῖς*, v. 529) y la fiesta a la luz de las antorchas donde la música de la flauta acompaña los pasos de las jóvenes y sus

<sup>74</sup> Los muros de Troya aparentemente constituyen la protección de Troya en *Ilíada* 16. vv. 702 ss., los que con algo de ayuda de Apolo mantienen alejado el ataque de Patroclo. También destacables son las palabras de Príamo a su hijo Héctor, a quien le pide que se mantenga bajo la protección de los muros y no se enfrente a Aquiles (*Ilíada* 22. v. 56). *Troyanas* empieza con el prólogo de Poseidón quien proclama su benevolencia hacia los troyanos desde la construcción de sus murallas junto con Apolo. Las mismas murallas ahora están destruidas y la obra finaliza con Hécuba lamentando su destrucción.

<sup>75</sup> El conflicto militar homérico permite a las naves griegas situarse en los extremos de las puertas de Troya. Como ya hemos dicho, las naves han conducido a los griegos a invadir la ciudad y son la clave de su regreso a casa. De hecho, hay momentos en los que los griegos consideran abandonar el ataque y volver a las naves. Asimismo, el objetivo de los guerreros troyanos es llegar a las naves griegas y prenderles fuego, hazaña que casi consiguen bajo la dirección de Héctor.

<sup>76</sup> El motivo de la antorcha es central en el significado de la trilogía completa: el sueño de Hécuba, la antorcha de boda de Casandra, las antorchas con las que Troya será incendiada y aquellas con las que, como falsas señales, los griegos son atraídos y son sumidos al naufragio en su partida a su patria como venganza de la muerte de Palamedes, Cf. también RODARI (1988: 133). La imagen del fuego también es común en *Ilíada*. El combate en general se dice que brama como fuego y los guerreros individuales son comparados con fuego. En *Ilíada* 8. vv. 508 ss., Héctor ordena que se hagan hogueras en la noche para impedir que los griegos intenten acercarse escondidos en la oscuridad de la noche. En *Troyanas*, no es el fuego en las naves sino en Troya lo que crea una situación prevista especialmente en pasajes como *Ilíada* 20. vv. 313-317 y 17. vv. 736 ss., reforzada por la imagen usada en *Ilíada* 22. vv. 410-411 para remarcar los gritos y lamentos de Hécuba, Príamo y la comunidad entera de troyanos en el momento del asesinato de Héctor cuando es arrastrado por el carro de Aquiles.

<sup>77</sup> Sobre este término, cf. PAUER (1935).

cantos de júbilo (vv. 542-547): ἐπὶ δὲ πόνῳ καὶ χαρᾷ / νύχιον ἐπεὶ κνέφας παρῆν, / Λίβυς  
 τε λωτὸς ἐκτύπει / Φρύγιά τε μέλεα, παρθένοι δ' / ἀέριον ἀνὰ κρότον ποδῶν / βοᾶν  
 ἔμελπον εὖφρον' ... // *Cuando se hizo la oscuridad de la noche en el sufrimiento y la  
 alegría, cuando resonaban la flauta libia y las canciones frigias, cuando las muchachas  
 con el tintineo de sus pies alzados entonaban su jubiloso grito.* Incluso, las cautivas del  
 coro evocan su propia participación en un coro en honor a Ártemis en el momento del  
 ataque de los griegos (vv. 551-554): ἐγὼ δὲ τὰν ὄρεστέραν / τότ' ἀμφὶ μέλαθρα παρθένον  
 / Διὸς κόραν ἐμελπόμαν / χοροῖσι. // *Entonces yo a la montaraz joven, hija de Zeus,  
 cantaba alrededor de la casa con mis coros.*

La vuelta a la primera persona en los últimos versos citados tiene un valor expresivo significativo: mete en correspondencia y hace contrastar la *performance* coral actual del coro y las danzas alegres de la noche anterior, interrumpidas por el ataque de los aqueos. Justo después de estos versos, el coro evoca el grito “mortal”, momento donde la realidad se impone en los troyanos y donde su punto de vista jovial por la situación se desvanece y se une al del coro de cautivas. Es significativo que en este momento preciso de su narración las cautivas insistan sobre su propia participación en el momento ilusorio: la ironía que acompaña al desajuste entre los dos puntos de vista llega a su clímax en este verso, donde las cautivas cuentan cantando cómo ellas mismas cantaban entonces.<sup>78</sup> Sin embargo, la narración permanece en cierto aspecto distanciada: no más *οἱμοὶ νὶ τάλαινα*, sino la narración brutal del verdadero desenlace de la guerra y el balance del ataque en ambos bandos (vv. 560-567):<sup>79</sup> λόχου δ' ἐξέβαιν' Ἄρης, / κόρας ἔργα Παλλάδος. / σφαγαὶ δ' ἀμφιβώμοι / Φρυγῶν, ἔν τε δεμνίοις / καράτομος ἐρημία / νεανίδων<sup>80</sup> στέφανον

<sup>78</sup> El adverbio *τοτε* sirve para reforzar la oposición entre el punto de vista del pasado y del presente y para situar el canto pasado del coro en el contexto temporal de la narración.

<sup>79</sup> Cf. HENRICH (1996: 54): “the perversion or choral dancing and Dionysiac rituals serves as the ultimate tragic metaphor for madness and violence”.

<sup>80</sup> Literalmente, “la soledad decapitada en los lechos”, una fórmula que podría demandar la precisión del genitivo *νεανίδων*. También hay que tener en cuenta el paralelismo entre los dos sujetos de *ἔφερον*: aquello que ofrece “una corona a los griegos” y “el duelo a los troyanos”, que es por una parte “los asesinatos de los frigios en torno a los Altares” (sustantivo, adjetivo compuesto y genitivo complemento del nombre) y por la otra “la soledad decapitada (por esos asesinatos) de las jóvenes” (adjetivo compuesto, sustantivo y genitivo complemento del nombre). El complemento circunstancial *ἐν τε δεμνίοις* supone un elemento de precisión local que está relacionado con la información transmitida por el *ἀμφιβώμοι* del primer grupo nominal. En contra de esta opinión, LEE (1976: n.vv. 562-567) interpreta que *νεανίδων* sería complemento de *στέφανον* y afirma: “It is not right to take *καράτομος* with *νεανίδων* since the Greeks did *not* slaughter the women”. Pero precisamente, *νεανίδων* no concuerda con *καράτομος*, sino que este segundo término va con el sujeto *ἐρημία*: no son las muchachas las que son decapitadas, sino su soledad que ha quedado “decapitada” como resultado de la decapitación de sus esposos.



ἔφερον / Ἑλλάδι κουροτρόφω,<sup>81</sup> / Φρυγῶν πατρίδι πένθη. // *Ares descendió de su emboscada, obra de la joven Palas. Los frígios sucumbían en torno a los altares, y en sus lechos la soledad de las jóvenes sin sus esposos ofrecía una corona a la Hélade, criadora de mozos, y un canto lastimero a su patria frigia.*

La guerra de Troya ha finalizado y los griegos, victoriosos, van a disfrutar de los botines de guerra, entre los que se incluyen las mujeres asignadas como esclavas a los lechos y servicios de los diferentes vencedores. Como apunta RODRÍGUEZ CIDRE (2010), el lecho representa un sema clave en *Andrómaca, Hécuba y Troyanas*: las troyanas ven en él un ámbito básico de definición de su estatus y situación, en tanto que mujeres, pero más aún en tanto que botines. Se trata de mujeres que son literalmente arrancadas de sus lechos cuando cae la ciudad y que se inician en un proceso de desplazamiento hacia otros lechos que se irán definiendo en su horizonte.<sup>82</sup> De hecho, el lecho (violar a las esposas del enemigo) es el lugar donde se da la corona del triunfo al vencedor<sup>83</sup> y los infortunios a los vencidos (vv. 563-567). La derrota, en boca de las mujeres del coro, se resume en unos lechos desiertos, *έρημία*. El adjetivo *καράτομος* es crucial: hipálage de los maridos muertos (la soledad es la decapitada), evidencia el desmembramiento de sus grupos familiares.<sup>84</sup>

Las cautivas insisten sobre la actitud piadosa de los troyanos y la contraponen a la de Atenea, divinidad a la que quieren rendirle culto como aliada salvadora ofreciéndole el caballo como presente sagrado para su templo. Atenea, con su rol de diseñadora de la trampa y de aliada de los griegos, se beneficia de la piedad de los troyanos para introducir

<sup>81</sup> Es preferible *Κουροτρόφω* (PQ), aplicado a Grecia, que *κουροτρόφον* (V), referente a la corona, puesto que así se mantiene el equilibrio entre dos grupos equivalentes: dos nombres sin calificación (*στέφανον* y *πένθη*), emblemas de victoria y derrota respectivamente, y dos dativos dependientes del verbo *ἔφερον* que forman dos grupos nominales, *Ἑλλάδι κουροτρόφω* y *Φρυγῶν πατρίδι*. Además, el término *κουροτρόφος* se relaciona con el nombre de un lugar (BIEHL cita a *Odisea* 9. v. 27), por lo que sería menos entendible con el término en este contexto metafórico *στέφανος*. Tal y como remarca WACH (2012: 132 n. 83): “L’important ici n’est pas que les jeunes femmes troyennes soient de futures mères pour les Grecs. C’est que la Grèce, riche en jeunes hommes (guerriers) a tué les hommes troyens pour prendre leurs femmes (il y a bien une allusion aux viols des jeunes femmes après la mort de leurs maris dans ce passage)”.

<sup>82</sup> En *Troyanas* esa confrontación entre el esplendor y la felicidad de los lechos del pasado y la miseria de los lechos esclavos del futuro inminente es una de las imágenes más recurrentes por parte de los personajes femeninos de esta obra, especialmente Hécuba y el coro. RODRÍGUEZ CIDRE subraya que, excepto Atenea, la diosa virgen, todos los personajes, tanto femeninos como masculinos, mortales e inmortales, mencionan en más de una ocasión el lecho con marcadas acepciones sexuales. El trauma de las troyanas es su condición de mujeres-botín y así lo asumen también personajes masculinos como Poseidón y Taltibio. Únicamente Casandra hace mención al lecho en un desconcertante sentido matrimonial o nupcial, que estará teñido, a su vez, de muerte, como episodio final de una guerra cuya victoria la joven atribuye a los troyanos.

<sup>83</sup> Néstor en *Iliada* 2. vv. 354-355 asevera que ningún griego había de apresurarse a regresar a Grecia hasta no haberse acostado con la mujer de un troyano.

<sup>84</sup> Para un estudio de estos versos desde la imaginaria visual, cf. BARLOW (2008: 31).

en la ciudad la clave de su ruina. La idea de la traición de la diosa se encuentra en el canto a través de la mención repetida de su nombre: a menudo asociado a paráfrasis que sugieren la reverencia de los troyanos hacia ella (Ἰλιάδι Διογενεῖ κόρα, v. 526; θεὰ γ' ἄζυγος ἀμβροτοπόλου, vv. 535-536; y Παλλάδος θεᾶς, v. 541), pero que acaba en denuncia explícita al ser considerada la fomentadora de la emboscada aquea, κόρας ἔργα Παλλάδος (v. 561).

El canto, y esto es muy remarcable, no es una denuncia contra los griegos, sino que el resentimiento de las troyanas se concentra en Atenea. La conclusión del epodo resume con una concisión lapidaria el balance de la guerra por la traición de la diosa. La violencia de la toma de Troya se sugiere en la violencia de las expresiones utilizadas: σφαγαὶ δ' ἀμφιβόμοι (v. 562) y ἔν τε δεμνίοις καράτομος ἐρημία νεανίδων (v. 564); pero estas dos perífrasis resumen por ellas mismas la desgraciada suerte de los troyanos. No se trata de extenderse sobre los horrores, sino solamente presentar la descripción del resultado de la guerra para los dos bandos: la corona<sup>85</sup> en la Hélade y el duelo para Troya.

Por tanto, el momento decisivo sobre el que insiste el canto no es el asalto de los griegos, sino el de la recepción del caballo y su introducción en la ciudad: la trampa en la que el éxito ha dependido de Atenea. Se trata pues de una narración que pretende trazar una trayectoria en el transcurso de los acontecimientos, orientada a la marcha de las víctimas y que saca a la luz la responsabilidad y la crueldad premeditada de una culpable designada. Todas estas características corresponden exactamente a la *narratio* en el marco de un proceso judicial. Este canto funciona pues como una acusación de las troyanas contra Atenea en nombre de la ciudad de Troya.

Las cautivas son aquí la voz de Troya entera, como también lo serán en el segundo y tercer *στάσιμον*. Ellas expresan con dolor el destino de la ciudad, condenada toda ella a la ruina, sin poner el acento sobre su propio desamparo y el triste devenir que les aguarda. No son la voz solamente de los guerreros que han caído en batalla, sino principalmente la del resto de la comunidad troyana, víctimas de las consecuencias de esta guerra sin sentido: mujeres jóvenes (νεανίδων, vv. 527 y 565; παρθένοι, v. 545), ancianos (γεραῖός,

---

<sup>85</sup> Un elemento de resonancia en la obra es la corona. El coro menciona el *στέφανος* ya en el v. 223 y reaparece en numerosas ocasiones, habitualmente como símbolo de victoria o celebración, pero en ocasiones con unas connotaciones más oscuras, como cuando Astianacte es conducido al *στέφανος* (v. 785) de las murallas de la ciudad. El trayecto de *στέφανος* y su cambio a lo largo de los personajes da sentido de la complejidad del discurso entre victoria y derrota. Cf. GOFF (2009: 45-47).

v. 528) y niños (βρέφη, v. 557). Las troyanas cantan al pueblo de Troya (λεὼς Τρωάδος, vv. 522-523), a toda la raza de los frigios (πᾶσα δὲ γέννα Φρυγῶν, v. 531) y es en nombre de toda la ciudad que ellas se expresan y en esta identificación amplia que se determina su postura discursiva.

La triste suerte de los troyanos en el momento del asalto de los griegos no da lugar a lamentos explícitos de las troyanas, sino que estas se afanan en evocar, justo después del ataque, la reacción de los pequeños hijos que se agarran a los peplos de sus madres (vv. 557-559):<sup>86</sup> βρέφη δὲ φίλι- / α περιπέπλους ἔβαλλε μα- / τρὶ χεῖρας ἐπτοημένας. // *Los niños agarraban con manos atemorizadas el peplo de sus madres.* La imagen es patética y metonímica: lo que representa el miedo de los troyanos en el momento del ataque, el emblema de su terror, son todos los niños nerviosos y totalmente vulnerables. El verdadero πάθος nace de la ironía que se une a esta imagen transmitida de manera (aparentemente) descriptiva en la narración, pero que se convierte en el contexto en la metonimia del pueblo troyano. Y es en esta posición que Atenea ha hecho sucumbir a los troyanos lanzando sobre ellos a Ares disimulado dentro del caballo (vv. 560-561).

Es difícil relacionar de forma precisa este primer στάσιμον con el contexto de la obra. No se trata de una reacción directa del coro a la escena precedente, sin embargo, se puede ver que tiene su significación en relación con lo que le precede en la representación: el personaje de Atenea en el prólogo y la cuestión del rapto de Casandra, personaje principal del episodio precedente. La razón de la cólera de Atenea contra los griegos, como ella le explica a Poseidón en el prólogo, es la traición que han llevado a cabo y que no ha sido castigada: la ofensa del joven Ayante al arrastrar por la fuerza a Casandra<sup>87</sup> fuera de su templo (vv. 69-71):

<sup>86</sup> Cf. Eurípides, *Hécuba* (vv. 1089-1090): τέκνων δὲ πλῆθος ἐν πύλαις / δάκρυσι κατὰορα στένει. // *Y una muchedumbre de niños a las puertas lloran colgados del cuello de las madres.* El coro en el tercer στάσιμον de esta obra representa a la multitud de los niños troyanos que se cuelgan de los cuellos de sus madres a las puertas de Troya en el momento de separación y que las llaman gritando, un grito que está en discurso directo: *Mᾶτερ*, (v. 1092) y que es respondido por una nueva lamentación sobre su exilio, dirigido esta vez a su hijo. Se distribuye así la palabra en esta segunda parte de la estrofa entre madre e hijo y no se le atribuye a los jóvenes el conjunto de los vv. 1091-1099. Algunos estudiosos, como PARMENTIER (1925: 72 n. 1), no han comprendido el uso del femenino *μόναν* en el v. 1091. Sin embargo, esta larga exclamación sobre el exilio se comprende bien si se trata de una respuesta diferente a la de los niños, quienes atemorizados no comprenden lo que va a pasar (ellos no conocen la sagrada Salamina o Corinto, “el Istmo que domina dos mares”). Esta exclamación pertenece a las madres (en paralelo con el pasaje correspondiente a la apelación al esposo): cada mujer llora en respuesta a su hijo, puesto que se la llevan, a ella sola, lejos de sus ojos *σέθεν ἀπ’ ὀμμάτων* (v. 1092).

<sup>87</sup> La crítica no se pone de acuerdo respecto de si Casandra llega virgen al lecho de Agamenón. Para algunos el acto impío de Ayante consistió solo en arrancarla del templo; para otros se añade a este primer acto el de

**Ἀθήνα.-** οὐκ οἶσθ' ὕβρισθεῖσάν με καὶ ναοὺς ἐμούς; // *¿No sabes que me han ultrajado a mí y a mi templo?*

**Ποσειδῶν.-** οἶδ', ἠνίκ' Αἴας εἴλκε Κασάνδραν βία. // *Lo sé, cuando Ayante arrastró a Casandra por la fuerza.*

**Ἀθήνα.-** κούδέν γ' Ἀχαιῶν ἔπαθεν οὐδ' ἤκουσ' ὑπο // *Y ni siquiera ha sufrido ningún daño por parte de los aqueos, ni le han dicho nada.*

Por ello, la traición de la diosa a Troya es doble y muestra una ingratitud flagrante, ya que ella no impidió en su momento el rapto y ahora además está favoreciendo a los griegos en su gesta de destruir a toda una raza. La diosa ha ayudado a introducir en su propio templo, lugar venerable en el que ella reivindicaba en otro momento la cualidad de santuario ausente de violencia, bajo la apariencia de una estatua sagrada, una máquina de guerra en donde se ocultan los guerreros griegos. Así pues, la diosa que en el prólogo se ha lamentado de que su templo sea el teatro de la violencia ha introducido en la ciudad, y por lo tanto en su propio templo, el Ares que se ha abalanzado sobre Troya (λόχου δ' ἐξέβαιν' Ἄρης, v. 560).

En el transcurso de la representación, este *στάσιμον* introduce un nuevo punto de vista sobre la catástrofe de *Ἰλίου πέρσις*: las cautivas troyanas hablan en nombre de toda la ciudad de Troya. Si, como afirma WACH (2012: 133), esta tragedia se concibe como una obra con el fin de representar en el teatro este momento nodal del ciclo a través de una multitud de puntos de vista irreductibles los unos con los otros y que Eurípides hace entrar en tensión hasta la confrontación, se puede considerar este canto como la expresión de un punto de vista, el de toda la ciudad de Troya, que se opone al de Atenea en el prólogo.

Tras el primer *στάσιμον*, el corifeo se dirige primero a Hécuba alertándole de la llegada de un carro extranjero para introducir así en escena al personaje de Andrómaca junto a su hijo Astianacte y, en segunda instancia, a la propia esposa de Héctor (vv. 568-576):

Ἐκάβη, λεύσσεις τήνδ' Ἀνδρομάχην / ξενικοῖς ἐπ' ὄχοις πορθμευομένην; / παρὰ  
δ' εἰρεσία μαστῶν ἔπεται / φίλος Ἀστυάναξ, Ἕκτορος ἴνις / ποῖ ποτ' ἀπήνης

---

la violación. Es remarcable que en el texto de *Troyanas* este segundo acto no se explicita. Para ROMERO MARISCAL (2003: 313 y 374) no hay dudas y la violación de Ayante ha tenido lugar. Opina lo contrario MASON (1959: 89).

νώτοισι φέρη, / δύστανε γύναι, πάρεδρος χαλκείois / Ἔκτορος ὄπλοis σκύλοis τε  
 Φρυγῶν δοριθηράτοis, / οἷσιν Ἀχιλλέωis παῖs Φθιώταs / στέψει ναοὺs ἀπὸ Τροίαs;  
 // *Hécuba, ¿ves allí que Andrómaca está siendo transportada sobre un carro  
 extranjero? El querido Astianacte, retoño de Héctor, la acompaña junto al  
 palpitar de sus pechos. ¿A dónde te llevan a lomo de un carro, mujer desdichada,  
 sentada sobre las armas bronceas de Héctor y los despojos de los frigios  
 cazados por la lanza con los que el hijo de Aquiles desde Troya adornará los  
 templos de Ftía?*

El coro realiza en estos versos dos imágenes de animalizaciones sobre objetos y no sobre personas: el carro en el que son transportados Andrómaca y Astianacte y los despojos que este mismo carro lleva. En el primer caso, se produce un desplazamiento entre las mulas que probablemente arrastran el carro y este que recibe aquí un lomo. El término *νώτα*, frecuente en Homero respecto a hombres o animales, es asignado aquí al carro. En el segundo caso, hallamos una hipálage: *πάρεδρος χαλκείois / Ἔκτορος ὄπλοis σκύλοis τε Φρυγῶν / δοριθηράτοis*. Aquí encontramos en una forma compuesta el verbo *θηράω*, con la forma *δορι-* empleada a menudo en el registro trágico para designar a mujeres cautivas. El efecto que producen estas imágenes resulta particularmente interesante: el carro y los despojos, continente y contenido, son animalizados y ambos elementos rodean a los familiares de Héctor que han sobrevivido. RODRÍGUEZ CIDRE (2010: 181) destaca que en estas dos animalizaciones hay un proceso de cosificación de las personas, mientras los objetos son animalizados. Neoptólemo usará estos despojos para adornar los templos de Ftía (a excepción del escudo de Héctor que se convertirá en féretro del pequeño Astianacte), el coro ve a Andrómaca como un despojo, cazado también por la lanza, que habitará, no el templo, sino los lechos del nieto de Peleo. El carro, pues, ya no será un transporte noble, sino uno humilde donde cargar los botines de guerra de Neoptólemo, entre los que Andrómaca está incluida como esclava.<sup>88</sup>

Da comienzo un segundo amebio, otro canto de lamentación descrito como *παίαν* (v. 579), esta vez con Hécuba y Andrómaca como interlocutoras. En metro yámbico y dactílico se suceden las expresiones y los términos de dolor por la pérdida de sus esposos, hijos, ciudad y condición. Las muertes con violencia, resaltando la responsabilidad de la

<sup>88</sup> Esta entrada, según LEE (1976: 174), evoca otras grandes entradas de jefes griegos con sus respectivos botines de guerra: “Euripides is inviting the audience to contrast this pathetic scene with the many grand entrances, like that of Agamemnon and Cassandra (*Agam.* 782 ff.), which have been staged before. Cf. ARNOTT (1962: 116)”.

diosa en ellas, vuelven a quedar explícitas en boca de Andrómaca (vv. 598-600):  
 αίματόεντα δὲ / θεᾶ παρὰ Παλλάδι σώματα νεκρῶν / γυψὶ φέρειν τέταται. //  
*Ensangrentados, los cuerpos de los muertos yacen junto a la diosa Palas para que el  
 buitres se los lleve.* Hécuba finaliza el intercambio lírico apelando a sus hijos pericidos  
 (vv. 603-607): ὦ τέκν', ἔρημόπολις μάτηρ ἀπολείπεται ὑμῶν, / οἷος ἰάλεμος, οἷά τε πένθη  
 \*<sup>89</sup> / δάκρυά τ' ἐκ δακρῶν καταλείβεται / ἀμετέροισι δόμοις / ὁ θανῶν δ' ἐπι / -λάθεται  
 ἀλγέων ἀδάκρυτος. // *¡Hijos, vuestra madre, que ya no tiene ciudad, se queda sin  
 vosotros! ¡Qué canto fúnebre, qué canto de dolor! Se me desbordan las lágrimas, lágrima  
 tras lágrima, por nuestra casa. ¡El que ha muerto olvida las penas y no las llora!*

Esta dirección a sus hijos introduce un nuevo diálogo entre las heroínas, en donde se expresa el motivo por el que Astianacte está en escena junto a Andrómaca (vv. 614-615): ἀγόμεθα λεία σὺν τέκνῳ· τὸ δ' εὐγενὲς / ἐς δοῦλον ἦκει, μεταβολὰς τοσάσδ' ἔχον.  
 // *Me llevan como botín con mi hijo. El noble se torna en esclavo. ¡Menudo el cambio!*; y se reafirma la muerte de Políxena como botín póstumo de Aquiles (vv. 622-623): τέθνηκέ σοι παῖς πρὸς τάφῳ Πολυξένη / σφαγεῖσ' Ἀχιλλέως, δῶρον ἀψύχῳ νεκρῷ. // *Políxena, tu hija, ha muerto degollada junto a la tumba de Aquiles, ofrenda para un cadáver sin vida.* Ante los lamentos de Hécuba, Andrómaca afirma preferir el destino mortal de su hija, que aquél que a ella le espera, una vida esclava (vv. 630-631): ὄλωλεν ὡς ὄλωλεν.<sup>90</sup> ἀλλ' ὅμως ἐμοῦ / ζώσης γ' ὄλωλεν εὐτυχεστέρω πότμῳ. // *Murió como murió, pero, con todo, murió teniendo un destino más afortunado que yo, que sigo con vida.*

La anciana disiente, dando voz a la visión más tradicional de que la vida, aunque sea como esclava, es siempre preferible a la muerte, que no es nada (vv. 632-633). Prosigue la esposa de Héctor con una larga *ῥῆσις* en la que se incluye el tema de la naturaleza de la muerte, así como las funciones de una buena esposa y el dilema al que se enfrenta ante su nueva condición de viuda y de concubina del enemigo. El dilema se desarrolla en torno al hecho de compartir el lecho con otro hombre y serle fiel al recuerdo

<sup>89</sup> Los manuscritos marcan una laguna después del v. 604. En este pasaje existe una gran variedad de opiniones entre los estudiosos respecto a la atribución de los versos. DALE acepta la división de WILAMOWITZ: Andrómaca (vv. 595-600), coro (vv. 601-602) y Hécuba (vv. 603-607). LEE, entre otros, divide los vv. 595-597 entre las dos heroínas.

<sup>90</sup> LEE (1976: n. vv. 630-631) afirma que estas expresiones se usan frecuentemente cuando el interlocutor quiere evitar hablar en detalle sobre un argumento. Cf. *Orestes* v. 79, ἐπλευσ' ὅπως ἐπλευσα; y *Medea* v. 1011, ἡγγεῖλας οἷ' ἡγγεῖλας.

de su esposo, algo que queda recogido en la parte final de su *ῥῆσις* (vv. 665-668 y 673-678):

καίτοι λέγουσιν ὡς μί' εὐφρόνη χαλᾷ / τὸ δυσμενὲς γυναικὸς εἰς ἀνδρὸς λέχος· / ἀπέπτυσ' αὐτήν ἦτις ἄνδρα τὸν πάρος / καινοῖσι λέκτροις ἀποβαλοῦσ' ἄλλον φιλεῖ. // *Y en verdad dicen que una noche desata lo hostil de una mujer hacia el lecho de un hombre. Escupo a aquella que habiendo rechazado al marido en nuevos lechos ama a otro.*

σὲ δ', ὦ φίλ' Ἑκτορ, εἶχον ἄνδρ' ἀρκοῦντά μοι / ξυνέσει γένει πλούτῳ τε κἀνδρεία / μέγαν· / ἀκήρατον δέ μ' ἐκ πατρὸς λαβὼν δόμων / πρῶτος τὸ παρθένειον ἐξεύξω λέχος· / καὶ νῦν ὄλωλας μὲν σύ, ναυσθλοῦμαι δ' ἐγὼ / πρὸς Ἑλλάδ' αἰχμάλωτος ἐς δοῦλον ζυγόν. // *Y a ti, querido Héctor, te tenía como marido suficiente para mí en inteligencia, en raza, riqueza y en valentía por demás. Tras tomarme pura de casa de mi padre primero te unciste a un lecho virgen y ahora, por un lado, has muerto, y por otro, yo navego esclava hacia la Hélade, hacia un yugo esclavo.*

De este modo, Andrómaca enuncia el debate al que está sometida la mujer-botín: complacer al nuevo dueño y ser desleal al esposo muerto o rechazarlo y ser odiosa al nuevo señor del que depende.<sup>91</sup> Entre la pregunta inicial y la afirmación final se desarrolla una comparación en torno a la sustitución de los lechos y las actitudes que mantienen las mujeres en tal caso.

El fragmento comienza con una afirmación sobre los efectos que una sola noche puede causar en la actitud de una mujer ante el lecho de un nuevo hombre, *τὸ δυσμενὲς γυναικὸς εἰς ἀνδρὸς λέχος*. Utiliza *λέχος* en singular y parece hacer referencia a una dimensión exclusivamente sexual,<sup>92</sup> lo que Andrómaca condena frontalmente: ella escupe sobre aquella que rechaza con nuevos lechos a su antiguo esposo y ama a otro, *καινοῖσι λέκτροις ἀποβαλοῦσ' ἄλλον φιλεῖ*. Resulta significativo que emplee aquí *λέκτρον* en plural dándole posiblemente un valor matrimonial a la nueva unión.

El rechazo de Andrómaca al olvido del esposo puede incluso que llegue hasta nuevas uniones matrimoniales y, sobre todo, es destacable que en esta referencia la

<sup>91</sup> SCODEL (1998: 148) compara a Casandra, la eterna virgen, que representa la lealtad total hacia la familia natal, con Andrómaca, como el símbolo de la lealtad hacia el esposo, lo cual, de hecho, genera el interés de Neoptólemo por llevarla al hogar de quienes la hicieron viuda (de allí el juego que en el v. 660 Andrómaca establece entre dos estados yuxtapuestos, esposa y esclava, *δάρματα/δουλεύσω*).

<sup>92</sup> Cf. HALPERIN (2003: 147-148).

heroína plantee la posibilidad del amor.<sup>93</sup> Por último, recuerda su unión con Héctor remarcando su situación de joven virgen tanto en la pureza de su persona (ἀκήρατον) como en la virginidad de su lecho (παρθένειον). La alusión al lecho anterior puro y deseado de Héctor resalta la contraposición con el lecho futuro de Neoptólemo, al cual Andrómaca va a llegar obligada, viuda y tras haber tenido ya un hijo. El rechazo de Andrómaca a la deslealtad a la antigua unión por el amor a la nueva se desarrolla en una referencia al mundo animal que vendría a confirmar lo deleznable de tal actitud (vv. 669-672): ἀλλ' οὐδὲ πῶλος ἤτις ἄν διαζυγῆ / τῆς συντραφείσης, ῥαδίως ἔλξει ζυγόν. / καίτοι τὸ θηριῶδες ἄφθογγόν τ' ἔφυ / ζυνέσει τ' ἄχρηστον τῆ φύσει τε λείπεται. // *Pues ni una yegua que es separada del yugo del compañero de crianza lleva el yugo fácilmente. Y eso que los animales no tienen voz, crecen sin inteligencia y son inferiores por naturaleza.*

A través de la comparación con la yegua que es uncida a la fuerza a un nuevo yugo, Andromaca censura a quienes cambian fácilmente de lecho, para luego referir a su historia personal y el recuerdo de la primera vez que Héctor unció su lecho virgen. Finalmente se contrapone este pasado con el futuro representado por el yugo de la Hélade. Matrimonio, esclavitud, concubinato: un trayecto en el que el yugo está presente siempre.

El dilema de Andrómaca queda así planteado y es la misma Hécuba quien, en un discurso donde repite la imaginería náutica que empleara ya en su primer discurso para comparar sus desgracias con una nave navegando en tempestad, aconsejará a su nuera honrar a su nuevo dueño y obtener su favor a fin de lograr que un día Troya vuelva a ser habitada (vv. 699-705):

τίμα δὲ τὸν παρόντα δεσπότην σέθεν, / φίλον διδοῦσα δέλεαρ ἀνδρὶ σῶν τρόπων.  
/ κἄν δρᾶς τάδ', ἐς τὸ κοινὸν εὐφρανεῖς φίλους / καὶ παῖδα τόνδε παιδὸς  
ἐκθρέψειας ἄν / Τροία μέγιστον ὠφέλημ', ἴν' -εἴ ποτε- / ἐκ σοῦ γενόμενοι παῖδες  
Ἴλιον πάλιν / κατοικήσειαν, καὶ πόλις γένοιτ' ἔτι. // *Honra a tu actual esposo  
ofreciéndole el agradable atractivo de tu carácter. Si lo haces, alegrarás a todos  
nuestros seres queridos y podrás criar a este hijo de mi hijo para mayor beneficio  
de Troya a fin de que los hijos que te nazcan - si un día así fuera- puedan habitar  
de nuevo Troya y esta vuelva a ser una ciudad.*

<sup>93</sup> Cf. RODRÍGUEZ ADRADOS (1996: 29 ss.).



Taltibio, anunciada su entrada por la anciana, llega ante las mujeres para darle a Andrómaca un mensaje de parte de los dánaos y de los pelópidas, un mensaje que al mismo heraldo le cuesta dar (vv. 713 y 717): ἔδοξε τόνδε παῖδα ... πῶς εἶπω λόγον; / ... / οὐκ οἶδ' ὅπως σοι ῥαδίως εἶπω κακά // *Se ha resuelto que este niño ... ¿Cómo decirlo? ... No sé cómo darte las malas noticias con suavidad.* Astianacte, hijo de Héctor y Andrómaca, debe morir siendo tan solo un niño, pues se establece como una posible amenaza futura para los aqueos en caso de reunir a partidarios y volver a fundar Troya (vv. 719-726):

**Ταλθύβιος.-** κτενοῦσι σὸν παῖδ', ὡς πύθη κακὸν μέγα. // *Van a matar a tu hijo, para que conozcas la gran desgracia.*

**Ἄνδρομάχη.-** οἴμοι, γάμων τόδ' ὡς κλύω μεῖζον κακόν. // *¡Ay de mí! Esta desgracia que estoy oyendo es mayor que mis nuevas uniones.*

**Ταλθύβιος.-** νικᾷ δ' Ὀδυσσεὺς ἐν Πανέλλησιν λέγων ... // *Ha vencido Odiseo entre todos los griegos...*

**Ἄνδρομάχη.-** αἰαῖ μάλ'· οὐ γὰρ μέτρια πάσχομεν κακά. // *¡Ay, ay! ¡No son moderadas las desgracias que sufrimos!*

**Ταλθύβιος.-** λέξας ἀρίστου παῖδα μὴ τρέφειν πατρὸς ... //... *quien ha dicho que no hay que dejar crecer al hijo de un hombre excelente ...*

**Ἄνδρομάχη.-** τοιαῦτα νικήσειε τῶν αὐτοῦ πέρι. // *¡Ojalá ganara tal opinión acerca de los suyos!*

**Ταλθύβιος.-** ῥῖψαι δὲ πύργων δεῖν σφε Τρωικῶν ἄπο // ... *y que hay que arrojarlo desde las murallas de Troya.*

Se debe remarcar que Andrómaca, en su sucesiva intervención, describe a su hijo como víctima sacrificial aunque este no será degollado ni su muerte se producirá en un altar (vv. 745-748): ὃ λέκτρα τὰμὰ δυστυχῆ τε καὶ γάμοι, / οἷς ἦλθον ἐς μέλαθρον Ἴκτορός ποτε, / οὐ σφάγιον υἱὸν Δαναΐδαις τέξουσ' ἐμόν, / ἀλλ' ὡς τύραννον Ἀσιάδος πολυσπόρου. // *¡Oh lechos míos y también desgraciadas nupcias por las que vine alguna vez al palacio de Héctor, no para parir a mi hijo como víctima de los dánaos sino como soberano de Asia, la de muchas cosechas!* A pesar de que Taltibio le ha comunicado ya en el v. 725 que ha prevalecido la opinión de Odiseo, es decir, despeñarlo desde los muros de la ciudad, Andrómaca parece concebir la ejecución de su hijo como otro impío sacrificio ritual a la manera de Polίxena. Es destacable el hecho de que con la muerte de Astianacte se pone fin a la estirpe de Prίamo y desde esta perspectiva podría entenderse

una comparación entre el despeñamiento del niño y el degollamiento del abuelo, como si la muerte del pequeño cerrara un proceso abierto con la ya ocurrida.

Esta asociación Príamo/Astianacte se refuerza con la referencia al parto, *τέζουσ'*, así como también la mención del (ahora abortado) futuro como rey de Asia, rica en cosechas, *πολυσπόρου*, imagen de abundancia que contrasta con el presente de los héroes principales y que remite quizás a toda la descendencia que el niño hubiera producido sin una muerte tan repentina. Este “supuesto” degollamiento de Astianacte podría cuadrar con la elección del verbo *ἔκειρεν* en los vv. 1173-1175, cuando Hécuba describe los cortes que ha sufrido el cuerpo de su nieto una vez arrojado desde las murallas. Este verbo volverá a aparecer en los vv. 1182-1184 con la forma *κεροῦμαι*. Allí, en un discurso directo del niño puesto en boca de Hécuba, se describe otro futuro denegado, la participación de Astianacte en el supuesto funeral de su abuela con el corte de un bucle de su cabello.

En este pasaje, Andrómaca retoma una idea expresada en los vv. 657 ss.: su fama de buena esposa (que la condena al lecho del hijo de Aquiles) tiene su equivalente en la fama de Héctor que sentencia a muerte a Astianacte por llevar su sangre. El dolor por la pérdida del hijo es de tal magnitud que en estos versos llega a renegar de su lecho con Héctor y de las desdichadas nupcias por las que llegó un día a Troya, *ὦ λέκτρα τὰμὰ δυστυχῆ τε καὶ γάμοι*. Este lamento y rechazo sobre el pasado implican en el caso de Andrómaca un paso crucial pues la esencia de su personaje es exactamente el de esposa de Héctor, carácter que la etimología de su nombre viene a subrayar.

La heroína también alude, como es tradicional, a la responsabilidad de Helena y lo hace desplegando la genealogía de la espartana en términos negativos (vv. 764-769): *ὦ βάρβαρ' ἐξευρόντες Ἑλληνας κακά, / τί τόνδε παῖδα κτείνειτ' οὐδὲν αἴτιον; / ὦ Τυνδάρειον ἔρνος, οὔποτ' εἶ Διός, / πολλῶν δὲ πατέρων φημί σ' ἐκπεφυκέναι, / Ἀλάστορος μὲν πρῶτον, εἶτα δὲ Φθόνου, / Φόνου τε Θανάτου θ' ὅσα τε γῆ τρέφει κακά.*  
*// ¡Oh griegos, inventores de males bárbaros! ¿Por qué matáis a este niño culpable de nada? ¡Oh brote tindáreo, no eres (hija) de Zeus! Y afirmo que has nacido de muchos padres, por un lado, en primer lugar, de Alástor, por otro, en segundo lugar, de Envidia, de Asesinato, de Muerte y de cuantos males alimenta la tierra.*

Es destacable que, en el contexto del asesinato de su hijo, Andrómaca arremeta contra la ascendencia de Helena. Niega por completo que Zeus sea el padre de la griega,

pero sí sigue considerando a Tindáreo como su padre tradicional humano junto con otros cuatro progenitores: *Ἀλάστωρ*, *Φθόνοσ*, *Φόνοσ* y *Θάνατοσ*.<sup>94</sup> Se trata, como afirma RODRÍGUEZ CIDRE (2010: 250), de un engendramiento fuera de la norma, por acumulación de progenitores masculinos que recuerdan a otro nacimiento, el de Pan según *Siringa* de Teócrito: en el *τεκνοπαίγνιον* Penélope gesta a Pan como fruto de su unión con la totalidad de sus pretendientes sin mencionarse el elemento femenino en la concepción.

El primero de los padres atribuidos a Helena, *Ἀλάστωρ*, es el genio maléfico vengador del crimen, la *ὑβρις* y la injusticia. BARLOW (2008: 17) sostiene que los trágicos lo usan como símbolo de venganza, rasgo central en la identidad de este ser que remite a una concepción arcaica del derecho;<sup>95</sup> mientras CROALLY (1994: 91 y 141 ss.) resalta su connotación destructiva asociándolo más con el poder devastador del personaje. Se debe resaltar que esta figura vuelve a aparecer en esta tragedia en los vv. 940-942. Helena ve a Paris como un Alástor de su madre, *τῆσδ' ἀλάστωρ*, también con este sentido de devastación. Y el mismo sentido tiene la mención de *ἀλάστωρ* en el v. 949 de *Hécuba* en boca del coro que califica con este término a la propia Helena, quien ha causado la destrucción de sus hogares.

El segundo progenitor que se le atribuye es *Φθόνοσ*.<sup>96</sup> La importancia de esta referencia a la Envidia como padre de Helena puede verse quizás en los vv. 991-997, donde Hécuba compara los lujos de Troya con las “pocas cosas” que ofrecía Esparta. El tercer padre es *Φόνοσ*,<sup>97</sup> asesinato, imagen relacionada con la idea de derramamiento de sangre. *Θάνατοσ*, el cuarto, es descrito por Hesíodo como un dios de férreo corazón y bronceína alma, odioso incluso para los inmortales.<sup>98</sup>

Tanto por el número de sus progenitores como por la identidad de los mismos, el discurso de Andrómaca presenta a Helena en términos monstruosos. Asimismo, la forma en la que la esposa de Héctor describe su aspecto refuerza esta connotación teratológica. Cuando expresa su deseo de muerte para Helena, la heroína destaca principalmente su

<sup>94</sup> Sobre la genealogía general de Helena y la expresada en *Troyanas*, cf. LORAUX (1997: 201-205). Cf. también SCODEL (1980: 134-135) y ROMERO MARISCAL (2003: 354-355).

<sup>95</sup> Sobre esta relación con un tipo de derecho ligado a una religiosidad primitiva asociada a la reprobación pública, cf. GASTALDI (1999: 121). Este autor señala asimismo que tanto Helena como Clitemnestra en *Agamenón* de Esquilo aducen razones para desmarcarse de los crímenes que las ubicarían bajo la competencia de un Alástor.

<sup>96</sup> Acerca del uso del término en *Orestea*, cf. CAIRNS (1999: 194 ss.).

<sup>97</sup> Acerca de este término y su uso en *Orestea*, cf. PADEL (1992: 172 ss.).

<sup>98</sup> Para la visión etérea de esta divinidad, cf. VERMEULE (1979: 37-41 y 145 ss.), GARLAND (1985: 56) y VERNANT (1989: 139 ss.).

mirada<sup>99</sup>, una mirada que provoca tanto la seducción y el encantamiento, como genera destrucción (vv. 772-773): ὄλοιο· καλλίστων γὰρ ὀμμάτων ἄπο / αἰσχρῶς τὰ κλεινὰ πεδί' ἀπόλεσας Φρυγῶν. // *¡Ojalá mueras! Pues a partir de los ojos hermosísimos destruiste vergonzosamente las ilustres llanuras de los frigios.*

Finalmente, Taltibio se lleva a Astianacte para su despeñamiento (vv. 782-789),<sup>100</sup> mientras su abuela le ofrece lo único sobre lo que aún ejerce algún poder, golpes de cabeza y golpes de pecho (vv. 792-795): τί πάθω; τί σ' ἐγώ, / δύσμορε, δράσω; τάδε σοι δίδομεν / πλῆγματα κρατὸς στέρνων τε κόπους· / τῶνδε γὰρ ἄρχομεν. // *¿Qué cosas estoy sufriendo? ¿Qué haré por ti, desdichado? Te ofrezco estos golpes palpitantes de cabeza y de pecho. Esto es lo único que poseo.* Esta gestualidad anticipa el lamento que la anciana se encargará de ejecutar sobre el cadáver del niño.

Tras esta intervención de Hécuba, el coro da comienzo a su segundo canto. Andrómaca ha abandonado la escena después de que Taltibio le arrebatase a su hijo Astianacte para darle muerte y en escena queda una Hécuba llena de impotencia a causa de la extensión de su desgracia. La anciana reina que ve en el joven la última esperanza de supervivencia para Troya y que fantasea con que él venga a repoblar la ciudad y sacarla a flote (vv. 701-705) constata que esta esperanza ha sido totalmente destruida (vv. 795-798): οἱ ἄγω πόλεως, / οἴμοι δὲ σέθεν· τί γὰρ οὐκ ἔχομεν; / τίνας ἐνδέομεν μὴ οὐ πανσυδία / χωρεῖν ὀλέθρου διὰ παντός; // *¡Ay, mi ciudad! ¡Ay de ti! ¿Qué pena no tenemos? ¿Qué nos falta para proceder con todas las fuerzas a una ruina total?*

A continuación de esta escena cargada de aflicción, el coro entona el segundo *στάσιμον*, un canto de lamento que insiste de nuevo en la traición de los dioses contra su ciudad. Este *στάσιμον* ha dejado a la crítica perpleja por disponer de una forma de canto

<sup>99</sup> Sobre el poder de la mirada de Helena en esta obra habló BLONDELL en su conferencia “Devastating Beauty: Visualizing Helen in Euripides’ *Trojan Women*” en el congreso “Gaze, Vision and Visuality in ancient Greek Literature: Concepts, Contexts and Reception” llevado a cabo en la universidad de Freiburg en 2014. Recientemente se han publicado los resultados de este congreso en una monografía, donde queda reflejada la importancia en la cultura griega, en todos los géneros literarios, del concepto visual e intelectual. Cf. KAMPAKOGLU-NOVOKHATKO (2018).

<sup>100</sup> Como afirma MORAIS (2010b: 169-172), los versos recitados diluyen la rigidez de la alternancia canto/palabra y contribuyen a la intensificación del movimiento de la pieza, pues aumentan las posibilidades de variación rítmica y producen el efecto de contraste (*ἀνωμαλία*) con los metros adyacentes. En el caso de *Troyanas* encontramos dentro del metro recitativo dímeteros anapésticos y tetrámeteros trocaicos catalécticos. Asociados al ritmo de la marcha los anapestos tienen una función principalmente acotativa y se utilizan para señalar las entradas y salidas de los personajes en escena. Pero no solo tienen esa función, también se pueden leer en ellos emoción y dolor, por ejemplo, en los versos en donde se está representando la salida de Taltibio con Astianacte (vv. 782-798). Estos versos encierran gran patetismo y marcan un gran contraste con los solemnes dáctilo-epítritos del segundo *στάσιμον*.

celebrativo y porque los personajes que son evocados parecen, a primera vista, alejados de los que ocupan la escena: Telamón, Heracles, Ganimedes y Titono.<sup>101</sup> Sin embargo, se debe reconocer el lamento donde está marcado y en particular la entonación irónica que recogen las evocaciones alegres del pasado de Troya y su afinidad con los dioses (en contraste con la situación presente de la ciudad) para poder establecer el objetivo del coro: proseguir con la acusación contra los dioses iniciada en el primer *στάσιμον*.

Las cautivas retoman numerosos episodios del pasado de Troya que pertenecen a la historia mítica de la ciudad ante la guerra, pero, la dimensión narrativa del canto está al servicio de una lógica esencialmente argumentativa encargada de añadir de nuevo elementos a la acusación de los dioses por traición e ingratitud contra Troya. Es pues una especie de *confirmatio* en su acusación.

Troya ha sido tomada no solo una, sino dos veces: antes de la presente destrucción, en tiempo de Laomedonte, tuvo lugar la expedición llevada a cabo por Heracles; dos acciones contra la ciudad aprobadas o toleradas por los dioses a pesar de que habían establecido vínculos privilegiados de *φιλία* con ella al tomar para su beneficio y deleite a dos jóvenes troyanos.

El canto está compuesto por dos pares estróficos, en el que el primer par evoca la primera expedición griega. La primera estrofa evoca principalmente a Telamón (vv. 799 y 804-809): μελισσοτρόφου Σαλαμῖνος ὦ βασιλεῦ Τελαμών [...] / ἔβας ἔβας τῶ τοξοφόρῳ συναρι / -στεύων ἄμ' Ἀλκμήνας γόνῳ / Ἴλιον Ἴλιον ἐκπέρσων πόλιν / ἀμετέραν τὸ πάροιθεν ὄτ' ἔβας ἀφ' Ἑλλάδος· // ;*Oh Telamón, rey de Salamina criadora de abejas! ... / Viniste, viniste en busca de hazañas con el lancero hijo de Alcmena, cuando llegaste a Grecia para destruir Ilión, Ilión, que un día fue nuestra ciudad; mientras la primera antístrofa tiene su foco en Heracles (vv. 809-819):*

ὄθ' Ἑλλάδος ἄγαγε πρῶτον ἄνθος ἀτυζόμενος / πώλων, Σιμόεντι δ' ἐπ' εὐρείτα πλάταν / ἔσχασε ποντοπόρον καὶ ναύδετ' ἀνήψατο πρυμνῶν / καὶ χερὸς εὐστοχίαν ἐξεῖλε ναῶν, / Λαομέδοντι φόνον· / κανόνων δὲ τυκίσματα Φοῖβου / ... πυρὸς φοίνικι πνοᾷ καθελῶν / Τροίας ἐπόρθησε χθόνα. / δις δὲ δυοῖν πιτύλοιν τείχη † περὶ † / Δαρδανίας φοινία κατέλυσεν αἰχμᾶ. // *Cuando él se trajo de Grecia la flor*

<sup>101</sup> Este *στάσιμον* ha dado lugar a interpretaciones singulares, como la de BURNETT (1977), quien intenta explicar su forma y su metro en relación con el contexto gracias al reconocimiento de un sistema de sobrentendidos que darían acceso al significado verdadero del canto.

*y nata, dolido por el asunto de los potros,<sup>102</sup> y en la corriente del Simoeis detuvo su nave surcadora del ponto, ató el amarre a la proa y de la nave se llevó en la mano el arco certero, muerte esta para Laomedonte. Derribando los bloques de piedra labrados por Febo a plomada con el rojo aliento del fuego, devastó la tierra de Troya. Dos veces, con dos golpes, la lanza asesina abatió las murallas de Dardania.*

El segundo par estrófico evoca a los dos troyanos amados y raptados por los dioses: Ganimedes (segunda estrofa) y Titono (segunda antístrofa). De Ganimedes se describe su función como copero de los dioses y se destaca su belleza y sus cuidados siempre situándolo cerca de su raptor, Zeus (vv. 820-822 y 833-839): μάταν ἄρ', ὃ χρυσέαις ἐν οἰνοχόαις ἄβρὰ βαίνων, / Λαιομεδόντιε παῖ, / Ζηνὸς ἔχεις κυλίκων πλήρωμα, καλλίσταν λατρείαν· / [...] / τὰ δὲ σὰ δροσόεντα λουτρὰ / γυμνασίων τε δρόμοι / βεβᾶσι, σὺ δὲ πρόσωπα νεα- / ρὰ χάρισι παρὰ Διὸς θρόνοις / καλλιγάλανα τρέφεις· Πριάμοιο δὲ γαῖαν / Ἑλλάς ὄλεσ' αἰχμὰ. // *En vano, pues, oh tú que caminas delicadamente con cántaros de oro, hijo de Laomedonte, llenas las copas de Zeus, el más hermoso servicio ... Tus baños humedecidos de rocío y las pistas de tus gimnasios se han esfumado; y tú, junto al trono de Zeus, mantienes con encanto la bella serenidad de tu rostro adolescente, mientras las lanzas de Grecia han destruido la tierra de Príamo.* De Titono las mujeres resaltan su función como esposo de la Aurora y como padre de sus hijos (vv. 845-857):

τὸ μὲν οὖν Διὸς / οὐκέτ' ὄνειδος ἐρῶ· / τὸ τᾶς δὲ λευκοπτέρου / φίλιον Ἄμέρας βροτοῖς / φέγγος ὀλοὸν εἶδε γαῖαν, / εἶδε περγάμων ὄλεθρον, / τεκνοποιὸν ἔχουσα τᾶσδε / γᾶς πόσιν ἐν θαλάμοις, / ὄν ἀστέρων τέθριππος ἔλα- / βε χρύσεος ὄχος ἀναρπάσας, / ἐλπίδα γὰ πατρία μεγάλην· τὰ θεῶν δὲ / φίλτρα φροῦδα Τροία. // *De Zeus no voy a decir ninguna injuria, pero la luz de la Aurora de blancas alas, querida por los mortales, ha contemplado nuestra tierra arruinada, ha contemplado la destrucción de la ciudad, aunque tiene como compañero de lecho a un esposo de esta tierra, el padre de sus hijos, a quien la cuadriga de oro de los astros raptándolo se lo llevó, gran esperanza para su tierra patria. El amor de los dioses por Troya se ha esfumado.*

<sup>102</sup> El rey de la ciudad, Laomedonte, se negó a pagarle la recompensa estipulada, las yeguas divinas que Zeus le había regalado a Tros, por liberar a su hija Hesíone y a Troya del monstruo marino que había enviado Poseidón. Heracles, irritado, destruyó la ciudad de Troya con la ayuda de un ejército de héroes, entre los que destacaba Telamón.

El balance entre una doble destrucción y un doble beneficio, el rapto por los dioses de los dos chicos, subraya la lógica argumentativa: ha sido en vano, *μάταν* (el adverbio que está en el centro del canto, v. 819), que los dioses hayan establecido esas dos uniones, puesto que no han impedido que Troya haya sido dos veces destruida.<sup>103</sup>

BURNETT (1977: 310) en su interpretación de este *στάσιμον* disocia la forma del canto de su intención. Según la estadounidense la ornamentación de la lírica estaría separada de la intención de lamento de las cautivas y resaltaría su tono celebrativo:

“This suprisingly suave verbal surface is an expression of conscious poetic intention, just as the curious organization of the poem is. They work together to convey a contrapuntal message of loveliness and joy, just where the singers mean to tell a single tale of grievous suffering”.

Aunque no convenimos con la anterior reflexión, es interesante su apreciación de que el sentido de este canto hay que buscarlo en el hecho de que los troyanos son tan culpables como los griegos y que tienen responsabilidad en su fracaso (con la mención de otro culpable en la ruina de Troya antes que Paris, Laomedonte).<sup>104</sup>

Sin embargo, creemos que el canto del coro es todo él un lamento a Troya. Durante la *performance*, la dimensión angustiosa de la enunciación debía ser evidente a cada instante y su contraste con los pasajes donde el enunciado está ornamentado con los elementos típicos de la poesía de celebración debía crear un ambiente aún más sobrecogedor. Además, el texto mismo conserva en su interior los efectos de contraste que resaltan una amarga ironía.

El lamento está presente en la repetición de ciertos términos: ἔβας ἔβας (v. 804), Ἴλιον Ἴλιον (v. 806), πυρὸς πυρὸς (v. 815),<sup>105</sup> Ἔρωσ Ἔρωσ (v. 840); en la evocación directa de los gritos de duelo de los troyanos en los vv. 826-832; y particularmente en la conclusión de cada estrofa a modo de “estribillo” en donde se remarca la destrucción de

<sup>103</sup> Dentro del motivo de la destrucción de Troya, Eurípides le otorga a Atenea la participación de dos sucesivas *πέρσεις*, que con respecto al paradigma mítico rubrica el resultado de una *ὑβρις* inequívoca en la tragedia: si la devastación de la ciudad a manos de los Dioscuros es castigo del orgullo exagerado de Teseo, el primer saqueo de Troya por Heracles y Telamón (evocado en el segundo *στάσιμον* en tono idealizado con la protesta a la Ἑλλάδος ἄνθος del v. 809) es el resultado de la conducta del *ἀσεβής* Laomedonte.

<sup>104</sup> Cf. BURNETT (1977: 308), quien afirma que “the Ganymede Ode [...] makes the city (sc. Troy) of the past a place of bad faith and effeminacy, impiety and arrogance, and it forces us to consider the present remnants of its population with the figure of Laomedon somewhere in our minds”.

<sup>105</sup> Se trata de una conjetura.

la ciudad y su abandono por parte de los dioses.<sup>106</sup> En estos versos, el lenguaje está caracterizado por la concisión; las frases son generalmente cortas y gramaticalmente simples, donde la ruina de Troya queda plasmada bajo una sequedad lapidaria: *ἀ δέ σε γειναμένα πυρὶ δαίεται* (v. 825) y *τὰ θεῶν δὲ φίλτρα φροῦδα Τροίᾳ* (vv. 858-859). A fin de observar la dimensión patética del canto de las troyanas, se debe tener en cuenta la confrontación de este lenguaje que describe la desgracia con otro lenguaje, ornamentado, magnífico y prolífero, que describe los acontecimientos pasados bajo el tono de una celebración problemática por su enunciación.<sup>107</sup>

La primera estrofa comienza con una dirección a Telamón, rey de Salamina, compañero afamado de Heracles por su expedición contra Troya en época de Laomedonte.<sup>108</sup> El canto está caracterizado por un lenguaje celebrativo, que se relaciona con el himno (celebración de Salamina y del olivo de Atenea en Atenas) y con la épica (expedición guerrera contra Troya), y en el que la abundancia de adjetivos compuestos, numerosos de tinte homérico, reenvía al espectador a toda una tradición de alta poesía, de Homero a Píndaro. Salamina es *μελισσοτρόφου* (v. 799),<sup>109</sup> la isla es *περικύμονος* (v. 800), las colinas son *ἱεροῖς* (v. 801), la olivera es *γλαυκᾶς* (v. 802), la corona es *οὐράνιον* (v. 803), Atenas es *λιπαραῖσί* (v. 803), etc. Sería un verdadero himno<sup>110</sup> a Salamina y a las hazañas de Telamón, si no tuviera ciertas anomalías en el texto, como las repeticiones en

<sup>106</sup> Cf. vv. 806-807, que coinciden con el fin de la primera estrofa y se menciona la primera destrucción; vv. 814-818, al final de la primera antístrofa donde aparece la primera destrucción y se subraya que son dos las destrucciones aprobadas por los dioses; vv. 825 y 838-839, ya dirigida a la presente destrucción de Troya; y vv. 850-851 y 858-859, en donde se constata el desamparo de los dioses por Troya.

<sup>107</sup> DI BENEDETTO (1971: 246) no considera que el texto tenga una carga irónica y considera el lenguaje ornamentado como una manifestación del preciosismo eurípideo. Dice: “nonostante il tema che viene trattato, il *pathos* è del tutto assente nella prima parte dello stesso stasimo delle *Troiane*. Che si tratti di una vicenda luttuosa per Troia è detto (si parla dell’attacco mosso a Troia da Eracle e Telamone), ma -lo stile lo dimostra- non è ne sentito né rappresentato. La narrazione lirica diventa fine a se stessa”.

<sup>108</sup> Se trata de la generación precedente a la de los jefes aqueos liderados por Agamenón: Telamón es el padre del gran Ayante y Teucro, hijo de Hesíone, la cautiva que se trajo como botín de Troya. En cuanto a Laomedonte, él es el padre de Príamo, Hesíone, Titono y en ciertas versiones de la genealogía troyana de Ganimedes (también tenido por hijo de Tros).

<sup>109</sup> Es un ἄπαξ formado según un modelo de adjetivos bastante corrientes (-*τροφος* aparece en más de 200 compuestos, CHANTRAINE, sv. *τρέφω*).

<sup>110</sup> La forma aquí de la construcción sintáctica es también una característica típica del himno. A partir de la dirección a Telamón, la frase parece ampliarse con las evocaciones que van de aposición en complementación y en subordinación: de Telamón a Salamina (aposición y complemento del nombre), a Atenas (aposición y complemento del participio), a Atenea y al regalo del olivo (subordinación desarrollada por una aposición), después vuelta a Telamón (verbo principal en el v. 84) y una nueva aposición para evocar su asociación con Heracles. La misma frase se despliega sobre el conjunto de las dos primeras estrofas y esta amplificación que rodea a Telamón y Heracles se opone a la conclusión lacónica que resume el destino de la ciudad (vv. 817-818).



los vv. 803-804 y la aparición de la primera persona en el v. 807 (πόλιν ἀμετέραν), que revelan una interferencia en la enunciación con respecto a la identidad del locutor.

La primera antístrofa presenta de forma resumida y en un tono de exaltación las diferentes etapas de la expedición de Heracles, todas ellas con el mismo efecto y preciosismo en el recurso sistemático de imágenes (vv. 809-818).<sup>111</sup> Las troyanas evocan en su canto a Heracles, quien lidera a la flor y nata hacia Troya una vez amarrada su nave: *χερὸς εὐστοχίαν ἐξεῖλε ναῶν* (v. 813). Se trata de una narración sobre la primera toma de la ciudad, pero obtiene el πάθος aludido en una conclusión esencial en la argumentación del coro: Troya ha sido tomada dos veces y no solo una (*δις δὲ δυοῖν πτόλοιν*, v. 817).

La segunda estrofa contiene una nueva apelación, esta vez a Ganimedes, el escanciador de los dioses, hijo de Tros raptado por Zeus a causa de su belleza. Las troyanas yuxtaponen el esplendor de su servicio en el Olimpo a la serenidad de su rostro ante el sufrimiento de la ciudad que lo engendró. La violencia del contraste es aún mayor cuando el coro resalta tres veces a lo largo de la estrofa la armonía del Olimpo frente a la devastación de Troya, marcando el paso de una a otra con la simple partícula *δε* (*δε* del v. 825 [Olimpo>Troya], *δε* del v. 835 [Troya>Olimpo], *δε* del v. 838 [Olimpo>Troya]).<sup>112</sup> Esta transición que no se da en el enunciado sino únicamente en el sentido hace que la diferencia entre la suerte de Ganimedes y la de Troya sea más impactante.

Vemos el choque de dos lenguajes: el lenguaje sobrio que expresa la destrucción troyana, describiendo los gritos de las víctimas o repitiendo simplemente la realidad de la destrucción, se opone a las ornamentaciones poéticas, propias del himno, que acompañan la evocación del universo olímpico y en particular de Ganimedes, con sus cántaros de oro (*χρυσέαις ἐν οἰνοχόαις*, v. 820), con un caminar delicado (*καλλίσταν λατρείαν*, v. 821), con sus baños refrescantes (*δροσόεντα λουτρὰ*, v. 833) y la serenidad en su rostro adolescente (*πρόσωπα νεαρὰ ... καλλιγάλανα*, v. 837).<sup>113</sup> El coro le reprocha a Ganimedes su indiferencia: el joven continúa realizando sus servicios al lado de Zeus (vv.

<sup>111</sup> En una subordinada temporal dependiente del verbo principal *ἐβάς* de la primera estrofa.

<sup>112</sup> Este juego está bien presentado por DI BENEDETTO (1971: 245-246). Sin embargo, no ve el efecto argumentativo de la sucesión, que él describe únicamente como un juego puramente formal de “claro/oscuro” llegando a la siguiente conclusión: “nello stasimo delle Troiane, si assiste piú volte alla negazione della negazione, per cui alla fine ciò che colpisce di piú non è il senso dell’infelicità che ha colpito Troia, ma la complicatezza del gioco formale” (p. 246).

<sup>113</sup> PERTUSI (1953) identifica en los vv. 820-824 un eco preciso a un fragmento de un poema de Safo donde hay una apelación a Afrodita formulada prácticamente con los mismos términos. Corresponde al fr. 6 en la edición de LOBEL (1925: 18).

820-822) y conserva su belleza lejos de la ciudad, ahora destruida, que lo engendró y donde cultivó su hermosura.

La repetición de pronombres y adjetivos de segunda persona del singular subraya la indignación de las troyanas ante la actitud del joven,<sup>114</sup> pero es Zeus aquí el que se pone en cuestión, quien es el responsable y quien es sujeto de su acusación. Es a él a quien, por el aspecto del muchacho, se le reprocha su ignorancia con respecto a la situación de la ciudad. Su nombre está repetido dos veces en esta estrofa (vv. 822 y 836) y la culpabilidad por su inacción es resaltada por la evocación de su estatus como rey del Olimpo a través de la representación de Ganimedes en sus dependencias (*καλλίσταν λατρείαν*, v. 822) y por la mención de su trono (*παρὰ Διὸς θρόνοις*, v. 836).

Se podría decir con razón que no son más que tópicos, pero el funcionamiento de este *στάσιμον* depende justamente de la movilización de ellos, que pese a estar codificados realizan una función precisa en la argumentación de las troyanas con toda la fuerza de la evidencia que les acompaña en cuanto a *τόποι*. Este uso de las convenciones y de los *τόποι* permite a las cautivas trasladar las narraciones de un discurso probado por la tradición a su argumentación de acusación contra los dioses. Se trata de la voz de unos testigos que gozan de una autoridad singular y que el coro introducirá para apoyar su causa.

La segunda antístrofa subraya incluso más explícitamente la indiferencia vergonzosa de Zeus ante la ejecución de la ruina de Troya: el coro se dirige a Eros y dice que no va a seguir censurando al rey olímpico (*τὸ μὲν οὖν Διὸς οὐκέτ' ὄνειδος ἐρῶ*, vv. 845-846), sino que verterá su acusación sobre otra diosa, la Aurora. Si declara que no va a hablar más de la actitud de Zeus, es que ya lo ha hecho en la estrofa precedente. Además, evoca la gloria de los troyanos por la preferencia y las afecciones manifestadas por los dioses en los raptos (vv. 840-845) y las grandes esperanzas para la patria de los elegidos. De hecho, el rapto de Titono está designado al final del canto como *ἐπίδα γὰ πατρίᾳ μεγάλαν* (v. 857). Sin embargo, todas estas esperanzas han sido traicionadas por los dioses.

Esta antístrofa está marcada por la misma ironía que la estrofa precedente. La exclamación que celebra las felices uniones favorecidas por Eros entre los dioses y los jóvenes destaca su amargura en boca de las troyanas. La gloria pertenece al pasado, un

<sup>114</sup> Cf. *σε* (v. 825), *σὰ* (v. 833) y *σὺ* (v. 835).

pasado ya concluido (vv. 844-845): ὡς τότε μὲν μεγάλως Τροίαν ἐπύργωσας θεοῖσι / κῆδος ἀναψάμενος. // *¿Cómo ensalzaste entonces a Troya uniéndola en parentesco con los dioses!* La apelación a Eros es significativa en la argumentación, pues se puede percibir (además de la evocación de su rol en el nacimiento de esperanzas truncadas por la traición) una alusión sobrentendida de su rol en la perdición de la ciudad, destruida a causa de un matrimonio fatal. Asimismo, la sucesión de la antístrofa explica esta dirección dolorosa al dios del amor con la evocación de otro rapto, el del troyano Titono a cargo de Aurora.

El reproche a la indiferencia divina también es en esta segunda parte del *στάσιμον* más explícito sintácticamente, pues la desgracia troyana no está yuxtapuesta a la alegría divina (como las proposiciones articuladas por *δε* de la frase precedente), sino que está inscrita en el curso sintáctico de la propia frase. El rapto de Titono es evocado con una aposición al sujeto gramatical, la Aurora, acusada de haber contemplado bajo su luz divina la ruina de la ciudad que engendró a su amante (*ἔχουσα*, v. 852), quedando así inserta la desgracia de Troya en la celebración del rapto y de la diosa.<sup>115</sup>

El lenguaje ornado del himno,<sup>116</sup> que se encuentra vinculado a este episodio mítico, refuerza la ironía de la evocación de este momento glorioso, fuente de esperanza vana para las troyanas: la Aurora es *λευκοπτέρου, φίλιον...βροτοῖς* (vv. 848-849) y su carro *τέθριππος* y *χρύσεος* (vv. 855-856).<sup>117</sup> No obstante, ninguno de esos objetos que antes embelesaban a los dioses ha quedado en Troya, lo que significa a su vez que la ciudad ha perdido en vano eso que les cautivaba, es decir, sus bellos muchachos y que, al haberles negado su benevolencia, destruida, no tiene nada que ofrecerles.

El coro en este *στάσιμον* habla de nuevo en nombre de toda la ciudad de Troya, evocando su desgracia y su alegría pasada. La dimensión narrativa del canto tiene aquí un valor demostrativo: los dioses se han distanciado de Troya y han favorecido a los griegos dos veces, aunque dos veces también ellos hayan establecido uniones con la ciudad (rapto de sus jóvenes, objeto de su amor); unas uniones que hubieran debido

<sup>115</sup> La acusación está subrayada por la repetición del término tierra *γῆ* o *γαια*. La Aurora ha visto la ruina de Troya a pesar de tener un esposo nacido en esta tierra (vv. 850-852).

<sup>116</sup> El estilo ornamentado del himno contrasta con el núcleo de dolor apoyado por una repetición lastimera en los vv. 850-851.

<sup>117</sup> Encontramos la misma proliferación sintáctica de la frase precedente cuyos elementos se enlazan en cascada. Después de la oración principal, encontramos una aposición al sujeto, una oración relativa y una nueva aposición al pronombre relativo.

constituir una ocasión de prosperidad. Tras la *narratio*, que describe con cierta objetividad las etapas de la toma de Troya, viene la *confirmatio*, que añade otros elementos de reproche contra los dioses: la primera destrucción de la ciudad es añadida a la segunda y la traición de los dioses está reforzada por los vínculos privilegiados que han establecido con Troya mediante el rapto de dos de sus jóvenes. A Atenea se le unen ahora Zeus y la Aurora en el banquillo de los acusados.

Este canto a la ciudad de Troya en tono celebrativo expresa la amargura del coro ante la vanidad de las esperanzas pasadas y la crueldad de los dioses contra la ciudad. Desde este punto de vista, se puede decir que este *στάσιμον*, sin referirse a ello explícitamente, se podría relacionar con la conclusión del segundo episodio que va precisamente a destruir la última esperanza de supervivencia de Ilión. La narración de los raptos de Ganimedes y Titono, designados los dos como jóvenes de Troya (vv. 825 y 852), refuerza el efecto de otro rapto de un muchacho troyano del que el espectador ha sido testigo: el triste rapto a Andrómaca de su hijo Astianacte. De hecho, las cautivas se dirigen a los dioses del mismo modo que Andrómaca al salir de escena (ἐκ τε γὰρ θεῶν διολλύμεθα, v. 775). Asimismo, la apelación a Eros y la evocación de las uniones de Troya con los dioses dan inicio al tema de la escena siguiente: la unión fatal entre Helena y Paris.

Otra unión directa se dibuja igualmente entre este *στάσιμον* y el tercer episodio. El último personaje evocado por el canto del coro es la Aurora, diosa que ha permitido que se iniciara un día sombrío sobre los escombros de la ciudad. Pues bien, Menelao entra en escena inmediatamente después de este canto para celebrar, desde su punto de vista, la belleza jubilosa del día en el que va a poder apoderarse al fin de Helena (vv. 860-861): ὃ καλλιπεργὲς ἡλίου σέλας τόδε, / ἐν ᾧ δάμαρτα τὴν ἐμὴν χειρώσομαι Ἑλένην. // *¡Qué hermosa es esta luz del día en el que voy a recuperar a mi esposa Helena!*<sup>118</sup> El contraste sobre el mismo tema (la luz del día) que permite la concatenación del final del *στάσιμον* con la entrada en escena triunfante del jefe griego podría explicar el por qué Menelao entra sin ser anunciado por el coro (contrariamente a todos los demás personajes de la obra, que llegan después de su introducción).

<sup>118</sup> Sobre el contraste entre el final del segundo *στάσιμον* de *Troyanas* y las primeras palabras de Menelao en el momento de su entrada en escena, cf. HALLERAN (1985: 65).

Como en el primer *στάσιμον*, las convenciones estilísticas de la gran poesía de celebración están insertas en el canto del coro creando una distancia marcada por su resonancia irónica. Aquí, el lamento subraya por contraste la vanidad del pasado de Troya y opone la eficacia de la gloria dada a los aqueos para la guerra y la ineficacia de la gloria “asegurada” a los troyanos por las uniones de Eros. El coro está lejos de divagar en este *στάσιμον*, de perderse en los alrededores alejados del contexto. Eurípides pone en boca de las cautivas un canto muy estructurado, donde la concatenación de los elementos dibuja una argumentación fuerte, creando una acusación elaborada apoyada en la ironía.

Esta ironía amarga se puede apreciar en el léxico: un mismo término es empleado sucesivamente con connotaciones felices o tristes, como por ejemplo *πρῶτον*<sup>119</sup> y los verbos *βαίνω*<sup>120</sup> y *ἀνάπτω*.<sup>121</sup> Pero sobretodo se aprecia en el canto del coro la recuperación de otra forma de discursos poéticos caracterizados por un estilo celebrativo. El empleo de esta forma es importante para la argumentación por dos razones: por una parte, da al *στάσιμον* toda su amargura (su tonalidad es irónica), pero al mismo tiempo, permite reconocer en este discurso exterior una autoridad con la que está revestido el canto para dar testimonio al espectador de los estragos infringidos contra la ciudad troyana. Dos tipos de “voces exteriores” entran en contradicción en el canto: la voz que celebra la grandiosidad de Grecia y la voz que celebra la de Troya; dos voces introducidas irónicamente en la enunciación de las troyanas para resaltar la traición de los dioses contra su ciudad.

Tras la intervención coral, Menelao entra en escena dispuesto a recuperar a Helena, llevársela a Grecia y allí darle muerte (vv. 873-879):

οἵπερ γὰρ αὐτήν ἐξεμόχθησαν δορί, / κτανεῖν ἐμοί νιν ἔδοσαν, εἶτε μὴ κτανῶν /  
θέλωμι ἄγεσθαι πάλιν ἐς Ἀργεῖαν χθόνα. / ἐμοὶ δ' ἔδοξε τὸν μὲν ἐν Τροίᾳ μόνον  
/ Ἑλένης ἔᾶσαι, ναυπόρῳ δ' ἄγειν πλάτη / Ἑλληνίδ' ἐς γῆν κᾶτ' ἐκεῖ δοῦναι  
κτανεῖν, / ποινὰς ὅσοις τεθνᾶσ' ἐν Ἰλίῳ φίλοι. // *Los que por ella lucharon con*

<sup>119</sup> Utilizado como adjetivo neutro en el v. 802 para calificar el primer ramo de olivo ofrecido por Atenea a Atenas y después como adverbio en el v. 809 para resaltar la primera vez que Heracles lidera a la “flor de Grecia” contra la ciudad de Troya.

<sup>120</sup> Utilizado en la primera estrofa para evocar la llegada a Troya de Telamón (v. 804), se encuentra también para describir el caminar delicado de Ganimedes (v. 820) y, en la misma estrofa en perfecto, para hablar sobre la destrucción de Troya (βεβᾶσι, v. 835).

<sup>121</sup> En la primera antístrofa, el verbo describe el gesto nefasto de Heracles amarrando ante Troya la flota griega (v. 811), después en la segunda antístrofa se utiliza para describir los vínculos teóricamente benéficos que Eros estableciera entre Troya y los dioses (v. 845).

*sus armas, me la entregan para que la mate a menos que quiera llevármela, sin matarla, a la tierra de Argos. He resuelto rechazar su final en Troya y llevármela por el mar en una nave a tierra griega para entregarla allí a la muerte, recompensa para cuantos perdieron en Ilión a los suyos.*

Hécuba, como si de una nueva Circe se tratara, aconseja a Menelao, convertido en una especie de Odiseo, sobre los peligros a los que se verá expuesto si se lleva consigo a Helena, cuya mirada, como ya veíamos en boca de Andrómaca (vv. 772-773), desempeña un riesgo importante (vv. 890-894): αἰνῶ σε, Μενέλα', εἰ κτενεῖς δάμαρτα σήν. / ὄρᾶν δὲ τήνδε φεῦγε, μή σ' ἔλη πόθω. / αἰρεῖ γὰρ ἀνδρῶν ὄμματ', ἐξαιρεῖ πόλεις, / πίμπρησιν οἴκους· ὧδ' ἔχει κηλήματα. / ἐγὼ νιν οἶδα, καὶ σύ, χοῖ πεπονθότες. // *Te apruebo, Menelao, si matas a tu esposa. Pero rehúye que esta (te) mire, no vaya a ser que te arrastre por deseo. Pues arrastra la mirada de los hombres, destruye ciudades, quema las casas. Así son sus encantos. Yo la conozco y tú y los que han sufrido.*

El efecto mortal de la mirada de Helena evoca ciertamente a Medusa quien, según el relato mitológico, sedujo y se unió a Poseidón. Es la opción de SCHIASSI (1953: n.vv. 890-894), quien al analizar estos versos relaciona a Helena con la Gorgona, interpretación que otros autores también aplican para otros textos euripídeos en los cuales los ojos de Helena revelan asimismo un poder mortal como en el caso de *Hécuba* (vv. 441-443): διὰ καλῶν γὰρ ὀμμάτων / αἰσχιστα Τροίαν εἶλε τὴν εὐδαίμονα. // *Pues a causa de sus bellos ojos de la manera más vergonzosa tomó a Troya, la bienaventurada.*<sup>122</sup>

Hécuba previene en los versos de *Troyanas* acerca de la eficacia de la mirada de Helena. Es interesante que para justificar su afirmación utilice en el v. 894 la expresión, ἐγὼ νιν οἶδα, un verbo con un valor de intelección visual. Hécuba lo sabe por haberla visto, como si con esta forma verbal insinuara a Menelao algún episodio vivido puertas adentro durante la guerra. Hécuba le advierte sobre su mirada, pero sugiere que le deje hablar y alude al más que probable destino dichoso de la griega (en función del mito, de la tradición épica y de la admonición final de Hécuba a Menelao de no subirla a su nave). En efecto, es posible pensar que la anciana, una vez que se ha producido el contacto visual entre Menelao y su esposa, suponga que esta le ha arrebatado ya la mirada al héroe y cuenta con todas las de salvarse y, en este sentido, su intervención agonística intentaría

<sup>122</sup> Para una interpretación de estos versos en los que Helena podría estar asociada a Medusa, cf. WORMAN (1997: 186). El autor relaciona estos versos con las menciones homéricas de la mirada de la espartana, particularmente en *Teichoskopía*.

revertir esta situación. Pero también podría pensarse en una lectura distinta por la cual el diagnóstico de Hécuba sea fallido y Helena represente un monstruo cuyo *λόγος* pueda ser más letal que su mirada (y de esta manera su idea de dejar hablar a la griega sería totalmente contraproducente con su propósito de asegurar la venganza).

Helena sale a escena y, en su *ῥῆσις*, se dirige a Menelao intentando salvarse a través de argumentos exculpatorios (vv. 951-954): ἔνθεν δ' ἔχοις ἄν εἰς ἔμ' εὐπρεπῆ λόγον· / ἐπεὶ θανῶν γῆς ἦλθ' Ἀλέξανδρος μυχούς, / χρῆν μ', ἠνίκ' οὐκ ἦν θεοπόνητά μου λέχη, / λιποῦσαν οἴκους ναῦς ἐπ' Ἀργείων μολεῖν. // *Y aquí tendrías un argumento apropiado contra mí: cuando Alejandro, después de morir, marchó a las profundidades de la tierra, era necesario que yo, puesto que mis lechos no estaban dispuestos por los dioses, tras abandonar las casas, marchara hacia las naves de los argivos.* El lecho de Paris aparece como *θεοπόνητά*: son los dioses quienes lo dispusieron y no ella por lo que la heroína debe quedar libre de culpa, por lo menos hasta la muerte de su raptor. De hecho, Helena dice que no puede abandonar el palacio troyano y que un nuevo casamiento, esta vez con Deífobo, le impide llevar a cabo su voluntad de huir (vv. 959-960): βίᾳ δ' ὁ καινός μ' οὔτος ἀρπάσας πόσις / Δηίφοβος ἄλοχον εἶχεν ἀκόντων Φρυγῶν. // *Pero tras tomarme por la fuerza este nuevo esposo, Deífobo, me tenía como esposa, no queriéndolo los frigios.* En una sola intervención, dentro del *ἄγών*, Helena se encarga de reunir a sus tres compañeros de lecho: le habla a Menelao mientras legitima su unión con Paris y se excusa del casamiento con Deífobo.

La habilidad en el *λόγος* de Helena se califica por el coro en los vv. 966-968 como *δεινόν*, “terrible” es la unión de maldad y persuasión que presenta la griega en su habla. Es el turno de Hécuba para rebatir uno a uno los argumentos de su contrincante en el *ἄγών*. De ella destaca su envidia y su gusto por el lujo, motivo por el que abandona el palacio de Menelao para yacer junto a su hijo, Paris (vv. 991-997):

ὄν εἰσιδοῦσα βαρβάρους ἐσθήμασι / χρυσῶ τε λαμπρὸν ἐξεμαργώθης φρένας. / ἔν μὲν γὰρ Ἄργει μίκρ' ἔχουσ' ἀνεστρέφου, / Σπάρτης δ' ἀπαλλαχθεῖσα τὴν Φρυγῶν πόλιν / χρυσῶ ρέουσιν ἠλπισας κατακλύσειν / δαπάναισιν· οὐδ' ἦν ἱκανά σοι τὰ Μενέλεω / μέλαθρα ταῖς σαῖς ἐγκαθυβρίζειν τρυφαῖς. // *Cuando lo contemplaste con vestidos extranjeros y brillante de oro se enloqueció tu mente. Efectivamente, en Argos vivías teniendo pocas cosas y pensante que, si abandonabas Esparta, inundarías con tus gastos la ciudad de los frigios boyante*

*en oro. ¡El palacio de Menelao no era suficiente para que te jactaras con tus lujos!*

La anciana reprende su insolencia y subraya su falta de humildad (vv. 1020-1028):

ἐν τοῖς Ἀλεξάνδρου γὰρ ὕβριζες δόμοις / καὶ προσκυνεῖσθαι βαρβάρων ὕπ-  
 ἤθελες· / μεγάλα γὰρ ἦν σοι. — κάπτι τοῖσδε σὸν δέμας / ἐξῆλθες ἀσκήσασα  
 κάβλεψας πόσει / τὸν αὐτὸν αἰθέρ', ὃ κατάπτυστον κάρα· / ἦν χρῆν ταπεινὴν ἐν  
 πέπλων ἐρειπίοις, / φρίκη τρέμουσαν, κρᾶτ' ἀπεσκυθισμένην / ἐλθεῖν, τὸ σῶφρον  
 τῆς ἀναιδείας πλέον / ἔχουσαν ἐπὶ τοῖς πρόσθεν ἡμαρτημένοις. // *Y efectivamente  
 te pavoneabas en el palacio de Alejandro y querías que los bárbaros se postraran  
 ante ti. Esto era grande para ti. Y a pesar de esto, has salido con adornos en el  
 cuerpo y respiras el mismo aire de tu esposo, tú, rostro al que se debería escupir.  
 Debías venir pobre, con los peplos hechos jirones, temblando de miedo, con la  
 cabeza rapada como un escita y teniendo más humildad que desvergüenza por tus  
 anteriores culpas.*

Finaliza su ῥῆσις pidiéndole a Menelao que acabe con la vida de aquella que le ha traicionado (vv. 1029-1032): Μενέλα', ἴν' εἰδῆς οἷ τελευτήσω λόγον, / στεφάνωσον Ἑλλάδ' ἀξίως τήνδε κτανῶν / σαυτοῦ, νόμον δὲ τόνδε ταῖς ἄλλαισι θεῖς / γυναιξί, θνήσκειν ἧτις ἂν προδοῦ πόσιν. // *Menelao, para que veas dónde finalizo mi discurso, coloca una corona sobre la Hélade matando a esta, tal y como conviene, y establece esta ley para las demás mujeres: que muera la que traicione a su esposo.*

El final del episodio concluye con Menelao dándole la razón a Hécuba y confirmando la decisión de dar muerte a su esposa, a la que ordena que marche a las naves a fin de llevar en ellas su propósito (vv. 1039-1041): βαῖνε λευστήρων πέλας / πόνους τ' Ἀχαιῶν ἀπόδος ἐν μικρῷ μακροῦς / θανοῦσ', ἴν' εἰδῆς μὴ καταισχύνειν ἐμέ. // *Ve junto a los que te van a apedrear que, dentro de nada, vas a pagar con tu muerte las enormes fatigas de los aqueos para que aprendas así a no cubrirme de vergüenza.* Afirma que su esposa abandonó el lecho por voluntad propia (vv. 1036-1038): ἐμοὶ σὺ συμπέπτωκας ἐς ταῦτ' ὁ λόγος, / ἐκουσίως τήνδ' ἐκ δόμων ἐλθεῖν ἐμῶν / ξένας ἐς εὐνάς. // *Tú te has puesto de acuerdo conmigo en este argumento, que esta marchó voluntariamente de mi casa hacia lechos extranjeros.* En el marco de una condena que finalmente no se cumplirá, Menelao recuerda la partida de su infiel esposa hacia lechos extranjeros, ξένας ἐς εὐνάς.



Hécuba está en lo cierto y la condena no se lleva a cabo, ya que la seducción de lo femenino interfiere nuevamente.

El coro canta a continuación el tercer *στάσιμον* (vv. 1060-1122). Este canto ha obtenido la mayor atención por parte de los comentaristas sobre todo por la relación de la escena precedente con la segunda antístrofa del mismo, en la que se encuentra la maldición a Menelao y Helena. Las troyanas imaginan que el Atrida perdona a su esposa,<sup>123</sup> puesto que presentan a la espartana sobre la nave de retorno no como cautiva, sino cogiendo un espejo de oro y admirando su belleza. Este elemento del canto es importante y conviene considerar este pasaje dentro de la lógica del *στάσιμον* entero.

En este tercer canto coral se expresa de nuevo la indignación de las mujeres con respecto a los dioses, aquí particularmente contra Zeus. Es la desgracia de toda la ciudad la que se evoca y las troyanas adoptan un punto de vista central en su situación particular como mujeres supervivientes y condenadas al exilio tras ser arrancadas de los brazos de sus esposos e hijos. El tono de este canto es incluso más sobrecogedor que en los *στάσιμα* precedentes: su rechazo y su cólera es explícita al dirigirse directamente a Zeus. La vehemencia en su discurso reprobador y la expresión exacerbada de desespero e ira correspondientes a una especie de *peroratio* en la acusación contra los dioses, confrontadas a la indiferencia de Zeus y a su ausencia en la protección de Troya, lleva al coro a intervenir por última vez de forma (auto)destructora contra Menelao y Helena.

Este *στάσιμον* está compuesto por dos pares estróficos diferentes en cuanto al tema principal y al objetivo. La primera parte (primera estrofa y antístrofa) está dirigida a Zeus, acusado de haber entregado la ciudad a los aqueos y en la que directamente se le pregunta sobre si se percató o le importa ver destruida la sagrada Ilión (vv. 1060-1080):

οὕτω δὴ τὸν ἐν Ἰλίῳ / ναὸν καὶ θυόεντα βω / -μὸν προύδωκας Ἀχαιοῖς, / ᾧ Ζεῦ,  
καὶ πελάνων φλόγα / σμύρνης αἰθερίας τε κα / -πνὸν καὶ Πέργαμον ἱερὰν / Ἰδαῖα  
τ' Ἰδαῖα κισσοφόρα νάπη / χιόνι κατάρυτα ποταμίᾳ / τέρμονα πρωτόβολόν θ'  
ἀλίῳ, / τὰν καταλαμπομένην ζαθέαν θεράπναν. // *¡Así has entregado a los aqueos,  
Zeus, tu templo de Ilión, tu altar perfumado, la llama de las ofrendas, el humo de  
la mirra que sube hasta el éter, y la sagrada Pérgamo y el Ida -¡el Ida!-, valles*

<sup>123</sup> La intención de Eurípides es, más que resaltar la debilidad de Menelao, destacar el poder de Eros.

*productores de hiedra, regados por la nieve convertida en río, límite tocado primero por el sol, morada sagrada que resplandece totalmente!*

**Troyanas vv. 1060-1070.**

φροῦδαί σοι θυσίαι χορῶν τ' / εὐφημοὶ κέλαδοι κατ' ὄρ / -φναν τε παννυχίδες  
θεῶν, / χρυσέων τε ξοάνων τύποι / Φρυγῶν τε ζάθεοι σελαῖ / -ναι συνδώδεκα  
πλήθει. / μέλει μέλει μοι τάδ' εἰ φρονεῖς, ἄναξ, / οὐράνιον ἔδρανον ἐπιβεβῶς /  
αιθέρα τε πτόλεως ὀλομένας, / ἄν πυρὸς αἰθομένα κατέλυσεν ὄρμά // *Se te  
acabaron los sacrificios, las notas piadosas de los coros, en la oscuridad, las  
fiestas nocturnas de los dioses, las estatuas de oro y madera y las divinas lunas  
de los frigios, doce en total. Es esto lo que me preocupa, señor, me preocupa si te  
percatas, al ascender a tu trono celeste y al éter de esta ciudad destruida, a la que  
ha devastado el ardor abrasador del fuego.*

**Troyanas vv. 1071-1080.**

La segunda parte está centrada en el viaje de las troyanas a Grecia, donde se describe el dolor por verse privadas de su patria a través de la despedida delirante al esposo y a los hijos (vv. 1081-1099):

ὦ φίλος ὦ πόσι μοι, / σὺ μὲν φθίμενος ἀλαίνεις / ἄθαπτος ἄνυδρος, ἐμὲ δὲ πόντιον  
σκάφος / αἴσσον πτεροῖσι πορεύσει / ἰππόβοτον Ἄργος, ἵνα τείχεα / λάινα  
Κυκλώπι' οὐράνια νέμονται. / τέκνων δὲ πλήθος ἐν πύλαις / δάκρυσι κατὰ ὄρα  
στένει· / βοᾷ βοᾷ· / Μᾶτερ, ὦ μοι, μόναν δὴ μ' Ἀχαιοὶ κομί / -ζουσι σέθεν ἀπ'  
ὀμμάτων / κυανέαν ἐπὶ ναῦν / εἰναλίαισι πλάταις / ἢ Σαλαμῖν' ἱερὰν / ἢ δίπορον  
κορυφὰν / Ἴσθμιον, ἔνθα πύλας / Πέλοπος ἔχουσιν ἔδραι. // *¡Querido esposo mío,  
tú deambulas consumiéndote sin tumba, sin agua lustral, y a mí la marina nave  
llevándome rápidamente con sus alas me transportará a Argos, criadora de  
caballos, donde muros de piedra ciclópeos se elevan hasta el cielo! Una  
muchedumbre de hijos a las puertas gimotea con lágrimas colgada del cuello de  
sus madres. Y grita, y grita: “¡Oh madre! - ¡ay de mí! -, ¡los aqueos me conducen  
sola lejos de tu vista sobre una nave azul oscuro con remos marinos a la sagrada  
Salamina o a la cima del Istmo, la de dos vertientes, donde la sede de Pélope tiene  
sus puertas!”*

Finaliza el *στάσιμον* con una maldición formulada en relación a Menelao y en la que se desea que la nave nunca arribe a tierra laconia (vv. 1100-1117):

εἶθ' ἀκάτου Μενέλα / μέσον πέλαγος ιούσας, / δίπαλτον ἱερὸν ἀνὰ μέσον πλατᾶν  
πέσοι / Αἰγαίου κεραυνοφαῆς πῦρ, / Ἰλιόθεν ὅτε με πολύδακρυν / Ἑλλάδι  
λάτρευμα γᾶθεν ἐξορίζει, / χρύσεια δ' ἔνοπτρα, παρθένων / χάριτας, ἔχουσα  
τυγγάνει / Διὸς κόρα· / μηδὲ γαῖάν ποτ' ἔλθοι Λάκαιναν πατρῷ / -όν τε θάλαμον  
ἑστίας, / μηδὲ πόλιν Πιτάνας / χαλκόφυλόν τε θεάν, / δύσγαμον αἴσχος ἐλὼν /  
Ἑλλάδι τᾶ μεγάλα / καὶ Σιμοεντιάσιν / μέλεα πάθεα ῥοῆσιν. // *¡Ojalá, tan pronto  
como la nave de Menelao atraviese el centro del ponto, el fuego sagrado del rayo  
brillante, lanzado con ambas manos, caiga en medio de los remos mientras a mí  
me sacan, como sierva de Grecia, cubierta en lágrimas de mi tierra Ilión, pero  
los espejos de oro –delicias para las muchachas- estén casualmente en manos de  
la hija de Zeus! ¡Que nunca llegue a la tierra laconia, ni al tálamo de su hogar  
paterno ni a la ciudad de Pitana ni ante su diosa de puertas de bronce! Pues la  
vergüenza de un triste matrimonio ha traído consigo para la gran Hélade tristes  
sufrimientos a lo largo de la corriente del Simoeis.*

Como ya hemos dicho, el coro se dirige en la primera estrofa directamente a Zeus para acusarle claramente de haber dejado en manos de los aqueos su ciudad (προῦδωκας, v. 1062). La acusación es más fuerte al evocar la imagen de Troya, heredada de los poemas tradicionales, como una ciudad sagrada y piadosa: primero con la mención del altar del mismo Zeus, luego de la llama de la ofrenda, el humo de la mirra, la sagrada Pérgamo y los valles del Ida.<sup>124</sup> Nos recuerda a un pasaje de *Ilíada*, el inicio del canto cuarto, centrado en un momento en el que parece posible otro desenlace para la guerra de Troya diferente a la destrucción. Se trata de un combate singular entre Menelao y Paris, en el que la victoria del primero lleva a que Zeus proponga a los restantes dioses poner fin a la guerra aceptando que los troyanos le devuelvan a Helena y le den sus tesoros al Atrida. Como Hera se opone, Zeus, para evitar el conflicto entre los dioses, cede y acepta definitivamente la destrucción de Troya, aunque con reticencia por su unión con esta

<sup>124</sup> La insistencia sobre los detalles acerca de las prácticas religiosas en honor a Zeus (vv. 1070-1076) aquí hace de cláusula con la referencia a *ζᾶθεοι σελᾶναι συνδῶδεκα* que transmite un mensaje de atónito estupor de las mujeres troyanas del coro ante la actitud del dios. YUNIS (1988: 83) dice que las troyanas “are not disappointed that the god did not reciprocate their loyal worship to the extent they might have desired; rather, they are shocked at Zeus' repudiation of their worship altogether”. Cf. MIKALSON (1991: 154), quien opina de este canto que “may be the most complete catalogue of cult features in Greek tragedy”.

ciudad que tanto le honra y, tal y como le dice a Hera (*Ilíada* 4. vv. 44-49), que más aprecia de entre las ciudades (τάων μοι περὶ κῆρι τιέσκετο Ἴλιος ἱρή, v. 46). El reproche formulado por las troyanas en la obra homónima de Eurípides se basa también en el reconocimiento del mismo Zeus de la piedad de los troyanos hacia él, algo que tampoco en *Ilíada* libraría a la ciudad de la destrucción.<sup>125</sup>

En la antístrofa, las troyanas enumeran de nuevo todas las manifestaciones de piedad troyana de la que los dioses, en particular Zeus, serán privados. Esta vez, la lógica de la enumeración no es ya geográfica,<sup>126</sup> sino que traza un cuadro de las diferentes formas de celebración ofrecidas por los troyanos a los dioses: sacrificios y coros, fiestas nocturnas, estatuas doradas y festivales religiosos mensuales (vv. 1071-1076). A los dioses nada les era negado por los troyanos, sin embargo, todo ello es ahora en vano. La primera antístrofa concluye con una nueva expresión de lamento de las troyanas que preguntan a Zeus si ha pensado en lo que supone dejar perecer a su ciudad mientras se imaginan que está ascendiendo a su trono celeste y al éter de la propia ciudad ya destruida (vv. 1077-1080). La acusación en forma de pregunta revela aún más su tono reprobador: ellas se preguntan si el dios tiene presente el incendio de Troya o si piensa solamente en el humo de los sacrificios en su honor que se habían elevado poco antes sobre la misma ciudad.<sup>127</sup>

Puede parecer extraño que las troyanas mencionen aquí el incendio de la ciudad que en la obra no ha tenido aún lugar y que se da en el episodio siguiente, cuando Taltibio se dirige a los griegos que llegan con las antorchas para prenderle fuego antes de llevarse a las cautivas (vv. 1260-1264): αὐδῶ λοχαγοῖς, οἱ τέταχθ' ἐμπιπράναι / Πριάμου τόδ' ἄστῦ, μηκέτ' ἀργοῦσαν φλόγα / ἐν χειρὶ σφάζειν, ἀλλὰ πῦρ ἐνιέναι, / ὡς ἂν κατασκάψαντες Ἴλιου πόλιν / στελλώμεθ' οἴκαδ' ἄσμενοι Τροίας ἄπο. // *Hablo a los capitanes que tienen orden de incendiar la ciudad de Priamo y de no conservar la llama inactiva en sus manos, sino de prender fuego a fin de destruir por completo la ciudad de Ilión. ¡Pongamos gustosos rumbo a casa desde Troya!* Pero, esta anticipación tiene su relevancia: en este

<sup>125</sup> Se debe remarcar que ellas inician la enumeración con el altar humeante (v. 1061) y también en el pasaje de *Ilíada* 4, cuando Zeus habla de su aprecio por Troya y los troyanos, se hace referencia a βωμὸς (v. 48), el que nunca ha estado falto de ofrendas.

<sup>126</sup> Después del altar, la imagen de Troya como “lugar sagrado” se desarrolla con la evocación de imágenes que insisten en la pureza y el paisaje: los valles de Ida, “criadores de hiedra”, regados por los ríos que antes eran nieve y resplandecían por el sol (ζαθέαν θεράπναν, v. 1070).

<sup>127</sup> El fuego con el que se abre la descripción de la piedad troyana en la estrofa, fuego de ofrendas sobre el altar de Zeus (vv. 1063-1065), parece no abandonar Troya al final de la antístrofa con el incendio que asola la ciudad.

canto que es el último y que el coro expresa en nombre de toda la ciudad de Troya importa, para que no se quede en el tintero ningún reproche, todo lo que pueda surgir de esta destrucción aprobada por Zeus.

En varios sentidos, este *στάσιμον* está relacionado con el *κομμός* con el que concluye la obra, donde la lamentación del coro y de Hécuba acaba por descomponerse en frases incompletas, en gritos y en exclamaciones de desesperación. En este *κομμός* (vv. 1287-1332), no hay nada más tras la destrucción de Troya, nada: la ciudad solo sobrevive en el canto colectivo de las mujeres sobre su destrucción.<sup>128</sup> Este canto conjunto tiene lugar en el momento en que se realiza verdaderamente el exilio a Grecia de las troyanas que con tanto horror lo visualizaban desde el inicio de la obra y después de que la última esperanza para Troya, Astianacte, ya no exista.

En los vv. 1150 ss. Taltibio instruye a Hécuba de los pasos a seguir en el entierro de su nieto y le informa que ha lavado ya las heridas del cuerpo al cruzar la corriente del Escamandro. La referencia al Escamandro es sugestiva, pues, según fuentes antiguas, en este río las troyanas se bañaban antes de su boda, introduciendo así un valor nupcial que reaparecerá en el lamento. Es destacable además que no sea un familiar (principalmente femenino) sino Taltibio, quien forma parte del colectivo de vencedores que ha matado al niño, quien prepare el cuerpo.

Hécuba, al referirse al miedo de los dánaos respecto al niño, profiere ante el cadáver de su nieto el siguiente epitafio (vv. 1188-1191): τί καί ποτε / γράψειεν ἄν σε μουσοποιὸς ἐν τάφῳ; / Τὸν παῖδα τόνδ' ἔκτειναν Ἀργεῖοί ποτε / δέισαντες; -αἰσχρὸν τοῦπίγραμμά γ' Ἑλλάδι. // *¿Qué escribiría un poeta sobre tu tumba? “A este niño lo mataron entonces los argivos porque lo temían” ¿Vergonzoso epigrama para Grecia!* Pero, efectivamente, se produce en escena y se expresa en el discurso de la anciana una contaminación entre ritos matrimoniales y ritos funerarios (vv. 1218-1220): ἂ δ' ἐν γάμοισι χρῆν σε προσθέσθαι χροῖ / Ἀσιατίδων γήμαντα τὴν ὑπερτάτην, / Φρύγια πέπλων ἀγάλματ' ἐξάπτω χρόος. // *Yo sujeto a tu cuerpo la frigia gloria de los peplos que deberías haber llevado en tus bodas, cuando desposaras a la mejor de las asiáticas.* En el lamento de la anciana vemos un conjunto de inversiones que se sintetizan en un punto, en los

<sup>128</sup> El énfasis en la desaparición del nombre de Troya es notorio, ya que Hécuba ha comprendido el poder del canto, capaz de hacer pervivir su historia (vv. 1242-1245). El acto de cantar prueba que Troya no es ni será nunca anónima, como se presupone del hecho de que este canto esté enfáticamente posicionado al final de la obra.

versos en los que Hécuba adjudica la serie de desgracias a una divinidad que ha trastornado el orden del mundo (vv. 1242-1243): εἰ δὲ μὴ θεὸς / ἔστρεψε τᾶνω περιβαλὼν κάτω χθονός. // *Pero si un dios no hubiera dado vuelta las cosas de arriba tras lanzarlas bajo tierra ... Es esta voluntad divina, totalmente contraria a los intereses troyanos, la que continuamente es expresada en el canto de las mujeres.*

Tras el ritual de entierro al pequeño Astianacte, el coro se dirige también hacia los muertos y hacia los dioses para gritar su desesperación. Hécuba, delante del incendio, empieza por dirigirse a Zeus, a lo que las troyanas responden que Troya está destruida y que este efectivamente ha sido testigo (vv. 1287-1293):

**Ἑκάβη.-** ὀττοτοτοτοτοῖ. / Κρόνιε, πρῦτανι Φρύγιε, γενέτα / πάτερ, ἀνάξια τᾶς Δαρδάνου / γονᾶς τάδ' οἷα πάσχομεν δέδορκας; // *¡Ah, Ay! ¡Uh, uy! Hijo de Cronos, soberano frigio, nuestro progenitor, ¿has visto con claridad cuánto sufrimos, penas indignas de la estirpe de Dárdano?*

**Χορός.-** δέδορκεν, ἃ δὲ μεγαλόπολις / ἄπολις ὄλωλεν οὐδ' ἔτ' ἔστι Τροία. // *Claro que ha visto que la gran ciudad ya no es ciudad y ha sucumbido. Ya no existe Troya.*

Después, ellas y la reina se dirigen a sus hijos, sus esposos y a continuación a la ciudad con sus templos destruidos (vv. 1302-1324):

**Ἑκάβη.-** ἰὼ γᾶ τρόφιμε τῶν ἐμῶν τέκνων. // *¡Ay, tierra nodriza de mis hijos!*

**Χορός.-** ἔ ἔ. // *¡Eh, eh!*

**Ἑκάβη.-** ὦ τέκνα, κλύετε, μάθετε ματρὸς αὐδάν. // *Hijos, escuchad, prestad atención a la voz de vuestra madre.*

**Χορός.-** ἰαλέμῳ τοὺς θανόντας ἀπύεις. // *Con lamento llamas a gritos a quienes murieron.*

**Ἑκάβη.-** γεραία γ' ἐς πέδον τιθεῖσα μέλεα καὶ / χερσὶ γαῖαν κτυποῦσα δισσαῖς. // *Poniendo en tierra mis viejos miembros y golpeando con doble mano el suelo.*

**Χορός.-** διάδογά σοι γόνυ τίθημι γαῖα / τοὺς ἐμοὺς καλοῦσα νέρθεν / ἀθλίους ἀκοίτας. // *Sucediéndote me pongo de rodillas en tierra evocando a los míos desde abajo, a mis pobres esposos.*

**Ἑκάβη.-** ἀγόμεθα φερόμεθ' ... // *Nos arrastran, nos llevan...*

**Χορός.-** ἄλγος ἄλγος βοᾷς. // *¡Gritas nuestro dolor, nuestro dolor!*

**Ἑκάβη.-** δούλειον ὑπὸ μέλαθρον. // *Bajo el palacio esclavo.*

**Χορός.-** ἐκ πάτρας γ' ἐμᾶς. // *Lejos de mi patria.*

**Ἑκάβη.-** ἰώ. Πρίαμε Πρίαμε, σὺ μὲν ὀλόμενος / ἄταφος ἄφιλος / ἄτας ἐμᾶς ἄιστος  
εἶ. // *¡Ay! ¡Priamo, Priamo! ¡Tú, muerto sin tumba, sin amigos! No has visto mis  
desgracias.*

**Χορός.-** μέλας γὰρ ὄσσε κατεκάλυψε / θάνατος ὄσιος ἀνοσίαις σφαγαῖσιν. // *La  
negra muerte cubrió tus dos ojos piadosa con degüellos impíos.*

**Ἑκάβη.-** ἰὼ θεῶν μέλαθρα καὶ πόλις φίλα // *¡Ay, palacios de los dioses y querida  
ciudad!*

**Χορός.-** ἔ ἔ. // *¡Eh, eh!*

**Ἑκάβη.-** τὰν φόνιον ἔχετε φλόγα δορός τε λόγχαν. // *¡Tenéis una llama asesina y  
puntas de lanza!*

**Χορός.-** τάχ' ἐς φίλαν γᾶν πεσεῖσθ' ἀνόνημοι. // *Pronto caeréis sin nombre en la  
tierra querida.*

**Ἑκάβη.-** κόνις δ' ἴσα καπνῷ πτέρυγι πρὸς αἰθέρα / ἄστον οἴκων ἐμῶν με θήσει.  
// *Polvo igual al humo que se eleva en el cielo me hará no ver mis aposentos.*

**Χορός.-** ὄνομα δὲ γᾶς ἀφανὲς εἶσιν· ἄλλα δ' / ἄλλο φροῦον, οὐδ' ἔτ' ἔστιν / ἅ  
τάλαινα Τροία. // *El nombre de esta tierra está en penumbra. Cada cosa se ha ido  
por un lado y no existe ya la desgraciada Troya.*

El efecto de simetría con el tercer *στάσιμον* es claro, independientemente de la forma del canto que es totalmente diferente en los dos casos. Los elementos hacia los que las troyanas se tornan en el momento de crisis al final de la obra entran en correspondencia con la progresión de este canto, aunque con orden inverso: mientras en el tercer *στάσιμον* encontramos evocada la ciudad incendiada, con sus altares y sus templos, después a los esposos y finalmente a los niños, en el *κομμός* están en un principio los niños que son evocados arañando el suelo con sus manos,<sup>129</sup> luego el esposo y finalmente la ciudad con los templos de los dioses ardiendo.

En esta parte final también podemos encontrar el hilo conductor de la trilogía: la añoranza de Taltibio a su patria parece evocar la anunciada catástrofe de los griegos en el mar (venganza por el asesinato del héroe en *Palamedes*), mientras que la mención de las antorchas parece remitir a la escenificación del sueño de Hécuba y la advertencia de Casandra en *Alejandro*. Pero, tal y como se pregunta HOSE (2008: 136): “Ist die

<sup>129</sup> Como en el *κομμός* de *Persas*, el lenguaje ritual y gestos formalizados transmiten el dolor de aquellos que han sobrevivido.

Trojanische Trilogie eine <Inhaltstrilogie>, so steht die Schlußkatastrophe in Verbindung mit den beiden vorangegangenen Stücken?” Si la respuesta fuera afirmativa en *Troyanas* encontraríamos las consecuencias de *Alejandro*- la salvación del príncipe por su madre- y de *Palamedes*- el asesinato justo de Palamedes (¿?)-, consecuencias que para las mujeres troyanas no son sino el exilio y la esclavitud.

La interacción del coro y la heroína es importante,<sup>130</sup> puesto que el tragediógrafo ciertamente pone el foco en la experiencia de los supervivientes de la guerra de cuyas consecuencias se lamentan. En este *κομμός*, al igual que en el de *Persas* (vv. 908-1077),<sup>131</sup> el actor y el coro trabajan conjuntamente para definir y comunicar su nueva situación, su nuevo estatus.<sup>132</sup> Esto implica revivir el pasado, ambos *κομμοί* finalizan con un espectáculo de lamento común que simultáneamente describe la unidad de los supervivientes: los ancianos persas se lamentan junto con Jerjes, su jefe militar, por los hombres caídos, mientras las troyanas y la reina caen presas de la desesperanza antes de empezar su vida en la esclavitud.<sup>133</sup> El lamento común que se encuentra al final de la obra de Eurípides comunica la creciente ansiedad de las mujeres. Este canto, descrito como *ιαλέμος* en el v. 1304, contiene dos pares estróficos dominados por el ritmo yámbico que

<sup>130</sup> Cf. ANDÚJAR (2010: 75): “By ending their plays with such collaborative *κομμοί* in which protagonist and chorus of shared social backgrounds lament and mourn the disasters that occurred during the course of the drama, the tragedians demonstrate a concern with achieving catharsis and emotional closure at the end of their harrowing plays”.

<sup>131</sup> Cf. DUNN (1996: 217 n. 11): “Given the similar content of *Persians* and *Trojan Women*, Euripides' finale seems designed to recall that of Aeschylus”.

<sup>132</sup> En el *κομμός* final, Jerjes lidera en función de *ἔξαρχος* al coro en lamento, da directrices de cómo tiene que llevar a cabo el *θρήνος*. Mientras en *Troyanas*, según BATTEZZATO (1995: 156 ss.), el coro “crea un contesto antifonale, ma senza che Ecuba dia esplicitamente degli ordini per il rito: il suo ruolo di *ἔξαρχος* è recuperato grazie ad una sottomissione delle sue compagne di prigionia”. Cf. FANFANI (2009: 31-32): “Il *θρήνος* è condotto all'insegna dell'assunzione ‘forzata’, da parte del Coro, del ruolo di leader del rito (a cui Ecuba si limita a rispondere con esclamazioni, vv. 1229 ss.; l'invito a percuotere il capo dei vv. 1235 ss. cade del pari nel vuoto, ottenendo la straniata invocazione ὦ φίλταται γυναῖκες), alternata a tentativi di ristabilire l'ortodossia rituale (attraverso una «volontaria subordinazione» del Coro, espressa da οἴμοι δῆτα en respuesta al οἴμοι di Ecuba, ai vv. 1230 ss.) non recepiti dalla regina, sintonizzata su una tonalità sentenziosa (δοκῶ δὲ τοῖς θανοῦσι διαφέρειν βραχύ, / εἰ πλουσίων τις τεύξεται κτερισμάτων, vv. 1248-9) che palesemente disattende e rovescia le sue precedenti attitudini nel corso della tragedia, votate ad una sostanziale correttezza exarchica”.

<sup>133</sup> GARCÍA PÉREZ (2017) apunta en su estudio comparativo de los coros de *Troyanas* y *Persas* que para las mujeres de Troya la ausencia de sus maridos cobra una mayor dimensión en el destino que les toca vivir, pues son ellas quienes quedan reducidas a la esclavitud y al estatus de concubinas de los enemigos, a diferencia de las persas que solo pierden a sus esposos, pero conservan la voluntad para llevar con dignidad su duelo.



está reforzado por gestos rituales de arrodillamiento, golpeo de la tierra, aderezo del cadáver, acciones estas ya encontradas ya en la segunda mitad de *Persas*.<sup>134</sup>

El foco de Eurípides centrado en la experiencia colectiva no solo prueba su interés en aspectos de comunidad dentro del lamento ritual, sino también en la formación de una conciencia de grupo y de memoria común. A través del canto que muestra la experiencia de las supervivientes de una guerra sin sentido, hace pervivir las diferentes voces de la ciudad de Troya.<sup>135</sup>

En el tercer *στάσιμον* de la obra, en la segunda estrofa, las cautivas transmiten explícitamente<sup>136</sup> por primera vez dentro de los *στάσιμα* el lamento sobre su viaje a Grecia: primero expresando el afecto a sus esposos, cadáveres abandonados sin los honores fúnebres necesarios (vv. 1081-1090), después a sus hijos, que aun necesitaban de su protección pero que han debido abandonar arrastradas a una vida de esclavas en tierra extranjera (vv. 1091-1099). La separación del esposo, dejado a su suerte como cadáver errante, está subrayada por la parataxis y el juego de pronombres: *σὺ μὲν φθίμενος ἀλαινεις / ἄθαπτος ἄνδρος, ἐμὲ δὲ πόντιον σκάφος* (vv. 1084-1085), mientras que la separación de sus hijos está dramatizada bajo la forma de diálogo.

El coro representa a la multitud de jóvenes troyanos que se cuelgan de los cuellos de sus madres a las puertas de Troya en el momento de separación y que las llaman gritando, un grito que está en discurso directo: *Μᾶτερ*, (v. 1092) y que es respondido por una nueva lamentación sobre su exilio, dirigido esta vez a su hijo. Se distribuye así la palabra en esta segunda parte de la estrofa entre madre e hijo y no se les atribuye a los jóvenes el conjunto de los vv. 1091-1099.<sup>137</sup>

<sup>134</sup> Aunque este canto representa un ritual de lamento en escena, no hay cuerpo en el *ἐκκύκλημα*: el *κομμός* empieza crucialmente después de haber salido el cuerpo de escena. A pesar de sus características de ritual, no tiene relación o no tanta con la muerte, sino con las troyanas, las supervivientes.

<sup>135</sup> DI BENEDETTO-MEDDA (1997: 356) identifica *Persas*, *Siete contra Tebas* vv. 848-1004 y *Troyanas* como las únicas obras en el corpus conservado que acaban con un lamento en comunidad. No es coincidencia que estas obras estén relacionadas con la caída de una ciudad y de una raza y que el *κομμός* también juegue un rol importante reflejando el punto de vista de los supervivientes.

<sup>136</sup> En *Hécuba*, el coro no cesa de recordar la desgracia de un viaje que les afecta en particular (especialmente en el primer y tercer *στάσιμον*).

<sup>137</sup> Algunos estudiosos, como PARMENTIER (1925: 72 n. 1), no han comprendido el uso del femenino *μόναν* en el v. 1091. Sin embargo, esta larga exclamación sobre el exilio se comprende bien si se trata de una respuesta diferente a la de los niños, quienes atemorizados no comprenden lo que va a pasar (ellos no conocen la sagrada Salamina o Corinto “el Istmo que domina dos mares”). Esta exclamación pertenece a las madres (en paralelo con el pasaje correspondiente a la apelación al esposo): cada mujer llora en respuesta a su hijo, puesto que se la llevan, a ella sola, lejos de sus ojos *σέθεν ἀπ’ ὀμμάτων* (v. 1092).

Grecia está representada, en ocasión del lamento sobre el exilio, por dos lugares, Argos por una parte (ἰππόβοτον Ἄργος, ἵνα τείχεα / λάινα Κυκλώπι' οὐράνια νέμονται, vv. 1087-1088), y Salamina (Σαλαμῖν' ἱερὰν, v. 1096) y Corinto (δίπορον κορυφὰν / Ἴσθμιον, ἔνθα πύλας / Πέλοπος ἔχουσιν ἔδραι, vv. 1097-1099) por la otra. En boca de las troyanas, los elementos descriptivos que acompañan a estas ciudades corresponden al rumor sobre lugares exóticos, subrayando así su extranjerismo, y al mismo tiempo instalan en el discurso del lugar del exilio una oposición con respecto a la tierra troyana donde las mujeres vivían con sus esposos y niños. El canto evoca de este modo el paso de un lugar a otro, de Troya a tierra extranjera, a través de un viaje por mar (vv. 1085-1086 y 1094-1095).

Hasta aquí, la tonalidad del canto era la de un lamento marcado por la aflicción, inscrita en el texto con la repetición lacerante de ciertos términos: *Ἰδαῖά τ' Ἰδαῖα* (v. 1066), *μέλει μέλει* (v. 1077), *βοῶ βοῶ* (v. 1090); pero, parece cambiar en la segunda antístrofa, cuando el coro formula una doble maldición contra Menelao: que el fuego sagrado atravesase su nave y que no llegue a su hogar (vv. 1100-1117). Sin embargo, el lamento no desaparece totalmente, puesto que las troyanas se representan llorando sobre la nave (πολύδακρυν, v. 1105) y concluyen su canto con la evocación de las *μέλαι πάθεα* de Troya (v. 1117). Por tanto, la segunda antístrofa no supone una ruptura con el resto del *στάσιμον*. De hecho, la segunda parte (segunda estrofa y antístrofa) se centra en un mismo y único tema: el viaje del exilio, que en un principio es puesto en escena bajo la forma de un adiós desgarrador de las cautivas dirigido a sus familiares y que después es el sujeto de la maldición a Menelao y Helena.

¿Cómo interpretar entonces esta maldición? Este pasaje del canto podría evocar dos momentos anteriores de la representación: el prólogo y la escena de Helena que inmediatamente precede al *στάσιμον*. Las troyanas desean que el *κεραυνοφαῆς πῦρ* se abata sobre la nave de Menelao durante la travesía de su retorno y en el prólogo, cuando los dioses acuerdan el proyecto de aniquilar la flota griega con una tormenta, la utilización del rayo es de notable relevancia. Atenea explica a Poseidón cómo van a repartirse el trabajo: él se encarga del mar, las olas y los torbellinos, mientras ella se ocupa de lanzar el rayo que Zeus ha prometido prestarle para la ocasión (ἐμοὶ δὲ δώσειν φησὶ πῦρ κεραύνιον, v. 80). Sin embargo, es peligroso, a partir de este único elemento, sacar conclusiones demasiado generales sobre la significación de la obra: como, por ejemplo,

pensar que los dioses dan finalmente su beneplácito a los troyanos y las troyanas celebran la justicia divina y el castigo de los griegos por la toma de Troya.

Probablemente, el motivo por el que las troyanas apelan aquí al rayo no tiene nada que ver con las motivaciones invocadas por los dioses en el prólogo para desencadenar su tormenta, tampoco para castigar a Menelao por haber recuperado a su esposa o para castigar a la misma Helena. La tormenta ha sido decidida antes de que fuera formulada la maldición de las cautivas y no puede en ningún caso constituir una obtención del deseo expresado aquí. La tradición es unánime: Menelao debe sufrir la tempestad que azota a la flota aquea y sufrir las peripecias a las que está destinado su viaje, pero finalmente volverá sano y salvo. La concordancia entre la maldición de las cautivas y el proyecto divino existe y el espectador no puede ignorarlo, pero la unión es laxa y el efecto buscado por Eurípides no consiste en hacerlos corresponder a la perfección (WACH, 2012: 154).

Por otra parte, la segunda antístrofa aporta una nueva perspectiva al episodio de Helena: la manera en que las cautivas imaginan a Helena sobre la nave de Menelao, a quien acusan de habérsela llevado consigo, entra en contradicción con la decisión del Atrida de matar a su mujer en la nave. La descripción que hacen las mujeres de Helena insiste sobre la diferencia entre su propia actitud, llorando en el viaje hacia el exilio y la esclavitud (vv. 1105-1106), y la de la espartana, quien tranquilamente sujeta con sus manos un espejo de oro (vv. 1108-1109). Vemos pues la unión existente con el episodio precedente y creemos que la incredulidad de las troyanas en cuanto al destino de Helena debe ser tomada en cuenta para su interpretación

Eurípides en la obra deja la duda de si Helena va o no va a recibir su castigo. Sin embargo, este pasaje del tercer *στάσιμον* evoca aquellas narraciones tradicionales según las cuales Helena entra al palacio de su esposo y vuelve a su lado con el estatus de esposa. Es interesante el hecho de que el dramaturgo haya puesto en boca de las troyanas esta interpretación a través de una imagen en la que la heroína simplemente se muestra en una postura diferente a la de ellas (una Helena en el espejo).

En la dinámica general del canto, la maldición a Menelao tiene un valor particular, independientemente del prólogo y del tercer episodio. No expresa la esperanza de una justicia que podría generarles una especie de alivio. Al contrario, Helena está mencionada ya al inicio con la perífrasis *Διὸς κόρα* (v. 1109), como para subrayar aún más la responsabilidad del dios en la ruina de Troya y hacer recaer sobre él el *αἴσχος* de la Hélade

(vv. 1114-1115) y los *μέλεα πάθεα* para los troyanos (v. 1117). La maldición no exprime, o al menos no solamente, el sentimiento de ira y de rencor contra Menelao por un más que posible retorno feliz a Grecia junto con una mujer culpable que ha quedado impune. El deseo de las troyanas es más amargo: en el clímax de su desesperación, su única esperanza es la de una destrucción total del cosmos en el que ellas están también incluidas. Lo que ellas quieren destruir no es ni a Menelao ni a Helena, sino su viaje hacia el exilio.

La maldición no tiene como base la esperanza de la realización exitosa de lo formulado, sino que forma parte de la acusación de las troyanas ante la injusticia de los dioses, que han permitido que ellas, buenas esposas y madres, sufran el duelo y el exilio, mientras la causa de sus males, esposa y madre deplorable, puede volver a su casa al lado de su esposo. Así pues, las troyanas no expresan la esperanza de una reparación ni de un castigo para los culpables, sino que prosiguen en su acusación contra los dioses, los que vuelven a ser injustos en su repartición de alegría y de desgracia entre griegos y troyanos, tema que subyace en cada uno de los *στάσιμα* de la obra. Lo encontramos en el primer *στάσιμον* a propósito de la historia del caballo de Troya, ofrenda de los troyanos a Atenea que es en realidad el causante de la ruina de la ciudad. También en el segundo *στάσιμον* con la evocación de la primera expedición de los griegos contra Troya: los dioses favorecen a los griegos, mientras no hacen sino dejar a Troya sin los muchachos que hacen sus delicias. Finalmente, encontramos aquí la evocación de una travesía que es a la vez el culmen de la desgracia para las troyanas y la feliz travesía de retorno para los griegos, en particular para Helena y Menelao.

El tercer *στάσιμον* lleva a último término la acusación contra los dioses formulada en nombre de Troya. Los efectos del *πάθος* son más intensos, el lamento más explícito y el *ἦθος* de las troyanas se remarca en un llanto más anclado a su situación personal. En la *πάροδος*, las cautivas se preguntaban con ansiedad cuál iba a ser su destino, valorando jerárquicamente las ciudades a las que quizá podrían llegar a parar. Aquí, en contra, todos los destinos parecen igualmente odiosos, sinónimos para las troyanas de una separación definitiva de sus seres queridos, de duelo y de esclavitud. Aunque es verdad que la alusión a Helena vincula este *στάσιμον* al episodio precedente, este canto anuncia sobre todo la *ἔξοδος*: las cautivas son reducidas a dirigir sus “adioses” a los ausentes, a los hombres muertos o a los niños de quienes han sido separadas.<sup>138</sup> Además, ellas se lamentan aquí

<sup>138</sup> También es lo que hace Hécuba en el episodio siguiente: después de despedirse de las supervivientes (Casandra y Andrómaca), finalmente se dirigirá hacia el cadáver de su nieto Astianacte.

de que Troya yace en llamas, ahora bien, no será hasta la *ἔξοδος* que los griegos activen el incendio destinado a arrasarse la ciudad.

Los efectos de la ironía no están ausentes en este canto, aunque son menos acusados que en los dos primeros. La evocación de la piedad troyana en la primera parte del *στάσιμον* tiene la forma de una celebración irónica de la sagrada Ilión, mientras en la segunda parte del canto es sobre todo la imagen de Grecia la que, evocada a partir de fórmulas convencionales del elogio, está cargada de una ironía amarga por contraste con la celebración de Troya que la ha precedido.

Para concluir diremos que los *στάσιμα* de *Troyanas* no están privados de toda pertinencia relativa a la dinámica general de la tragedia, pues hacen resonar los lamentos individuales y personalizados de las heroínas de Troya a través de una voz que encarna el punto de vista de la ciudad entera. Es indispensable considerarlos en su conjunto y no aisladamente, ya que, aunque cada uno tiene unidad propia, no son cantos separados los unos de los otros. Su enunciación está marcada por una coherencia estricta en su finalidad: Eurípides le atribuye al coro un punto de vista bien definido sobre la catástrofe, cuyas manifestaciones se encadenan lógicamente para formar una trama discursiva unificada.

A pesar de que el coro se lamenta de forma diferente, las diferencias entre cada canto deben ser consideradas como formas de un único fin: la acusación de Troya contra el abandono de los dioses. Esta acusación se articula a lo largo de la obra en tres etapas de un alegato judicial: la *narratio* (primer *στάσιμον*), la *confirmatio* (segundo *στάσιμον*) y la *peroratio* (tercer *στάσιμον*).

El primer *στάσιμον* se presenta como una narración de la toma de la ciudad, centrada sobre el episodio del caballo de madera. Las cautivas se retrotraen a cada etapa de la catástrofe después del descubrimiento de la trampa en las puertas de la ciudad-subrayando con amargura la ingenuidad de los troyanos. Desde el comienzo del canto, las troyanas adoptan dentro del *στάσιμον* un estilo poético ornamentado aportando a su narración una objetividad neutra. Sin embargo, Eurípides se distancia de las convenciones y a través del mecanismo de la ironía crea un *πάθος* singular que remarca la crueldad de la traición de Atenea.

En el segundo *στάσιμον*, el ataque del coro contra los dioses se precisa en la contraposición de la desgracia repetida de Troya a las vanas uniones teóricamente

beneficiosas de los dioses para con la ciudad. Los personajes de Ganimedes y Titono están evocados irónicamente con un estilo hímnico entrecortado por las evocaciones de la desgracia de Troya. El coro hace uso de un lenguaje cuyo estilo eufórico convencional no es solamente irónico con respecto al destino de la ciudad, sino que también está cargado de la autoridad de una tradición que le da valor como argumentación para probar la traición de los dioses.

En el tercer *στάσιμον*, la dimensión patética del canto se reafirma mientras la acusación contra los dioses prosigue. La constatación de la desgracia de Troya, la “ciudad sagrada”, se presenta bajo la apelación directa a Zeus, a quien se le vuelve a reprochar su indiferencia hacia la ciudad. Se encarna a partir de la representación concreta del desgarramiento de las familias troyanas un cuadro marcado por el patetismo que evoca el momento donde, para las cautivas, la guerra concluye definitivamente: la separación de su tierra y de sus seres cercanos para ser arrastradas hacia el exilio en Grecia. El desconsuelo del coro ante la perspectiva de esta travesía culmina con el deseo de que la flota que las lleva al exilio sea destruida junto con Menelao y Helena. Las troyanas no pueden hacer otra cosa que no sea protestar contra la indiferencia de los dioses y su cólera hace surgir la última imagen de la iniquidad de la fortuna de los troyanos: la imagen de la travesía donde las cautivas abatidas se abandonan a las lágrimas mientras una Helena tranquila se mira coqueta en el espejo.

Encontramos en los tres *στάσιμα* un trabajo constante del dramaturgo sobre los códigos de la poesía de celebración épica o hímnica. Este trabajo consiste en introducir los géneros poéticos convencionales en los cantos líricos del coro, pero con una intención irónica donde la enunciación hace que queden distanciados y den un énfasis mayor al lamento. Además, la convención del canto coral, lejos de impedir que se ponga en relieve un punto de vista singular y borrar su fuerza expresiva, permite, al contrario, que emerja este punto de vista en una dinámica distintiva. Así pues, el canto del coro trágico se construye sobre un desajuste entre su enunciación propia y las enunciaciones tradicionales de las “narraciones poéticas de Troya”. La presencia dentro de los *στάσιμα* de *Troyanas* de este juego sobre las convenciones de poemas tradicionales es particularmente importante para la comprensión general de la obra. Eurípides juega con las representaciones convencionales: se inspira en ellas y las hace claramente reconocibles antes de que aparezca la palabra singular de sus personajes en una

yuxtaposición de puntos de vista irreducibles a la unidad de una visión global, la del coro de cautivas.





## V. *Ifigenia entre los tauros*

De la tragedia euripídea *Ifigenia entre los tauros*<sup>1</sup> no disponemos de una datación segura, pese a que la gran mayoría de estudiosos se aventuran a situarla entre el 416 y 412 a.C.<sup>2</sup> Alabada ya por Aristóteles en su *Poética*<sup>3</sup> a causa de la estructura y la *ἀναγνώρισις* de los dos hermanos, la obra, sin embargo, ha recibido menos atención que otras tragedias euripídeas representadas probablemente en el mismo período, como es el caso de *Electra*, *Helena* y *Orestes*. Pero, lo más destacable es que una gran parte de la crítica literaria, a lo largo de los años, haya catalogado *Ifigenia entre los tauros* como una “falsa tragedia” y advertido –aunque no siempre de forma negativa– que esta contiene elementos divertidos o cómicos.<sup>4</sup> El final feliz de la tragedia y el carácter novelesco de su trama,<sup>5</sup> así como la aparente carencia de seriedad de su planteamiento y el tono general de la obra han llevado a muchos críticos a hablar de la inexistencia de una verdadera tragedia.<sup>6</sup>

En su comentario, PLATNAUER (1938: V) asegura que *Ifigenia entre los tauros* no es realmente una tragedia y basa su argumento en dos de los presupuestos mencionados: “there is no violence- if we except the uneven and slightly ludicrous struggle which leads to the capture of Orestes and Pylades and the subsequent attempt to prevent their escape- no one is killed and the play ends happily for everyone, for even Thoas, the only

<sup>1</sup> Incorrectamente llamada muchas veces «en Táuride» –nombre de lugar inexistente– por analogía con Ifigenia en Áulide. Cf., entre muchos otros, CALVO (1978: 275).

<sup>2</sup> Existe un largo debate acerca de la datación de la obra que aquí tratamos. Nos sentimos decantados por los argumentos de índole métrica, que se atreven a situarla muy cerca de *Las Troyanas* y de *Ión*, y probablemente anterior a *Helena* (KYRIAKOU, 2006: 39-41). También a favor de la datación entre los años 414-412, Cf. CALVO (1978: 342), FERNÁNDEZ-GALIANO (1968) y HALL (2013: xxx).

<sup>3</sup> Aristóteles, *Poética* 14. 1454a 4-7; 16. 1455a 16-20, 17. 1455b 3-15; 11, 1452b 3-8.

<sup>4</sup> Entre la abundante bibliografía, cf. SOMMERSTEIN (2002: 22 y 58). En contra, cf. BELFIORE (1992: 359-377) y CROPP (1997), quien advierte que etiquetas como “tragicomedia”, “melodrama” o “romance” son inapropiadas para capturar la complejidad e individualidad de la obra, y hace hincapié en que estos términos hacen referencia a géneros muy posteriores y sustancialmente diferentes a la tragedia griega. La objeción más importante es que el hecho de que las obras de Eurípides tuvieran influencia sobre la Comedia Nueva no puede tomarse como evidencia de que sus piezas tardías no fueran tragedias propiamente dichas. A este respecto, entre la bibliografía más interesante, cf. MURRAY (1951: 114-115), PLATNAUER (1938: V-VI), GRUBE (1941: 320-330), KITTO (1939: 311 y 315-316), WEBSTER (1967: 167), BURNETT (1971: 71-72), VELLACOTT (1975: 56), SUTTON (1972: 321-330), KNOX (1979: 256-257), SEIDENSTICKER (1982), WEST (1987: 27-28), HALL (1996: 295-309). Para la relación entre Eurípides y la Comedia Nueva, cf. KNOX (1979: 250-274), SEGAL (1995: 46-55) y MORENILLA (2006b: 85-109).

<sup>5</sup> Cf. DUNN (1996), CALDWELL (1974-1975: 23-40) y FERRARI (1988a).

<sup>6</sup> Cf. principalmente RIVIER (1944), quien califica a la tragedia como “novelesca”. Cf. también, entre otros, HOLMBERG LÜBECK (1993: 10 ss.), DÜRING (1943: 91-123) y RODRIGUEZ ADRADOS (1962: 11-38). En contra HARTIGAN (1991b: 89), quien afirma: “Euripides did not at any time write only to entertain and thus while admitting that the Iphigeneia at Tauris is a visually exciting drama we must also accord it serious consideration”.

‘sufferer’, is, we are given to understand, finally reconciled to the loss of his priestess”.<sup>7</sup> Asimismo, recalca: “Like the *Helen* and the *Andromache* the *Iphigenia* is not so much a tragedy as a romance- a romance, it may be added, with some of the elements of a ‘thriller’”. También sigue esta interpretación CONACHER (1967: 15), quien la incluye en el grupo cerrado de “tragicomedy and melodrama (...) based on some impossible situation removed from human experience”.

CALVO (1978: 275) tampoco la considera tragedia, sino drama y afirma: “Y decimos drama, porque mal podemos llamar tragedia a esta entretenida pieza teatral que más parece novela escenificada que otra cosa”.<sup>8</sup> De forma similar se expresa LABIANO (1999: 249 ss.) al decir que *Ifigenia entre los tauros* no puede ser calificada de “verdadera” tragedia, sino, más bien, de melodrama, tragicomedia o, simplemente, novela en drama.<sup>9</sup> A su parecer, tanto *Ifigenia entre los tauros* como *Helena* parecen sugerir que Eurípides es el inventor o precursor de un género de melodrama romántico, en el que suele ser habitual el rescate de una heroína de las garras de extranjeros retrógrados, a cargo de unos aventureros que se aprovechan de las supersticiones de los nativos.<sup>10</sup>

Con el fin de rebatir todas las opiniones de este tipo, KYRIAKOU (2006: 7) en la introducción a su comentario establece que la elección de Eurípides en esta obra del argumento, dicción, metro, estructura, número y posible vestuario de los actores,

<sup>7</sup> También WRIGHT (2005: 31) ofrece apuntes sobre la cuestión de la violencia y su relación con el carácter supuestamente “no trágico” de *Ifigenia entre los tauros*: “no main character dies in (...) Iphigenia, but the threat of death (...) is real enough”. Queremos destacar también la observación que hizo GARZYA (1962: 76) sobre la necesidad de no creer que todo en la obra pueda reducirse a “un gioco inconsistente e gratuito”.

<sup>8</sup> No obstante, también señala que nadie podría negar que *Ifigenia entre los tauros* es una de las producciones más brillantes de Eurípides, puesto que al no ser una obra de tema trágico deja libertad al poeta para crear una estructura formalmente magistral. No duda tampoco este autor en oponer *Ifigenia entre los tauros* directamente con lo que él llama “tragedias” afirmando que nuestra obra presenta una serie de características negativas respecto a estas: carencia de realidad dramática —sustituida por una irrealidad imposible—, carencia de auténtico —sustituido por el mero suspense—, crítica seria al elemento sobrenatural, calificada por el autor de, más bien, “chanza o ironía aristofánica” (CALVO, 1978: 280).

<sup>9</sup> Aunque no coincidamos con algunas de las tesis y conclusiones de su trabajo, hay que destacar el artículo de FIALHO (2011: 73-82), quien trata de mostrar que Eurípides con esta obra intenta reflejar aspectos de una nueva forma de experimentar el mundo, así como un cambio de mentalidad que daría lugar a la oportunidad de formular problemas muy específicos en el contexto de la *μίμησις* dramática, ajustada al uso de recursos narrativos que se encontrarán posteriormente en la novela.

<sup>10</sup> Según este estudioso, la obra tiene muchos ingredientes propios de una novela: los paisajes y las costumbres exóticas, los viajes, los cambios repentinos de la fortuna, el azar, el imprevisto y prolongado proceso de reconocimiento, la consiguiente escena de demostración de amor fraternal tras el reencuentro, las diversas preguntas para interesarse el uno por el otro, etc. No obstante, su opinión parece haber quedado matizada en un trabajo posterior (LABIANO, 2010: 55 ss.) en el que afirma con respecto a *Helena* que esta es una obra que se mueve todavía bajo las formas y ropajes propios de la tragedia griega antigua, y no pone en cuestión el estatus trágico de la obra, aseverando, por otra parte, que el análisis de elementos cómicos y conversacionales de dicción que se propone llevar a cabo en el citado artículo no menoscaba en punto alguno tales afirmaciones.

presentación del coro, uso del mensajero, discursos, aparición de la *dea ex machina* al final, todo esto, también se encuentra en otras tragedias; especialmente en tragedias eurípideas de cuyo estatus trágico nunca se ha dudado. Tampoco el escenario de la acción en una lejana tierra bárbara es un argumento de peso para basar una opinión sobre la diferencia de género de una obra, teniendo en cuenta que son varias las tragedias que se sitúan en Troya o en sus aledaños, y los títulos de diversas obras perdidas posiblemente indican ubicaciones foráneas. Además, afirma categóricamente que “the so-called happy end cannot be thought to undermine the tragic quality of the play” y cita *Euménides* de Esquilo, a menudo asociada con *Ifigenia entre los tauros*, como un notable ejemplo del tipo de drama que acaba bien, o al menos sin daño, no solo para el héroe, sino también para la ciudad de Atenas. Tal vez más pertinente es *Filoctetes* (409 a. C.), una tragedia de la que nadie ha dudado de su estatus trágico, que es casi contemporánea a *Ifigenia entre los tauros* y que presenta varias similitudes con ella; temas como la relación entre apariencia y realidad, verdad y engaño, pasado y presente, voluntad divina y sufrimiento humano predominan en ambas obras.

Y es que incluso si los estudiosos aceptan que nuestra obra se ocupa de temas serios, a menudo dan a entender o sugieren que no están presentados de la manera adecuada. Que el tono de esta obra es ligero o distendido, con muchas escenas que contienen elementos humorísticos, cómicos o bufonescos, o que la pieza fracasa en su intento de producir piedad y temor –las emociones que ya desde Aristóteles se consideraba que debía provocar en el público una obra de tales características– son, según KYRIAKOU (2006: 8) “the most subjective of those advanced, in the sense that they hinge on the definition of the attributes used and especially one’s own perception of humor and emotion in general and in a specific play in particular”.

A todo ello, y con carácter general, es preciso añadir, tal y como señala HALL (2013: 47), que en ninguna obra contemporánea a la de Eurípides, como en las comedias de Aristófanes, en obras del siglo IV como los diálogos de Platón, *Poética* de Aristóteles o en los discursos de oratoria, hay indicación de que alguno de los dramas de Eurípides no fuera precisamente una tragedia. Dejando de lado las opiniones basadas en el gusto personal, la consideración de que *Ifigenia entre los tauros* no es propiamente una tragedia es un argumento que no está sustentado en ninguna evidencia antigua y que no refleja la intención del dramaturgo ni la primera percepción de la obra por parte de los espectadores, sino más bien la percepción que estos estudiosos tienen de ella, influida por preferencias

personales y por la familiaridad con la literatura posterior. Como explica MORENILLA (2007b: 179-180) respecto a *Helena*, obra también tachada de melodrama, drama novelesco, etc., lo más aconsejable es no plantearse este tipo de preguntas, en tanto que anacrónicas.

Escrita probablemente entre 416 y 412 a.C. *Ifigenia entre los tauros* se sitúa cronológicamente durante un período crítico de la Guerra del Peloponeso en Atenas, por lo que la podemos considerar dentro de la parte de la producción eurípídea que se ve afectada, dramaturgicamente y literariamente, por el contexto bélico en la que se escribe y estrena.<sup>11</sup> Y es este, entre otros argumentos, clave para comprender la *Ifigenia* como una obra trágica antes que evasiva.

La versión que sitúa a Ifigenia sobreviviendo a su propio sacrificio y siendo trasladada a la tierra de los tauros parece pertenecer a una tradición anterior a la de nuestro autor.<sup>12</sup> Un referente a destacar es la reconstrucción del argumento de una tragedia de Sófocles que no se nos ha conservado, *Crises* (Radt 1977, fr. 726-730), que podría quizás tratar el tema de la huida de Ifigenia y Orestes del país de los tauros y su persecución por parte de Toante. En esta versión, los hermanos acabarían con la ayuda de Crises matando al rey, que aparece como figura enemiga, como “villano literario”. El problema es que la única fuente de información sobre el argumento de *Crises* es Higino,<sup>13</sup> pero está lejos de

<sup>11</sup> Acerca de la influencia de la guerra sobre Eurípides, escribe RODRÍGUEZ ADRADOS (1999: 211) cómo el trágico “se sintió cada vez más frustrado por el curso de la guerra del Peloponeso, que traía a Atenas la intolerancia”. También es interesante la reflexión de GARCÍA GUAL (2006: 216) sobre el tema: “Por otro lado está el tema de la guerra, que Eurípides trató con gran intensidad, propia de quien vive en una ciudad agobiada por la lucha durante largos años”.

<sup>12</sup> La salvación de la joven por parte Artemis ya aparece en el *Catálogo de las mujeres* atribuido no sin problemas a Hesíodo. En un pasaje conservado de este poema (fr. 23(a) M-W, 17-24) la joven aparece bajo el nombre de Ifimede, sacrificada el día de la partida de la expedición griega contra Troya con la finalidad de conseguir vientos favorables hecho que mueve a la diosa Ártemis a salvarla y convertirla en inmortal. Aparece la referencia a la conversión de la joven en *εἶδωλον* (v. 21), aunque este término podría estar aplicado a Helena, tal y como apunta MARCH (1987: 88-89). Con respecto a la tradición sobre el episodio del sacrificio anterior a Eurípides, cf. JOUAN (2009) y los extensos comentarios de CROPP (2000: 43-46) y WRIGHT (2005: 84-85). En lo que parece que sí hay consenso entre los estudiosos es aceptar que Eurípides fue el primero que innovó en la historia de situar a Ifigenia y Orestes en la tierra de los tauros.

<sup>13</sup> Cf. Higino, *Fábulas* 121. 5-20: Agamemnon cum ad Troiam iret, et Achilles in Moesiam uenit et Chryseidam Apollinis sacerdotis filiam adduxit eamque Agamemnoni dedit in coniugium; quod cum Chryses ad Agamemnonem deprecandum uenisset ut sibi filiam suam redderet, non impetrauit. Ob id Apollo exercitum eius partim fame partim peste prope totum consumpsit, itaque Agamemnon Chryseida grauidam sacerdoti remisit, quae cum diceret se ab eo intactam esse, suo tempore peperit Chrysen iuniorem et dixit se ab Apolline concepisse. Postea, Chryses Thoanti eos cum reddere uellet, Chryses audiit senior Agamemnonis Iphigeniam et Orestem filios esse; qui Chrysi filio suo quid ueri esset patefecit, eos fratres esse et Chrysen Agamemnonis filium esse. Tum Chryses re cognita cum Oreste frater Thoantem interfecit et inde Mycenae cum signo Dianae incolumes peruenerunt. // *Cuando Agamenón iba a Troya, Aquiles llegó a Misia, raptó a Criseida, hija del sacerdote de Apolo, y se la entregó en matrimonio a Agamenón. Y, aunque Crises fue a pedirle a Agamenón que le devolviera a su hija, no lo consiguió. Por este motivo,*

ser seguro que sus resúmenes reproduzcan el argumento de Sófocles o de cualquier obra anterior a *Ifigenia entre los tauros*.<sup>14</sup> Asimismo los *Cantos Ciprios* parecen conectar la tradición de los tauros a la figura de Ifigenia.<sup>15</sup> Sin embargo, la fuente de este texto nos ha llegado a través de Proclo (*Crestomatía* 135-143 Severyns), quien podría haber estado influido ya por la secuela de la *Ifigenia entre los tauros* de Eurípides.<sup>16</sup>

En los poemas homéricos no encontramos mención alguna del sacrificio de esta hija de Agamenón ni, mucho menos, de su posterior vida entre los habitantes de la región de los tauros. En ellos Ifigenia no aparece nombrada, a no ser que lo sea bajo el nombre de Ifianasa.<sup>17</sup> Si así fuera, esta aún debería hallarse con vida durante el desarrollo de la guerra contra Troya, durante el asedio.<sup>18</sup> Pero no existe unanimidad de pareceres sobre si

---

*Apolo destruyó casi todo su ejército, en parte por el hambre, en parte por la peste. Así, Agamenón le devolvió al sacerdote a Criseida embarazada, quien, a pesar de que dijo que no había sido tocada por él, llegado el momento, dio a luz al pequeño Crises y dijo que lo había concebido de Apolo. Más tarde, cuando Crises quiso devolverlos a Toante, Crises padre escuchó que Ifigenia y Orestes eran hijos de Agamenón y le reveló a su hijo Crises quién era de verdad: que era hijo de Agamenón y que ellos eran hermanos. Entonces, Crises, una vez supo este hecho, en compañía de su hermano Orestes, mató a Toante y desde allí partieron sanos y salvos a Micenas con la imagen de Diana.*

<sup>14</sup> Sobre la problemática del argumento sofocleo, cf. LUCAS DE DIOS (1983: 363-364) y OLLER GUZMÁN (2007: 226-227).

<sup>15</sup> El sacrificio de Ifigenia aparecía muy probablemente en esta obra de Estasino de Chipre, de la que se pudo servir Eurípides para la materia de algunas de sus tragedias. Estasino podría haber creado el personaje de esta hija de Agamenón, la que en *Ilíada* únicamente podría aparecer nombrada, o bien haber modificado sustancialmente sus rasgos definitorios con la introducción del motivo del sacrificio. Sea una creación o una modificación, Estasino se sirve para ello entre otras cosas de una antigua divinidad que era objeto de culto en diversos lugares, en particular en Áulide y en Braurón, asimilada en parte a Ártemis, divinidad esta de origen ilirio, como ya demostró RUIPÉREZ (1947: 1-60) e introducida por los dorios, una divinidad que en no pocas ocasiones presenta rasgos micénicos. Sobre la combinación y el mantenimiento de rasgos micénicos en la figura de Ártemis, cf. NILSSON (1950: 434).

<sup>16</sup> Cf. WEST (2003: 74-75), SEVERYNS (1938: 15) y BURNETT (1971: 73).

<sup>17</sup> Cf. *Ilíada* 9., en donde Agamenón afirma tener tres hijas y después las nombra e informa a Odiseo de los motivos de la relación de nombres (vv. 144-147): τρεῖς δὲ μοὶ εἰσι θυγατρὲς ἐνὶ μεγάρῳ εὐπήκτω/ Χρυσόθεμις καὶ Λαοδίκη καὶ Ἴφιάνασσα, / τῶν ἦν κ' ἐθέλησι φίλην ἀνέσθω πρὸς οἶκον Πηληϊός· // *Tres hijas tengo yo en mi palacio bien edificado, Crisótemis, Laódice e Ifianasa, la que le guste se la lleve sin pago alguno de dones nupciales a casa de Peleo*. Estas mismas palabras serán pronunciadas más tarde por Odiseo en presencia de Aquiles durante el transcurso de la embajada (*Ilíada* 9. vv. 287ss.). Agamenón le ofrece como presente, entre otros muchos, la mano de una de sus tres hijas, una de las cuales es Ifianasa, nombre tras el cual puede que se encuentre la figura de Ifigenia, en cuyo caso esta debía encontrarse con vida durante el asedio de la guerra contra Troya. Tampoco Electra es nombrada en los poemas homéricos, pero si seguimos la tradición ampliamente aceptada ya desde la Antigüedad, la joven aparece bajo el nombre de Laódice, que sería, según la tradición, su verdadero nombre, puesto que Electra sería un sobrenombre con el que se hace referencia a la circunstancia de que permanece largo tiempo sin ser desposada.

<sup>18</sup> A este respecto, cf. CRESPO (2002: 85-110), y especialmente pp. 85-94 para este tema en concreto. También resulta de suma utilidad en este sentido, así como para otra serie de aspectos relacionados con la obra, la consulta de MORENILLA (2012: 141-158).

debe identificarse a Ifianasa<sup>19</sup> con Ifigenia: según un escolio de *Ilíada*,<sup>20</sup> ya Aristarco no admitía esta identificación y consideraba que la parte de la saga de los Atridas que hace referencia a Ifigenia se desconoce en los poemas homéricos.<sup>21</sup> La afirmación de Aristarco, con ser cierta, no permite concluir que detrás del nombre de Ifianasa no se encuentre realmente Ifigenia, y sí en cambio constata un hecho que no deja de ser evidente: el motivo del sacrificio no aparece referenciado en los poemas homéricos,<sup>22</sup> como sí lo encontraremos en Estesícoro y Píndaro.<sup>23</sup>

Así pues, por lo que respecta a la obra de Eurípides, mientras que la salvación de Ifigenia y su traslado al país de los tauros podrían no ser una invención de Eurípides, el viaje a tal país por parte de Orestes,<sup>24</sup> el reconocimiento de los hermanos, su retorno a Grecia con la estatua y los cultos en Halas y Braurón posiblemente sí que lo sean.<sup>25</sup> De forma similar, la razón dada en la obra para el sacrificio de Ifigenia no tiene precedente conocido: en *Ifigenia entre los tauros*, Calcante atribuye la calma que impide la salida de la flota de Áulide a la cólera de Ártemis causada por el fracaso de Agamenón al realizar

<sup>19</sup> El nombre de Ifianasa remitiría a su relación con el poder del hegemon, a su relación con el ἄναξ por excelencia, con Agamenón, y el primer formante del nombre ἴφι-, de la misma raíz que el latino *vis*, fuerza, violencia, hace referencia al grado de poder y señorío. Sería, pues algo así como “la que destaca por la fuerza de su señorío” y esto, como argumenta CRESPO (2002: 90) estaría relacionado con su condición doria e hija de Agamenón, lo que, por otro lado, la vincularía de forma especial a él, a su destino para ser exactos, como lo va a estar realmente Ifigenia.

<sup>20</sup> Cf. el escolio a *Ilíada* 9. v. 145: οὐκ οἶδε τὴν παρὰ τοῖς νεωτέροις σφαγὴν Ἰφιγενείας.

<sup>21</sup> A partir de ese presupuesto, en nuestros días, unos coinciden básicamente con la opinión ya expresada por Aristarco; otros, por el contrario, defienden la identificación de ambos personajes. Entre los autores de la Antigüedad que afirmaron dicha identificación cabe destacar a Lucrecio en *De rerum natura* 1. 84-86.

<sup>22</sup> Algunos, como ZIELINSKI (1925: 242 ss.), son de la opinión de que hay referencias al sacrificio de Ifigenia en *Ilíada* 1. vv. 68-72 y 106-108, pero las posibles referencias contenidas en estos pasajes no son en sí mismas realmente sólidas para que sobre ellas se pueda fundamentar la identificación, además se referirían a la transmisión de la exigencia de Ártemis por Calcante, en concreto al sacrificio de la hija de Agamenón, a la que, por otro lado, en una línea de tradición diferente y no conservada, de la que se podría estar sirviendo *Ilíada*, a esta hija de Agamenón podría dársele el nombre de Ifianasa.

<sup>23</sup> Estesícoro confiere al asunto del sacrificio de Ifigenia una importancia particular, pues es él quien hace del sacrificio una de las causas principales de la muerte de Agamenón a manos de su esposa Clitemnestra. Afirma Estesícoro que Ifigenia había sido divinizada bajo el nombre de Hécate (*PMG* 215), y al parecer sigue a Estasio en lo que respecta al pretexto de unas bodas con Aquiles para hacer que Ifigenia sea llevada a Áulide (*PMG* 217, 25-27). Píndaro, que debió seguir a Estesícoro en este punto, también se refiere al sacrificio de la hija de Agamenón en *Pítica* 11. vv. 17-27.

<sup>24</sup> Mientras BURNETT considera que el viaje de Orestes es un acto heroico (1971: 75): “This journey became for him one of those fairy-tale trials of endurance by which a hero wins a throne”, para HARTIGAN (1991b: 96) la travesía del joven a la tierra de los tauros es la κατὰβασις, “his ‘descent’ to the land of the dead”.

<sup>25</sup> La estancia de Ifigenia en el país de los tauros y su carácter de sacerdotisa es algo perteneciente a la tradición de la época de Eurípides y se basa en un sincretismo de tres Ifigenias en origen diferentes: la diosa ática identificada con Ártemis, la cual recibía culto en Halas y Braurón, la diosa táurica que, según Heródoto era llamada Ifigenia de acuerdo con el testimonio de los propios tauros (Heródoto, 4. 103) y la Ifigenia humana.

el voto que este había hecho de sacrificar aquello más bello del año a la diosa en el año del nacimiento de Ifigenia (vv. 15-23).<sup>26</sup>

Esta obra eurípidea fue quizás concebida, parcialmente al menos, en consciente contraste con *Orestea* de Esquilo, y especialmente con *Euménides*.<sup>27</sup> El juicio no concluyente y los problemas precedentes de Orestes en *Ifigenia entre los tauros* presentaban una alternativa a la historia de Esquilo, aunque la rehabilitación final de los hermanos fue posiblemente inspirada por *Euménides*. Por otra parte, el juicio de Orestes en el Areópago con las Erinias como demandantes y un jurado humano, así como la absolución del acusado en caso de empate, institucionalizada por Atenea al final de nuestra tragedia (vv. 1469-1472) fueron muy probablemente parte del legado del innovador tratamiento del mito por parte de Eurípides. Además, se suprime completamente, a pesar de la importancia que se le da aquí al sacrificio en Áulide, el tema de la motivación de Clitemnestra de matar a su esposo para vengar la muerte de su hija (v. 927) y tal y como KYRIAKOU (2006: 23) remarca: “*It does not endorse the matricide as morally uncomplicated or laudable, but it certainly does not present it as futile and does not criticize it or the oracle that led to it*”.

No podemos hablar de originalidad de la obra en cuanto a la estructura y al tema principal, pues encontramos en otras tragedias de Eurípides el motivo de la salvación que sigue a un largo sufrimiento. Aparte de *Electra* y especialmente *Helena*, así como también de la fragmentaria *Andrómeda*, que son temáticamente muy cercanas a *Ifigenia entre los tauros*, *Ión* tiene un argumento similar, y *Orestes* amplía también los límites del mismo modelo básico. Sin embargo, la decisión de Eurípides de tratar un momento particular dentro de un mito muy conocido, introduciendo diversas innovaciones, probablemente condicionó muchas de sus opciones en la presentación de los personajes, particularmente el de Ifigenia.<sup>28</sup>

<sup>26</sup> Es una lástima que el final de *Ifigenia en Áulide* de Eurípides (vv. 1532-1609) probablemente sea espurio. Un fragmento (fr. 857 KANNICHT) quizás perteneciente al final original de la pieza, parece contener una profecía de Ártemis hablando presumiblemente como *dea ex machina*. Esta revela que la hija del destinatario, probablemente Clitemnestra, será salvada por el interlocutor, que sustituirá a la muchacha por una cierva sin revelar dicha sustitución al ejército griego. Sin embargo, nada se dice de que la diosa la enviara a la tierra de los tauros. Cf. ARETZ (1999: 110-114).

<sup>27</sup> Cf. BURNETT (1971: 70-71), SEIDENSTICKER (1982: 202-203), WOLFF (1992: 328-329), GOFF (1999: 116-123), CROPP (1997: 36-37) y DUNN (2000: 22-23).

<sup>28</sup> Es digno de mención el hecho de que la caracterización de Ifigenia no es completa hasta el momento del engaño a Toante, con más de dos tercios de tragedia cumplidos. Esta consistencia contrasta con, por ejemplo, los impulsos contradictorios de Orestes en el propio *Orestes*, dispuesto a morir noblemente pero también a suplicar de forma más bien poco heroica a Menelao, así como la inversión que sufre también el

A pesar de los problemas en la tierra exótica de los tauros y de sus sufrimientos previos, los personajes de Ifigenia y Orestes reciben un tratamiento diferente al de otras obras en las que ellos escapan de la corrosiva influencia del pasado de su familia, y lo hacen a través de una nobleza particular motivada por un vínculo inquebrantable entre los dos hermanos y con ayuda de un elemento de suma importancia, objeto de nuestro estudio, el coro.

Cuando empieza la obra, los personajes principales sufren los efectos de sucesos anteriores. Ifigenia parece revivir continuamente el sacrificio de Áulide y Orestes sufre emocionalmente como resultado de la persecución de las Erinias. Orestes mantiene los valores tradicionalmente asociados con los jóvenes nobles: él es valiente<sup>29</sup> (vv. 321-323) y está dispuesto a contribuir con sus servicios al objetivo común (vv. 1020-1022). Orestes incluso rechaza categóricamente permitir a Pílates morir por él o junto con él (vv. 597-608). Incluso cuando él está a punto de morir y se siente traicionado por Apolo, no descuida el bienestar de su hermana Electra (vv. 706-715) y rechaza asegurar su propia salvación si tiene que pagar el precio de la muerte de Ifigenia (vv. 1007-1011). Por su parte, también Ifigenia ama a sus hermanos (vv. 372-379 y 912-914) e incluso parece no guardarle rencor al padre que estaba dispuesto a sacrificarla (vv. 991-995); ella rechaza categóricamente considerar la posibilidad de asesinar a Toante incluso para asegurar su propia fuga y la de Orestes (vv. 1021 ss.).

La nobleza de los hermanos en *Ifigenia entre los tauros* está fuertemente conectada con la otra importante innovación de la obra, el tratamiento del pasado familiar. Excepto el sacrificio de Áulide y el oráculo de Apolo a Orestes, el resto de este pasado, un pasado teñido de sangre, está completamente encubierto o solo parcialmente aludido a lo largo de la tragedia.<sup>30</sup> De hecho, ni siquiera se menciona a Egisto y su asesinato cuando Orestes narra su historia de forma extensa (vv. 77-94 y 940-978), incluso pese a

---

personaje de Ifigenia en *Ifigenia en Áulide*, censurada ya por Aristóteles (*Poética* 15 1454a). Por otra parte, las contradicciones e inversiones en estas obras tardías no son tan evidentes como en un principio podrían parecer. Cf. WILLINK (1986: L-LII), STOCKERT (1992: 26-37), GRIFFIN (1990: 140-149) y de forma más general GIBERT (1995).

<sup>29</sup> Sobre la valentía o cobardía del joven Orestes existe un gran debate que trataremos más adelante en el capítulo.

<sup>30</sup> La obra suprime el pasado familiar de un modo tan consistente y de forma tan extensa que oculta no solo los actos de tipo criminal, sino también los no traumáticos, como la evacuación de Orestes a Focea y su educación en casa de Estrofo y la ayuda de Pílates en el matricidio (vv. 708-710). Cf. BELFIORE (2000: 27), quien sugiere que Orestes cometió el matricidio sin la ayuda de Pílates. En contra, entre otros, cf. KYRIAKOU (2006: 11).



que Ifigenia le pregunta explícitamente sobre el motivo de su madre para matar a su padre (v. 926).

De forma similar, los crímenes de la generación previa, aquellos de Atreo y Tiestes, son mínimamente aludidos (vv. 189-202 y 812-817) y solo la historia de Pélope recibe comparativamente más importancia (vv. 1-3 y 822-826). Existe entre los estudiosos un gran debate respecto a los motivos de Eurípides de dar énfasis a esta figura y es que no todos afirman, como en el caso de KYRIAKOU (2006: 12-13), que su intención fuera trazar una analogía entre la historia de Tántalo y Pélope y la de Agamenón y dos de sus hijos con el fin de servir como modelo y origen de las desgracias de los muchachos.<sup>31</sup> Si los vv. 386-388 implican que su padre Tántalo sirvió su carne como banquete a los dioses, lo cual no es seguro si atendemos a la lectura atenta de todo el pasaje en sí (vv. 385-391), la obra ciertamente no hace mención a su rescate por los dioses o a su ayuda para ganar la competición con Enómao. Así pues, Pélope resulta ser un modelo bastante vago para Ifigenia, su bisnieta, a quien Agamenón ofreció en sacrificio pero Ártemis salvó.<sup>32</sup> Sin embargo, creemos que no es banal que Ifigenia dé comienzo a la tragedia con la mención de Pélope, ni tampoco consideramos superflua la referencia del coro sobre la culpa heredada en la *πάροδος* (vv. 189-202).

Tanto el monólogo inicial de *Ifigenia entre los tauros* como el de *Orestes* se relacionan con el mito de los Atridas, sin embargo esta historia se presenta a partir de puntos distintos, de Pélope y sus descendientes en la primera, de Tántalo en la segunda. Estas diferencias se explican, en parte, por la naturaleza del asunto tratado. *Orestes*, cuyo monólogo da comienzo con una sentencia (vv. 1-3): Οὐκ ἔστιν οὐδὲν δεινὸν ὧδ' εἰπεῖν ἔπος / οὐδὲ πάθος οὐδὲ ξυμφορὰ θεήλατος, / ἧς οὐκ ἂν ἄραιτ' ἄχθος ἀνθρώπου φύσις // *no existe ninguna palabra tan terrible de decir, ni sufrimiento ni desdicha enviada por los dioses, que la naturaleza del hombre no logre suportarla*, pone en escena el epílogo de una larga historia dominada por la fatalidad y la herencia criminal; es más comprensible que aquí se nos cuente la historia desde el principio que no, como ocurre en *Electra*, se trate esencialmente la venganza de Agamenón. Con todo, la extensión de estas genealogías, tal y como acertadamente apunta QUIJADA (1991: 56), participa de los

<sup>31</sup> Así lo sugirieron en su momento SANSONE (1975: 283-295), O'BRIEN (1988: 98-115) y HARTIGAN (1991b: 91-98).

<sup>32</sup> No parece probable que la huida de Orestes con Ifigenia fuese modelada sobre la historia de Pélope e Hipodamía. Aparte de la obvia diferencia entre las dos parejas, hermano/hermana y pretendiente/novia, hay poca similitud entre el plan de huida de Ifigenia y Orestes y la competición de Pélope con Enómao.

rasgos de alargamiento de la exposición que caracterizan a estos monólogos, e *Ifigenia entre los tauros* es, a este respecto, no menos característica que las demás.

En nuestra tragedia, la disposición cronológica de la información mitológica no desemboca en el tema de la tragedia. Aquí, la situación que el monólogo nos expone es completada después por elementos nuevos, con la entrada de Pílates y Orestes. La narración del pasado lejano aparece articulada en torno a dos lugares, Áulide (vv. 10-27) y el país de los tauros (vv. 28-41). Esta narración del pasado se interrumpe bruscamente con el relato del sueño de Ifigenia: la situación crítica de la joven, la que va a ser origen de lamentación en la *πάροδος*, ha sido ya enunciada, sin embargo, el sueño hace prever acontecimientos nuevos. Pero, comencemos por la situación inicial.

Ifigenia ha sobrevivido al sacrificio y, aunque en principio la idea de un mortal que escapa a la muerte de la mano de un dios podría resultar positiva, la primera escena es desoladora. Ifigenia vive mientras todos piensan que está muerta, y vive llevando a cabo sacrificios humanos, algo que a ella le resulta aberrante (vv. 34-39):

ναοῖσι δ' ἐν τοῖσδ' ἱερέαν τίθησί με· / ὅθεν νόμοισι τοῖσιν ἥδεται θεὰ / Ἄρτεμις,  
 ἑορτῆς,<sup>33</sup> τοῦνομ' ἧς καλὸν μόνον — / τὰ δ' ἄλλα σιγῶ, τὴν θεὸν φοβουμένη — /  
 θύω γὰρ ὄντος τοῦ νόμου καὶ πρὶν πόλει, / ὅς ἂν κατέλθῃ τήνδε γῆν Ἑλλην ἀνὴρ.<sup>34</sup>  
 // *Y me ha establecido [Ártemis] como sacerdotisa en este templo, donde la diosa Artemis se complace en estas costumbres del rito, cuyo nombre es lo único bueno (lo restante me lo callo por miedo a la diosa), pues sacrifico según una ley antigua de esta ciudad a aquel griego que llego a esta tierra.*<sup>35</sup>

Y es que la obra entera parece estar en estrecha relación con los dioses y con prácticas religiosas, una relación no fácil de interpretar. El mero número y variedad de referencias a actos religiosos, rituales y festivos es digno de mención, recorriendo literalmente de principio a fin toda la tragedia: súplicas, consulta de oráculos, libaciones,

<sup>33</sup> Es destacable la separación en hipérbaton de *νόμοισιν* de su genitivo *ἑορτῆς*. Cf. *Helena* vv. 1026-1027.

<sup>34</sup> Este es uno de los pasajes más problemáticos de la obra. PARKER en su reciente comentario (2016: n.vv. 35-41) sigue a MURRAY al considerar los vv. 38-39 una interpolación (en contra, cf. ERBSE [1984: 195-198], SANSONE [1978: 36-38] y CROPP [2000: n.vv. 38-41]), también suprime el v. 41 como MONK y sitúa el v. 37 a continuación del v. 40 como MARKLAND sugirió. Se basa en tres argumentos: Ifigenia no podría decir que guarda silencio en lo que al resto se refiere porque poco después es muy explícita, la sintaxis poco frecuente y a priori corrupta de los vv. 39-40 y la consideración de que Ifigenia no sacrifica específicamente a los griegos, sino a todos los extranjeros. Sobre un análisis detallado del debate alrededor de estos versos, cf. CROPP (2000: n.vv. 38-41) y PARKER (2016: n.vv. 35-41).

<sup>35</sup> Un estudio más detallado sobre este tema se encuentra en WILKINS (1990:178).

ofrendas funerarias, ritos de purificación y restricciones de pureza, así como varios centros griegos de adoración como Creta, Argos, Delos, Delfos y, por supuesto Atenas, son también mencionados. De todas estas referencias la más importante es la que alude a los sacrificios humanos por parte de los tauros, que constituye la columna temática de la obra.

La conducta de Ártemis es particularmente interesante: supuestamente es quien pide el sacrificio de Ifigenia en Áulide, pero después, secretamente, salva a la víctima y la transporta lejos de Grecia para convertirla en la sacerdotisa de su templo en tierra bárbara; contradicciones, no satisfactoriamente resueltas en la obra y que quedan plasmadas a lo largo de ella con la implícita intención de la diosa de que su imagen sea transportada del país de los tauros a Grecia con el fin de ser venerada con un nuevo culto en Halas, que da importancia al simbólico sacrificio humano. Con todo, Ifigenia, como podemos intuir de sus palabras en el prólogo, parece rechazar el hecho de que la diosa demande sacrificios humanos e insinúa que fue el adivino Calcante quien malinterpretó la voluntad de la diosa en Áulide<sup>36</sup> aparentemente porque no dejó que se efectuara con éxito (vv. 16-21): καὶ λέγει<sup>37</sup> Κάλχας τάδε· / ὧ τῆσδ' ἀνάσσων Ἑλλάδος στρατηγίας, / Ἀγάμεμνον, οὐ μὴ ναῦς ἀφορμίση χθονός, / πρὶν ἂν κόρην σὴν Ἰφιγένειαν Ἄρτεμις / λάβῃ σφαγεῖσαν<sup>38</sup>. ὅ τι γὰρ ἐνιαυτὸς τέκοι / κάλλιστον, ἠϋξῶ φωσφόρω<sup>39</sup> θύσειν θεᾶ. // *Y Calcante dijo lo siguiente: “Agamenón, tú que diriges esta expedición griega, no vas a poder levar anclas de esta tierra hasta que Artemis reciba a cambio la vida de tu hija*

<sup>36</sup> Incluso Esquilo deja abierta la posibilidad de que Calcante se equivocara en la interpretación de la voluntad de Ártemis. En *Agamenón* vv. 201-202, Esquilo utiliza los términos *προφέρων Ἄρτεμιν*. Fraenkel (ad loc) afirma que *προφέρειν* podría tratarse de un término técnico “to make known an oracle”, pero que no determina que ese oráculo sea o no auténtico. Cf. Heródoto, 5. 63. 1, quien utiliza este término para describir la falsedad de los oráculos.

<sup>37</sup> El cambio temporal a presente histórico y el estilo directo remarca el clímax en la descripción de Ifigenia sobre su sacrificio.

<sup>38</sup> *σφαγεῖσαν* define el sacrificio como *sphagia*, un sacrificio de sangre establecido con el fin de evitar o apaciguar la cólera de la divinidad. Cf. JAMESON (1991: 201): “*Sphagia* is used in a number of situations such as oath-taking, some types of purification, certain rites for the dead or for heroes, and the assuaging of winds (e.g., Xen. *An.* 4.5.4), as well as the crossing of rivers by an army and the final rite in front of the battle-lines”. CROPP (2000: n.v. 20) afirma con relación al término en este pasaje que “Iphigenia’s sacrifice fits a real-life pattern of pre-battle *sphagia* for Artemis Agrotera (‘Huntress’) known especially from Sparta and perhaps originating as an ‘advance payment’ (*proteleia*) for her favour by hunters and warriors”.

<sup>39</sup> Existía en Muniqia el culto a Ártemis *Φωσφόρος*. Esta diosa tenía varios nombres culturales asociados con el fuego (*Σελασφόρος*, *Σελασία*, *Αἰθοπία*) en Muniqia, Braurón y en otras partes del Ática. El origen de su relación con el fuego y las antorchas es oscuro (Cf. FARNELL, 1909: 573-574). En *Traquinias* v. 214 y en *Edipo Rey* v. 206 aparece con el nombre *ἀμφίπυρος*; y también en el tercer himno v. 11 de Calímaco aparece su relación con el fuego, siempre en estrecha conexión con la caza. Cf. *Ifigenia en Áulide* v. 1571 para la asociación de su luz con la luna, asociación probablemente secundaria.

*Ifigenia. Has prometido ofrecer como sacrificio a la lucífera diosa lo más hermoso que te naciera este año ...*"<sup>40</sup>

Ifigenia en sus palabras iniciales parece no solo exculpar a la diosa de su responsabilidad en Áulide, sino que también otorga motivos legítimos a la actuación de su padre (vv. 12-14): τὸν καλλίνικον στέφανον Ἰλίου θέλων / λαβεῖν Ἀχαιοῖς τοὺς θ' ὕβρισθέντας γάμους / Ἑλένης μετελθεῖν,<sup>41</sup> Μενέλεω χάριν<sup>42</sup> φέρων. // *porque quería conseguir para los aqueos la corona victoriosa de Ilión y perseguir el matrimonio deshonoroso de Helena para así devolverle el honor a Menelao*; poniendo la culpa en manos de los extranjeros Calcante y Odiseo (καί μ' Ὀδυσσέως τέχναις<sup>43</sup> / μητρὸς παρείλοντ' ἐπὶ γάμοις Ἀχιλλέως. // *Y, a través de las artimañas de Odiseo, ellos me alejaron de mi madre bajo pretexto de nupcias con Aquiles*, vv. 24-25) y especialmente en las de los universalmente aborrecidos Helena y Menelao (vv. 8, 13-14, 354-358 y 520-526).

Odiseo, héroe caracterizado principalmente por la astucia, la ambición y la persuasión, aparece de nuevo en una obra eurípidea con las mismas atribuciones encerradas en el término *τέχναις*. Como vimos en *Hécuba*, Odiseo juega un rol importante, primero al ser el causante de romper la balanza en el debate de la asamblea a favor del sacrificio de Políxena (vv. 131-143) y, después, al desoír las peticiones de la madre y arrancarle de sus brazos a la joven para conducirla al altar (vv. 216-437). También en *Troyanas*, en palabras de Taltibio (vv. 721-723), es él quien insta a quitarle la vida al hijo de Andrómaca, Astianacte. Del mismo modo, en *Ifigenia en Áulide*, cuando Agamenón y Menelao se plantean el modo de salvar a Ifigenia, Agamenón expresa su temor de que Calcas y Odiseo puedan advertir al ejército (vv. 513-527). En los vv. 1361-

<sup>40</sup> Esta versión del mito parece atenuar la culpa de Agamenón y, tanto si es o no invención de Eurípides, introduce un motivo patético característico de su obra que es la idea de verse truncado el matrimonio de una joven y bella muchacha. Cicerón en su obra *De officiis* recoge la versión eurípidea con la conclusión de que Agamenón debió romper su promesa (3. 25. 94): *promissum potius non faciendum quam tam taetrum facinus admittendum fuit*.

<sup>41</sup> En oratoria ocasionalmente es utilizado el verbo *μετέρχομαι* como equivalente de *διώκω*. Eurípides usa este término tanto para referirse al crimen como al criminal. Cf. *Orestes* (v. 423): *μετῆλθόν σ' ἄμα μητέρος Θεαί*. // *Las diosas te persiguen por la sangre de tu madre*.

<sup>42</sup> Alusión tanto a la venganza como a la reposición en el ámbito sexual. Cf. Esquilo, *Agamenón* vv. 416-422.

<sup>43</sup> Seguimos la lectura del manuscrito L, a través de la cual se debe sobreentender un sujeto para *παρείλοντ(ο)* como "ellos", referido a los aqueos. LENTING propuso la forma en nominativo plural *τέχναι*, pero parece no encajar poéticamente con el estilo del pasaje.

1365, Aquiles designa a Odiseo como aquél que encabezará al ejército para llevar a la joven a su fatídico destino.

La *ῥῆσις* inicial de Ifigenia en el prólogo y el amebeo de la *πάροδος* tratan el mismo tema; a través de ellos la historia mítica que precede al comienzo de la tragedia se va desarrollando hasta desembocar en la situación personal de Ifigenia ante la evidencia de que Orestes ha muerto, motivo que está en la base de su aparición en el prólogo y con el que da comienzo también su lamento en la *πάροδος*.<sup>44</sup> Con la aparición de Orestes, acompañado de Pílates, en la segunda escena del prólogo, empieza a dibujarse ya hacia donde puede derivar la acción: la posibilidad de un reconocimiento y, con él, de una unión en las intenciones de cada hermano.

Formalmente, la presentación de Orestes constituye una unidad cerrada en sí misma: los dos amigos hacen su entrada sobre una escena vacía, tras la salida previa de Ifigenia, la otra participante en la anagnórisis, y la dejan de nuevo vacía tras su intervención. Esta podría ser una característica de Eurípides en comparación con la forma de preparar la escena de reconocimiento en los otros dos tragediógrafos por excelencia. En efecto, en *Coéforas*, la aparición de Electra con el coro de mujeres es inseparable de la escena de anagnórisis, que se produce pronto en la obra y que se desarrolla sin problemas y de forma lineal; en este sentido, es la segunda entrada de la heroína en *Electra* de Eurípides, la que desemboca en la *πάροδος* kómmatica, la que se conforma según el modelo esquileo y la que corresponde ya, tal y como asegura QUIJADA (1991: 223), a ese conjunto de elementos retardadores típicos de las escenas previas al momento de reconocimiento en la obra euripídea. En cuanto a *Electra* de Sófocles, la acción transcurre hasta muy avanzado el drama sobre dos bases diferentes, de ahí la amplia separación que media entre ambas entradas de Orestes, la inicial del prólogo y la posterior en los vv. 1098 ss. La misma autora apunta que en esta obra la anagnórisis tiene una significación especial, pues supone una auténtica salvación individual de Electra por Orestes y, de ahí que Sófocles prepare desde el comienzo una acción trágico-irónica, presentando a este en primer lugar y no trayéndole de nuevo a escena hasta muy avanzada la obra.<sup>45</sup>

<sup>44</sup> STROHM (1957: 159) señala cómo la presentación del propio “yo” de la heroína en el prólogo y en la última parte de la párodos cantada por ella siguen una sucesión de motivos similar.

<sup>45</sup> GEYER (1969: 21-27) señala que en Eurípides son siempre los *ἀναγνωρίζοντες* que llegan de fuera a la tierra donde se desarrolla la acción dramática los que entran en segundo lugar.

En relación a la entrada de Orestes en *Ifigenia entre los tauros* hay que añadir que no se presenta como “Träger der Intrige” (STROHM, 1957: 80); aquello que Apolo le ha encargado es el motivo de su aparición en la tierra de los tauros, pero la intriga, el plan de salvación, no toma forma sino a partir del encuentro con su hermana. Ahora bien, la importancia en el drama del reconocimiento se prepara en el prólogo, donde se muestra a un Orestes, por una parte, dispuesto a actuar, pero por la otra, dispuesto a retroceder ante las dificultades de una acción cuyo final desconoce y para la que en este momento de la obra carece de un plan claro.

La breve *στιχομυθία* (vv. 67-76) que da comienzo a la escena reviste particularidades que derivan, ante todo, de su pertenencia al prólogo de la tragedia.<sup>46</sup> Se trata de un diálogo breve en el que los interlocutores se presentan más bien atentos ante lo que pueda salirles al encuentro (vv. 67-68)<sup>47</sup> y describen la escena destacando el templo de Ártemis con su altar manchado por la sangre<sup>48</sup> de víctimas (vv. 69-73)<sup>49</sup> y los trofeos humanos que penden del techo (vv. 74-75)<sup>50</sup>, aportando así una de las funciones características del prólogo, dar cuenta del escenario en el que se desarrollará la acción dramática.<sup>51</sup> Tras este corto diálogo estíquico, en el que se nos informa de los nombres de ambos personaje y se dan datos descriptivos de las escena, toma la palabra Orestes,

<sup>46</sup> Cf. TAPLIN (1978: 368).

<sup>47</sup> Compárense las palabras de Orestes (v. 68): ὀρῶ, σκοποῦμαι δ' ὄμμα πανταχῆ στρέφων. // *Miro, observo vigilante moviendo mis ojos de un lado a otro*, con las de Polinices en *Fenicias* (vv. 265-266): ὄμμα πανταχῆ διοιστέον / κάκεῖσε καὶ τὸ δεῦρο. // *Mis ojos deben dirigir su mirada a todas partes, hacia aquí y hacia allá*.

<sup>48</sup> Obviamente Orestes ve con estupor y aflicción la sangre de los griegos esparcida en la sala. En Heródoto 4. 103, encontramos la práctica de los tauros de golpear la cabeza de sus víctimas con un garrote.

<sup>49</sup> Sobre la interpolación o no del v. 70 sigue habiendo un gran debate entre los editores. BADHAM (1851) consideró que este verso supondría un corte abrupto en la *στιχομυθία* establecida en los vv. 67-68, mientras DENNINSON en su edición de *Electra* (vv. 651-652) expone que esta práctica es característica de Eurípides y pone de ejemplo los vv. 1111-1112 de *Heracles* y los vv. 936-937 de *Ión*. PARKER (2016: n.v. 70), recientemente, opina que sea o no una interpolación, debió formar parte muy temprano en la transmisión del texto.

<sup>50</sup> La exhibición de “botines” en las fachadas de los templos ya es mencionado en Homero (*Iliada* 7. vv. 81-83 y en tragedias anteriores (*Agamenón* vv. 577-579 y *Electra* vv. 6-7 y 1000-1001). En *Bacantes* (vv. 1212-1215), Ágave busca y pide a su hijo Penteo colgar con clavos en los triglifos la cabeza de león que ha creído cazar. Heródoto (4. 103) dice que, una vez habían dado muerte a una víctima, los tauros colgaban sus cabezas en estacas. Eurípides parece aquí describir algo más cercano a la práctica griega, aunque como vemos en el pasaje de *Bacantes*, no es la cabeza humana lo que se busca exhibir, sino la de un animal. Sobre este pasaje de *Ifigenia entre los tauros* y sus problemas de interpretación, cf. TORRANCE (2009: 21-27).

<sup>51</sup> La descripción de los elementos descriptivos de la escena es un motivo recurrente en las obras tardías de Eurípides. En *Hipsípila*, como aquí, dos jóvenes entran en escena juntos, Toante invita a Euneo a contemplar los pictóricos relieves del frontón del palacio (*TrGF* 5.2, fr. 752c, Cf. COCKLE, 1987: 55). En *Helena* (vv. 68-70), Teucro habla con admiración sobre la belleza y majestuosidad del palacio de Proteo, mientras en *Ión* (vv. 184-218), el coro dedica un gran número de versos para describir las escenas representadas en las fachadas de las construcciones de Delfos.

quien, en la *ῥῆσις* que pronuncia (vv. 77-103), hace un relato de la historia anterior al drama centrada, fundamentalmente, en los datos relacionados con el motivo de su llegada.

Comienza el joven con una apelación a Apolo como responsable e incitador de su sentimiento de venganza (vv. 77-79): ὦ Φοῖβε, ποῖ μ' αὖ τήνδ' ἐς ἄρκυν<sup>52</sup> ἤγαγες / χρήσας, ἐπειδὴ πατρὸς αἴμ' ἐτεισάμην, / μητέρα κατακτάς. // *Febo, ¿hacia qué trampa me has conducido con tu oráculo? Después de vengar la muerte de mi padre matando a mi madre...*; sigue con el relato de la orden dada por Febo de tomar del templo la imagen de Ártemis con el objetivo de aplacar sus sufrimientos (vv. 79-92)<sup>53</sup>; finalmente la narración se centra en el presente y establece así su situación actual (vv. 93-94): ἤκω δὲ πεισθεῖς σοῖς λόγοισιν ἐνθάδε / ἄγνωστον<sup>54</sup> ἐς γῆν, ἄξενον. // *He llegado para cumplir tus órdenes aquí, a esta tierra desconocida, inhospitalaria*. Sin embargo, el joven se dirige acto seguido a Pílates manifestándole sus temores ante la acción que deben llevar a término y le propone huir (vv. 102-103): ἀλλὰ πρὶν θανεῖν, νεὼς ἔπι / φεύγωμεν,<sup>55</sup> ἥπερ δεῦρ' ἐναυστολήσαμεν. // *Pero antes que morir, huyamos hacia la nave con la que navegamos hasta aquí*. Esta actitud conllevará a la réplica de su amigo y a un sucesivo y rápido cambio de acción por parte de Orestes.

La exposición contenida en este pasaje no es ya una descripción de la historia que hay que conocer para entender la situación de la acción dramática, sino que es parte de la acción misma: el cumplimiento de la misión encargada por Apolo, que irá tomando forma en la segunda parte de la obra, se presenta en el prólogo como algo difícil, algo que hace retroceder a Orestes. Sin embargo, es una orden divina y ha de ser cumplida en el momento oportuno, de modo que los amigos deciden abandonar la escena a su espera y dejar de este modo espacio para que el coro e Ifigenia pasen a cantar la *πάροδος*.

<sup>52</sup> ἄρκυν era una red de caza sujeta por estacas, hacia la que los perros de caza conducían a sus presas (Jenofonte, *Cinegético* 2. 4 ss.). En *Coéforas* v. 1000, Orestes utiliza este término para describir la trampa en la que queda atrapado su padre antes de ser asesinado. También en *Euménides* vv. 11 y 147, es el término utilizado para describir al joven como presa que se ha escapado de la red tejida por las Erinias.

<sup>53</sup> La misma promesa le hace Apolo cuando lo envía desde Delfos a Atenas en *Euménides* v. 83 y en *Electra* v. 1291 de Eurípides también aparece en las palabras finales de Cástor. Sabemos que en este caso el descanso conlleva felicidad y purificación, aunque una promesa similar a Heracles en la obra sofoclea *Traquinias* es sinónimo de muerte (vv. 76-81, 166-172, 824-826 y 1169-1173).

<sup>54</sup> Los griegos de la época de Eurípides debían conocer las tierras del Quersoneso, sin embargo, el autor nos presenta una tierra alejada e inhóspita a fin de resaltar el *πάθος* del héroe de la tragedia.

<sup>55</sup> Esta actitud huidiza del héroe ha sorprendido a un gran número de estudiosos. PARKER (2016: n.vv. 102-103) remarca el énfasis del autor en describir mediante estos versos el estado de crisis del joven: "Eurípides, like Homer, is a realist who does not attribute unwavering, romantic heroism to his characters. Here he is depicting a man under severe psychological stress".

Con la llegada de los dos amigos a escena se abre paso en el prólogo no solo una recapitulación de su pasado, sino también la influencia que este tiene en su presente y en su futuro, un futuro que comienza a realizarse a partir del momento en que el mensajero nos cuenta que han sido capturados por los servidores de Ifigenia. Por otro lado, vemos también el juego de anticipaciones que crea Eurípides en la primera escena del prólogo en donde Ifigenia expresa la falta de esperanza de que la llegada de su hermano se produzca. La *ῥῆσις* lírica de la joven tras la noticia mencionada se sitúa en la misma perspectiva: con el anuncio del cambio de actitud que contiene, la *ῥῆσις* acentúa el carácter irónico de los elementos que van a venir a continuación como, por ejemplo, la estrofa final del primer *στάσιμον* con los deseos de venganza y salvación del coro.

En *Ifigenia entre los tauros*, el coro sale a la *ὀρχήστρα* mientras la escena está vacía e inicia el canto hasta la aparición poco después de Ifigenia. Frente a otras *πάροδοι* en las que el coro entabla diálogo con un personaje que ha participado ya en el prólogo sin haber abandonado la escena, como por ejemplo en *Orestes*, *Heráclidas* y *Helena*, Ifigenia ha dejado la escena antes de la llegada de los héroes griegos e irrumpe tras la entrada del coro dando lugar a un canto amebeo.

Estructuralmente se trata de un *κομμός* lírico astrófico en el que predomina el metro de anapestos líricos, principalmente en espondeos y dímetros catalécticos. Tanto la heroína como el coro caracterizan su canto como *θρηῆνος* (vv. 143-147 y 179-185)<sup>56</sup> y las mujeres aparecen en escena con la típica fórmula ritual de ordenar silencio<sup>57</sup> antes de iniciar el canto cultural a Ártemis (vv. 123-125)<sup>58</sup>: εὐφραμεῖτ', ᾧ / πόντου δισσοῶς<sup>59</sup>

<sup>56</sup> El coro se hace eco del tema marcado por el *ἐξάρχων*, Ifigenia; esto es algo típico del *κομμός* trenético, cf. NESTLE (1930: 64).

<sup>57</sup> Cf. *Euménides* vv. 1035-1039.

<sup>58</sup> TAPLIN (1977: 194, n. 3) y DIGGLE (1981a) atribuyen a la heroína estos versos, pero hay razones de peso para considerar que es el coro el encargado de realizar esta petición de silencio. El término *ναίοντες* no puede hacer referencia a las mujeres del coro, sino a un grupo de hombres, los tauros. Además, supondría un problema con la entrada en escena de los personajes, puesto que Ifigenia debería entrar desde el templo, al que se dirigió en los vv. 65-66, y el coro entraría por el otro lado en un silencio extraño quedándose totalmente al margen y siendo ignorado por la heroína. Después, ella sería la que debería mantener silencio hasta que las mujeres se dirigieran a ella. No sería imposible que el coro entrara con la heroína desde el templo, tal y como ocurre en el caso de *Helena*, pero no sería lógico que preguntara en el v. 138 el motivo por lo que ha sido llamado si ya dentro había estado junto con la muchacha.

<sup>59</sup> Eurípides tiende a evitar el simple *δύο* y utiliza pleonasmos poéticos como *δισσοί* (v. 264), *δίπτυχοι* (vv. 242, 474, 1289) o *διπλοῖ* (v. 688).



συγχωρούσας / πέτρας<sup>60</sup> Ἀξείνου<sup>61</sup> ναίοντες. // ¡Guardad silencio, habitantes de la doble roca que cierra el mar *Inhóspito!* El coro se deleita con datos descriptivos del templo y referencias a la identidad y procedencia de la diosa (vv. 126-136),<sup>62</sup> a lo que le sigue una retahíla de preguntas dirigidas a su compañera sobre el motivo de por qué le ha hecho venir al templo (vv. 137-142). La descripción de las mujeres de la tierra de la que proceden y de la que han sido arrebatadas, tal y como se constatará en los vv. 1106-1112, es abundante en bellos adjetivos y se halla en contraste consciente con la tierra a la que han llegado como botines de guerra. Se dirigen a su compatriota mediante un elaborado epíteto justo antes de la entrada de esta en escena (vv. 139-142): ὦ παῖ τοῦ τᾶς Τροίας πύργους / ἐλθόντος κλεινῆ σὺν κόπῃ / χιλιοναύτῃ / μυριοτευχῆ<sup>63</sup> <τέκος> Ἀτρειδῶν<sup>64</sup> τῶν κλειῶν; // *Hija del que llegó a las torres de Troya con su ilustre remo, el de los mil marineros, el de las mil armaduras, prole de los ilustres Atridas.*

Como ya hemos dicho, en la primera intervención a cargo de Ifigenia nos encontramos con una primera referencia al carácter de su canto, que se explicita cuando la joven da cuenta del motivo de su lamentación: el sueño que le había revelado la muerte de su hermano.<sup>65</sup> A él se dirigen las libaciones mencionadas en los vv. 159 ss. y el ofrecimiento se representa directamente ante los ojos de los espectadores (vv. 170-177).<sup>66</sup>

<sup>60</sup> Las Simplégades, míticas rocas móviles que chocaban entre sí (cf. Heródoto, 4. 85.1 y Estrabón, 1. 2.10), tienen en esta obra un significado simbólico importante y se hace referencia a ellas en numerosos pasajes de la tragedia (vv. 241, 260, 355, 422, 746, 889-890 y 1389). El autor asocia este lugar geográfico como el límite entre lo que es y no civilización. Cf. HALL (1987: 429) dice al respecto: “The rocks are the mental, as well as the physical barrier between darkness and light, the unknown and the known, barbarism and civilization”.

<sup>61</sup> Sobre el Ponto Euxino (Mar Negro) y la dificultad de atravesar las Simplégades, cf. WEST (2003: 151-167). BARLOW (2008: 25-28) destaca la imaginería marina de la obra y afirma: “It is by the sea, just off stage, that all the most important events of the play... take place... For past, present, and future, the sea provides the means of action”. Un monográfico reciente y detallado sobre la importancia del viaje y del mar en la obra es el de HALL (2013). La autora afirma lo siguiente (2013: 68): “*IT* presents us with a poetic ticket to ride, fly, sail, and run from Sparta and Argos to Aulis, Aulis to Tauris, Tauris to Halai Araphenides, Brauron, and Delos, from Delos to Delphi, from Delphi to Olympia, Athens, and Tauris, and from whatever parts of the Greek world the chorus came, like the spectators at the Athenian Dionysia, to a front-row seat at the Tauric sacrifices”. Cf. también el artículo de SILVA (2007b: 143-154) sobre expresión a lo largo de la tragedia de la amenaza que supone el viaje por mar y las evocaciones a la obra homérica.

<sup>62</sup> Sobre la interpretación de este pasaje desde el punto de vista geográfico y una recopilación de los principales problemas en la edición, cf. WILLINK (2007: 746-749).

<sup>63</sup> Optamos por considerar estos términos en dativo y no seguimos la lectura alternativa de DIGGLE y KOVACS como genitivos singulares (χιλιοναύτῃ, como genitivo dórico, y μυριοτευχῆς) acompañando a τοῦ ἐλθόντος. Estos adjetivos parecen concordar semánticamente mejor con una flota que con un hombre.

<sup>64</sup> Dorismo por Ἀτρειδῶν.

<sup>65</sup> La escenificación de una ofrenda a un muerto a causa de un sueño también aparece en *Hécuba* pero forma parte de una construcción dramática diferente. Sobre los rituales de paso relacionados con la muerte, cf. ZEITLIN (1970: 329-343).

<sup>66</sup> BARNER (1971: 288) señala que ningún *θρηνησις* monódico en tragedia menciona tan detalladamente las acciones y gestos rituales.

Sin embargo, el lamento no se circunscribe solo a Orestes, sino que alcanza a la ruina de su estirpe y a los sufrimientos de Argos, referencias separadas por interjecciones de dolor a comienzo de verso (vv. 152-155): ὀλόμαν ὀλόμαν<sup>67</sup>. / οὐκ εἶς' οἴκοι πατρῶοι· / οἴμοι μοι φροῦδος γέννα.<sup>68</sup> / φεῦ φεῦ τῶν Ἄργει<sup>69</sup> μόχθων.<sup>70</sup> // *Acabada, acabada estoy. No existe ya mi hogar paterno. ¡Ay de mí! Ha perecido mi estirpe. ¡Ay, ay, las desgracias de Argos!*

El coro responde a las συμφοραὶ de Ifigenia mediante exclamaciones de dolor no tanto por la muerte de Orestes como por la destrucción del palacio de los Atridas y del poder de Argos (vv. 186-190), cuyo origen se menciona de forma breve y tajante en los versos sucesivos (vv. 191-202)<sup>71</sup>:

μόχθος δ' ἐκ μόχθων ἴσσει<sup>72</sup>. / δινευούσαις ἵπποισιν <ἐπεὶ> / πταναῖς ἀλλάξας  
[δ'] ἐξ ἔδρας / ἱερὸν <μετέβασ'> ὄμμ'<sup>73</sup> ἀνῆς.<sup>74</sup> ἄλλαις δ' ἄλλα προσέβα /

<sup>67</sup> Término carente de aumento y dórico por ὀλόμην. Cf. DIGGLE (1981b: 65-66) sobre la omisión del aumento temporal en Eurípides.

<sup>68</sup> Cf. *Orestes* vv. 971-972.

<sup>69</sup> Dativo locativo sin preposición característico del género poético. Cf. *Heráclidas* vv. 360-361.

<sup>70</sup> La idea de sufrimiento es dominante en el término μόχθος, mientras la idea de fatiga puede o no estar implícita. En *Traquínias* v. 1101, Heracles hace referencia a sus trabajos como μόχθοι cuando relata las dificultades de su vida. En *Andrómaca* v. 134, la pregunta τί μόχθον... μοχθεῖς significa algo así como “¿Por qué sufrir tan duros sufrimientos? En *Filoctetes* v. 480, el μόχθος que deriva de llevar a Filoctetes a casa no es una cuestión fatigosa sino desagradable al ser su compañero de viaje.

<sup>71</sup> El ἀρχὴ κακῶν como causa de las desgracias sucesivas de los descendientes de Pélope es un motivo recurrente en tragedia. Esquilo no va más atrás en el tiempo y trata la muerte monstruosa de los hijos de Tiestes, mientras Sófocles y Eurípides representan acontecimientos más lejanos. Se cree que Sófocles compuso las tragedias *Atreo*, *Enómao* y no menos de tres obras llamadas *Tiestes*; Eurípides a su vez se piensa que representó *Enómao*, *Tiestes* y *Crísipo*. El público, pues, conocedor de las diferentes versiones de la saga de Pélope, vería en pasajes como el de *Ifigenia entre los tauros* una clara alusión a alguna de ellas. El testimonio más completo de los mitos de Pélope y de sus descendientes se encuentra en Apolodoro (*Epítome* 2. 3-13), aunque son muchos los textos griegos en los que se referencia parte del mito (Píndaro, *Olímpica* 1. v. 87; Pausanias 5. 17. 7; Sófocles, *Electra* vv. 505-515; Eurípides, *Orestes* vv. 982-1012 y *Electra* vv. 699-746).

<sup>72</sup> En el manuscrito L aparece ἀίσσω (U – –), pero en este verso no cabría métricamente. Los tragediógrafos usaban la forma contracta por conveniencia métrica. La única excepción en *Troyanas* v. 156, en donde la escansión de ἀίσσει debe ser – – – como en Homero.

<sup>73</sup> El motivo del giro en la fortuna debido al cambio de la trayectoria del sol lo encontramos en Sófocles y en Eurípides, aunque los dos autores los tratan de forma diversa. Sófocles parece presentarlo como un signo de la ira divina por el crimen de Atreo al asesinar a los hijos de Tiestes (*TrGF* 4, p. 162 y *Antología Palatina* 9. 98). Sin embargo, según Platón (*Político* 269a) y Apolodoro (*Epítome* 2. 12), el giro acontece en el conflicto por el cordero dorado y lo consideran como la señal de Zeus de ver en Atreo al rey.

<sup>74</sup> δινεύω y δινέω son utilizados como intransitivos en la épica, en Homero y en Apolonio de Rodas, pero en tragedia se utiliza como transitivo (cf. *Orestes* v. 837 y *Troyanas* v. 200). En este pasaje el texto es bastante fragmentario. No hay nada que conecte estas palabras con lo precedente y el δ' en el siguiente verso indica que se inicia una oración. O bien el δ' debe omitirse e insertar algún elemento que conecte las yeguas con lo que le sigue (la cuadriga del dios sol), o bien considerar que un verso se ha perdido después del v. 191. Nosotros hemos recogido la reconstrucción de KOVACS, puesto que nos parece la más acertada.

χρυσέας ἀρνὸς μελάθροις ὀδύνα, / † φόνος ἐπὶ φόνῳ, ἄχεα ἄχεσιν †<sup>75</sup> / ἔνθεν τῶν  
 πρόσθεν δμαθέντων / Τανταλιδῶν ἐκβαίνει πονά γ' / εἰς οἴκουσ, σπεύδει δ'  
 ἄσπουδάστ<sup>76</sup> / ἐπὶ σοὶ<sup>77</sup> δαίμων. // *Pero al dolor le sucedió más dolor y con sus  
 yeguas aladas volviendo grupas el sol mudó de sitio y cambió la sagrada mirada  
 de su luz. Sobre el palacio del cordero de oro ha ido avanzando pena tras pena,  
 muerte tras muerte, dolor tras dolor. A causa de la sangre de los primeros  
 Tantálidas ha venido sobre tu casa la venganza y el destino arroja sobre ti lo que  
 no se debe ansiar.*

Desaparece entonces el carácter trenódico como lamentación por un muerto y en el epodo del amebeo se retoma el comienzo de la desgracia para la heroína, la lamentación de una historia pasada causa de sus παθή. Se selecciona una acción concreta, el sacrificio de la joven en Áulide y se hace mediante una narración en la que abundan adjetivos de connotación triste que resaltan la inevitabilidad del episodio y fuertes contrastes que destacan todavía más la situación desgraciada de la muchacha. De su actual posición, Ifigenia misma da testimonio mediante una frase escueta y lapidaria (vv. 218-220): νῦν δ' ἀξείνου πόντου ξείνα / δυσχόρτους<sup>78</sup> οἴκουσ ναίω, / ἄγαμος<sup>79</sup> ἄτεκνος<sup>80</sup> ἄπολις<sup>81</sup> ἄφιλος. // *Y ahora, siendo huésped del mar Inhóspito, habito en casa infértil, sin esposo, sin hijos, sin ciudad y sin amigos.*

El coro comparte todas las características de identidad que ha remarcado la heroína, cada una de las mujeres que compone el colectivo es a su vez ἄγαμος ἄτεκνος ἄπολις y ἄφιλος. Es por este motivo que el amebeo se convierte en un canto de lamentación, un canto a través del cual el coro acompaña a la heroína en su dolor. Este

<sup>75</sup> Estas palabras recuerdan vagamente a otras referencias en obras de Eurípides. Cf. *Orestes* vv. 1579 y 1587 para ἐπὶ φόνῳ... φόνον; *Heracles* v. 366 para ἄχεά τ' ἄχεσι (en un pasaje no poco conflictivo). Sin embargo, la escansión de este verso no sería adecuada (hay un hiato después de φόνῳ y ἄχεα) y la alta proporción de sílabas breves hace muy difícil la tarea de emendación a su contexto métrico.

<sup>76</sup> Juego etimológico de palabras, Cf. CHANTRAINE “σπεύδω”. Eurípides usa esta expresión también en *Bacantes* v. 913 referida a Penteo.

<sup>77</sup> Contraste significativo en las palabras del coro que ahora se dirigen a la joven heroína, mientras antes se dirigían a los ya pericidos Tantálidas.

<sup>78</sup> Eurípides no le da importancia a cómo debían ser las tierras de los tauros en realidad, sino que resalta lo inhóspito y desagradable del lugar en contraste con los χόρτοι εἰδένδροι (v. 134) de Europa.

<sup>79</sup> Cf. la descripción de Lisístrata del problema para las mujeres de encontrar esposos a causa de la guerra (*Lisístrata* vv. 593-597). Edipo en *Edipo Rey* (vv. 1492-1502) lamenta la suerte de sus hijas, puesto que no podrán desposarse. Antígona en la obra homónima lamenta su propia situación de no poder casarse (vv. 808-816).

<sup>80</sup> Cf. Sófocles, *Electra* v. 164, en donde la heroína se lamenta de no haber dado a luz.

<sup>81</sup> El coro de *Medea* canta lo siguiente (vv. 652-653): μόχθων δ' οὐκ ἄλλος ὑπερθεν ἢ γὰρ πατρίας στέρεσθαι. // *De entre las desgracias no hay ninguna peor que la de ser privada de tu patria.*

dolor es compartido por la pérdida de su tierra, a la que ya no pertenecen y que ha sido destruida, y por la de una identidad de mujeres que ahora se ven expuestas a la servidumbre en unas tierras bárbaras alejadas de su casa paterna, de sus *φίλοι*.

Situadas en la *ὄρχήστρα*, las mujeres expresan su desgracia, su pérdida y evocan a través de un duelo continuo y compartido con la heroína la opción de vida que les ha sido impuesta, una vida en el exilio, privadas de un estatus de esposas e impuestas a participar en unos ritos en honor a la diosa Ártemis totalmente contrarios a la concepción griega. Como ocurre en otras obras eurípideas, por ejemplo en *Hécuba* y *Troyanas*, el autor compone el coro de unas mujeres que están totalmente excluidas de un orden, de un *κόσμος*, al que llegan pero al que no pertenecen ni por su origen ni por su situación de esclavitud. Así pues, coro y heroína están envueltos en una respectiva y conectada catástrofe, cuya reciprocidad tiene ya efectos desde el principio con la entrada de las mujeres a escena.

Al igual que el amebeo en la *πάροδος* de *Helena*, este amebeo se convierte en un canto de lamentación con partes aisladas trenéticas: el canto comienza, se enuncia como tal, y recoge procedimientos de estilo característicos de la lamentación ritual, para ir desplazándose a una lamentación personal de la heroína sobre su pasado, parte de la que se hará eco, en versos recitados, la *ῥῆσις* lírica de Ifigenia (vv. 344-391).

El discurso del mensajero describiendo la captura de Orestes y Pílates es de gran importancia en la trama, pero el monólogo de Ifigenia que le sucede es vital para la profunda interpretación de la obra como un todo. El mensajero no es aquí un mero abastecedor de información, sino que a su descripción añade su propia perspectiva de los acontecimientos que él mismo ha presenciado. Las mujeres del coro lo presentan como un vaquero que entra a escena tras llegar de la costa (vv. 236-237). Tras su presentación, al igual que ocurría en *Helena* (vv. 597-604 y 1512-1525) y *Orestes* (vv. 852-865), tiene lugar un diálogo esticomítico que, en nuestra obra, comprende la parte central del primer episodio (vv. 246-251). La noticia que porta el vaquero tiene el carácter de un comentario positivo incluso para Ifigenia, receptora del mensaje (vv. 258-259): *χρόνιοι γὰρ ἤκουσ'· οἶδ' ἐπει<sup>82</sup> βωμὸς θεᾶς / Ἑλληνικαῖσιν ἐξεφονίχθη ῥοαῖς. // Pues han tardado en llegar. Hace tiempo que el altar de la diosa no se enrojecía con sangre griega. Ante la petición*

<sup>82</sup> Optamos por la alternativa que propone SEIDLER. *οὐδέ πω* entraría en contradicción con otros pasajes de la obra en los que se afirma que en la tierra de los tauros se llevaban a cabo sacrificios en donde las víctimas eran extranjeros griegos (cf. vv. 38-39, 72, 344-347 y 584-585).

concreta de la muchacha, que quiere saber cómo ha ocurrido todo (πῶς; τρόπον ὁποῖω, vv. 256-257),<sup>83</sup> el mensajero pasa a dar cuenta de lo sucedido,<sup>84</sup> no sin antes justificar su presencia en la costa, respuesta que hace creíble lo desacostumbrado (v. 255): βούς ἤλθομεν νίψοντες<sup>85</sup> ἐναλία δρόσῳ. // *Fuimos a bañar a los bueyes en el agua del mar.*

La *σχιζομυθία* se desarrolla mediante una serie de preguntas-respuestas sobre el origen y nombre de los capturados, que están en relación con el valor irónico de fondo que posee este diálogo: la noticia de la captura de unos jóvenes helenos, considerada positiva por ambos interlocutores, alcanza un valor distinto para el público. Como un personaje más del drama, el mensajero participa de modo anímico en los acontecimientos, y ello no solo a través de una impresión general de los hechos, sino también de su interés por uno o más héroes: el mensajero entra en escena y tras establecer contacto con su interlocutor expresa su opinión sobre la noticia que trae.

Tras el diálogo, tendrá lugar la primera *ῥῆσις* de mensajero en *Ifigenia entre los tauros* (vv. 260-339), relato en el que se describe el descubrimiento y la captura de unos extranjeros (los desconocidos Pílates y Orestes) por un grupo de pastores. Tal y como afirma QUIJADA (1991: 40), este relato se conforma como si de un *μηχάνημα* se tratara, pero, además de la ejecución del plan, la noticia nos da cuenta de la decisión que lleva al mismo. La narración se divide en tres partes: en la primera la atención del relato recae sobre los pastores y la decisión final de apresar a los extranjeros (vv. 264-280), en la segunda la atención se centra en la descripción de la locura de Orestes (vv. 281-300), finalmente, en la tercera el relato versa sobre el conflicto de los dos bandos: los pastores, superiores en número, acaban por vencer a los amigos (vv. 301-335). Finalmente, cuatro versos al final (vv. 336-339), en el que el mensajero se dirige a Ifigenia con una observación personal, interpretación irónica de lo ocurrido (Ifigenia debe desear con la muerte de tales prisioneros expiar la suya en Áulide), concluyen la narración.

<sup>83</sup> Ifigenia resalta su interés por conocer más detalles de la captura mediante πῶς y ὁποῖω τρόπον. En *Hipólito* vv. 1171-1172, Teseo muestra un interés similar por conocer cómo acaba la vida de su hijo y utiliza términos análogos. Cf. también *Helena* v. 1266.

<sup>84</sup> Este elemento de motivación está presente, a menudo, allí donde el receptor de la noticia la considera como desgraciada, pero falta en la mayoría de los diálogos de entrada en que esta es considerada como favorable por su receptor. Cf. ERDMANN (1964: 29), quien dice al respecto lo siguiente: “Das ist psychologisch begründet: Berichte, die dem Adressaten eine angenehme Nachricht zu bringen versprechen, sind ihm eo ipso angenehm und willkommen. Das ist so selbstverständlich, dass eine ausdrückliche Motivierung der Bereitschaft, den genauen Zusammenhang des Vorfalls zu hören, überflüssig erscheint”.

<sup>85</sup> Participio de futuro con valor final como *σημανῶν* en el v. 237.

El relato de la captura de los jóvenes griegos representa un acontecimiento ante el cual Ifigenia debe reaccionar y lo hace mostrando un cambio de actitud ante las víctimas que en el futuro caigan en sus manos. Además de este cambio, la joven expresa de nuevo sus propios sentimientos en relación a los acontecimientos de su historia personal, para volver, en los últimos versos al motivo de su rechazo de sacrificar víctimas humanas. La joven evoca su piedad pasada y comunica su resolución en contra de los desconocidos extranjeros (vv. 344-350):

ὦ καρδίᾳ<sup>86</sup> τάλαινα, πρὶν μὲν ἐς ξένους / γαληνὸς<sup>87</sup> ἦσθα καὶ φιλοκτίρμων αἰεὶ, /  
ἐς θούμόφυλον ἀναμετρομένη δάκρυ, / Ἑλληνας ἄνδρας ἠνίκ' ἐς χέρας λάβοις.  
/ νῦν δ' ἐξ ὀνείρων οἷσιν ἠγριώμεθα<sup>88</sup>, / δοκοῦσ' Ὀρέστην μηκέθ' ἥλιον βλέπειν,<sup>89</sup>  
/ δύσονουν με λήψεσθ', οἵτινές ποθ' ἤκετε. // ¡Ay, desgraciado corazón! Hasta  
ahora siempre fuiste sosegado y compasivo con los extranjeros y concedías un  
medido llanto a tus compatriotas siempre que un griego te caía en las manos.  
Ahora que, por los sueños que me han llenado de ira, creo que Orestes ya no vive,  
me encontraréis hostil, quienquiera que seáis los que habéis llegado.

Los vv. 354-379 evocan recuerdos del pasado, en los que aparecen en primer lugar Menelao y Helena, los eternos odiados en las obras de temática troyana,<sup>90</sup> como principales causantes de su desgracia y dignos de toda amenaza (vv. 354-358): ἀλλ' οὔτε<sup>91</sup>  
πνεῦμα Διόθεν ἦλθε πάποτε, / οὐ πορθμῖς, ἦτις διὰ πέτρας Συμπληγάδας / Ἑλένην

<sup>86</sup> En momentos de profunda sorpresa o vacilación el héroe de *Ilíada* habla *πρὸς ὃν μεγαλήτορα θυμόν* (ej. 11. vv. 403-410; 17. vv. 90-105; 21. vv. 552-570; 22. vv. 98-138). También en tres ocasiones Odiseo en el quinto canto de *Odisea* se dirige a su propio *θυμός* (vv. 298-312, 355-364 y 407-423). En Eurípides, la referencia al propio corazón o ánimo expresa indecisión y agitación (Cf. *Medea* vv. 1056-1080 y 1244-1250; también *Orestes* v. 466 y *Alceste* v. 837). Aristófanes en *Acarnienses* v. 485 (*ἄγαμαι καρδίας*) parece indicar que este tipo de expresiones eran características de Eurípides y exagera la tendencia del tragediógrafo de dirigirse al corazón como si fuera una persona aparte. La referencia en este pasaje de *Ifigenia entre los tauros* podría ser visto como un desarrollo del pasaje en *Odisea* 20. vv. 18-21, en el que el héroe se dirige a su corazón: *τέτλαθι δὴ, κραδίη*... Más adelante en la obra, en el v. 881, la heroína se dirigirá a su propia *ψυχή*.

<sup>87</sup> Cf. *Hécuba* v. 1160.

<sup>88</sup> El verbo *ἀγριόω* forma parte del vocabulario ético. Lo encontramos en Eurípides en obras de época tardía, cf. *Electra* v. 1031; *Orestes* vv. 226, 387 y 616. Cf. también Sófocles, *Filoctetes* v. 1321 e *Ilíada* 9. v. 629 y 24. v. 41.

<sup>89</sup> PARKER (2016: n.vv. 248-250), siguiendo a NAUCK y más recientemente a KOVACS (2003: 51), considera este verso una interpolación.

<sup>90</sup> Ya al inicio de la obra (vv. 8 y 14), Ifigenia pone de manifiesto la responsabilidad del Atrida y la hija de Leto por su penosa situación. Más adelante le lanza a la espartana una maldición (v. 525). También el coro se complace con la idea de Helena como víctima sacrificial (vv. 439-446). En otras obras, se le culpa a o a Menelao por el sacrificio de su hija (*Andrómaca* vv. 624-625 y *Orestes* vv. 658-659) o a la conflictiva pareja (*Electra* vv. 1027-1029 y *Troyanas* vv. 370-372).

<sup>91</sup> *Οὔτε...οὐ* expresión poética que aumenta el *πάθος* de la situación de la heroína. Cf. por ejemplo *Medea* v. 1348.

ἀπήγαγ' ἐνθάδ', ἥ μ' ἀπόλεσεν, / Μενέλεων<sup>92</sup> θ', ἴν' αὐτοὺς ἀντετιμωρησάμην, / τὴν ἐνθάδ' Αὐλιν<sup>93</sup> ἀντιθεῖσα τῆς ἐκεῖ. // *Pero nunca ha llegado aquí el viento favorable de Zeus ni una nave que, a través de las Simplégades, trajera aquí a Helena, la que me sumió en desgracia, y a Menelao, para vengarme de ellos cambiando esta Áulide de aquí por la de allí.* Dos versos que contienen un apóstrofe a Orestes, a quien esta vez no se da con total seguridad por muerto (εἰ τέθνηκας, v. 378), cierran la parte de retrospectiva en el pasado. De carácter muy diferente son los versos con los que acaba la ῥῆσις (vv. 380-391): la idea de que Ártemis se complace en sacrificios humanos (vv. 380-386), así como la historia del festín de Tántalo (vv. 386-388),<sup>94</sup> son referidos aquí como ejemplos negativos de moral<sup>95</sup> y, por lo tanto, se presentan como actos que en el imaginario de Ifigenia carecen de veracidad<sup>96</sup> (vv. 389-391): τοὺς δ' ἐνθάδ', αὐτοὺς ὄντας ἀνθρωποκτόνους, / ἐς τὴν θεὸν τὸ φαῦλον ἀναφέρειν δοκῶ<sup>97</sup>. / οὐδένα γὰρ οἶμαι δαιμόνων εἶναι κακόν. // *Sino que creo que estos de aquí, homicidas ellos mismos, le han atribuido a la diosa su maldad. Pues no creo que ningún dios sea cruel.* Así pues, del lirismo en el que se evoca subjetivamente un hecho de la historia personal se da paso a una reflexión general, dando un giro al carácter de las palabras de Ifigenia y mostrando la belleza de un pasaje de gran elaboración por parte de Eurípides.

<sup>92</sup> Versos consecutivos en los que la escansión de los nombres empieza por dos breves. Además, aquí *Μενέλεων* se escande UU- por sinecfonesis de -εων. Sobre la escansión de *Μενέλεως* en Eurípides, cf. ΚΟΝΑΧΙΣ (2003: 28).

<sup>93</sup> Metonimia por “sacrificio” o “muerte”.

<sup>94</sup> La heroína retoma un episodio de su historia familiar: el banquete en el que Tántalo ofrece a su propio hijo a los dioses. Ifigenia no da crédito a que los dioses puedan disfrutar de dicho manjar. El primer testimonio de esta historia lo encontramos en Píndaro (*Olímpica* 1. vv. 36-51). Este autor también rechaza que los dioses participaran conscientemente del festín y presenta su versión declarando que es mejor tratar mitos donde se hable de los actos honorables de los dioses y afirma que él no puede considerar a un dios γαστρίμαργον. Sobre las fuentes de este mito, cf. ROBERT (1920: 288-292).

<sup>95</sup> Ifigenia habla de *ἀμαθία*, sustantivo que junto con el adjetivo *ἀμαθής* tiene el significado de “ignorancia o inhabilidad” a partir de finales del s. V a.C. Encontramos este término en Tucídides (6. 39.2) y Aristófanes (*Ranas* v. 1109 y *Nubes* vv. 135, 492 y 842), pero es Eurípides quien le da un matiz moral particular. Aparece una vez en Sófocles (*TrGF* 4, fr. 924) caracterizado como un *δυσπάλαιστον κακόν*, pero el contexto en el que aparece no nos muestra claramente su significado.

<sup>96</sup> A diferencia de *Ión* vv. 436-451, en donde el héroe dirige sus acusaciones directamente a los dioses por su hipocresía y volubilidad, Ifigenia aquí, rechaza dicha acusación. La diosa no puede actuar así, ni tampoco los restantes dioses son crueles. Eurípides no nos da motivos para suponer que Ifigenia esté equivocada al considerar que la diosa no es capaz de esa maldad, pues no solo se nos dice que ha sido la encargada de salvarla del sacrificio, sino que al final del drama es ella quien consiente transferir su imagen desde la tierra de los tauros hasta Grecia, donde el rito solo sobrevivirá de forma simbólica.

<sup>97</sup> Para aserciones como esta, cf. *Heraclēs* vv. 1341-1346 y el fragmento famoso de *Belerofonte* (*TrGF* 5.1, fr. 286b. 7): εἰ θεοὶ τι δρῶσι φαῦλον, οὐκ εἰσὶν θεοί.

El coro canta su primer *στάσιμον* tras la intervención de la heroína (vv. 392-455).<sup>98</sup> El canto comienza con la invocación a las Simplégades, lugar geográfico contantemente presente en esta obra como punto de tránsito entre tierra bárbara y Grecia. Ocupa casi toda la totalidad una larga descripción del viaje realizado por Orestes y Pílates desde Grecia hasta el país de los tauros, lo que indica una unión estrecha del coro con lo que ha ocurrido precedentemente en escena.<sup>99</sup> Las mujeres tienen curiosidad sobre los recién capturados, por lo que formulan una serie de preguntas (τίνες, πῶς); sin embargo, lo que resuena en el canto es la interna valoración de la distancia entre dos mundos que el coro experimenta.

En el apóstrofe inicial que constituye la primera parte de la estrofa se pone de manifiesto dicha distancia vinculada a la determinación geográfica, símbolo de una profunda diferencia entre el mundo asiático, donde han llegado las jóvenes del coro, y Europa, de donde proceden (vv. 392-398): κυάνεαι κυάνεαι / σύνοδοι<sup>100</sup> θαλάσσας, ἴν' οἴ- / στρος ὁ πετόμενος<sup>101</sup> Ἀργόθεν ἄ- / ξενον ἐπ' οἶδμα διεπέρασεν — Ἀσιήτιδα γαῖαν / Εὐρώπας διαμείψας. // *Oscuros, oscuros estrechos del mar, donde el tábano volador atravesó desde Argos hasta al Mar Inhóspito, cambiando Europa por las tierras de Asia.*<sup>102</sup> Bajo esta premisa, cobra más sentido la pregunta por la identidad de los muchachos (vv. 399-406)<sup>103</sup> y la reflexión que hacen en la antístrofa en donde conjeturan los motivos del viaje de sus compatriotas (vv. 414-420): φίλα γὰρ ἐλπὶς γ', ἐπί τε πῆμασιν

<sup>98</sup> Cf. KANNICHT (1956: 100-116) y WILLINK (2006: 404-413) para un análisis detallado del primer *στάσιμον* de la obra.

<sup>99</sup> Cf. HELG (1950: 28) dentro del apartado “Gefühlsmässige Reaktion auf das Bühnengeschehen”.

<sup>100</sup> Este término hace referencia al punto de encuentro del Bósforo con el Mar Negro. Cf. Heródoto, 4. 85, donde habla de Darío cuando llega al Bósforo y se dirige a las islas Cíneas que “dicen los griegos que antiguamente eran errantes” (τὰς πρότερον πλαγκτὰς Ἑλληνές φασι εἶναι). El nombre Simplégades aparece por primera vez en *Medea* v. 2 donde la nodriza habla de *κυανέας Συμπληγάδας*. Sobre la transformación de las Simplégades como peligro mítico en la leyenda de los Argonautas a una localización geográfica real, cf. HEUBECK sobre *Odisea* 12. vv. 55-72.

<sup>101</sup> PARKER (2016: n.vv. 394-398) opta por la conjetura *ῥρμενος* (de *ῥρνημι*) y lo compara con *Edipo Rey* v. 177.

<sup>102</sup> Incluso sin la aparición del nombre Ío, el público de Eurípides no tendría dificultad en reconocer el viaje legendario. En *Prometeo Encadenado*, Prometeo finaliza su intervención con la descripción del viaje futuro de Ío (vv. 732-735): ἔσται δὲ θνητοῖς εἰσαεὶ λόγος μέγας / τῆς σῆς πορείας, Βόσπορος δ' ἐπώνυμος / κεκλήσεται. λιποῦσα δ' Εὐρώπης πέδον / ἤπειρον ἤξεις Ἀσιάδ'. // *Y los mortales tendrán para siempre un glorioso relato de tu paso y Bósforo recibirá de sobrenombre. Dejando el suelo de Europa, llegarás al continente asiático.*

<sup>103</sup> Las mujeres del coro sitúan la procedencia de los dos muchachos o en Tebas o en Esparta haciendo referencia al Eurotas y al Dirce. Eurípides evita conscientemente mencionar las dos ciudades íntimamente conectadas con la obra, Argos y Atenas, y elige dos ciudades interiores y sin salida al mar.



βροτῶν<sup>104</sup> / ἄπληστος<sup>105</sup> ἀνθρώποις, ὄλ- / βου βάρως οἱ φέρονται / πλάνητες<sup>106</sup> ἐπ' οἶδμα  
 πόλεις τε βαρβάρους περῶντες, / κοινᾶ δόξα<sup>107</sup>. / γνώμα δ' οἷς μὲν ἄκαιρος ὄλ- / βου, τοῖς  
 δ' ἐς μέτρον<sup>108</sup> ἤκει. // *Pues, efectivamente, la esperanza es querida e insaciable para  
 daño de los hombres que llevan el peso de su riqueza vagando sobre el mar y atravesando  
 ciudades bárbaras. Su propósito es el mismo, pero mientras para unos la experiencia de  
 riqueza es inoportuna, para otros es símbolo de medida.*

La conjetura del coro es que los dos griegos son comerciantes y han llegado a parar a tierras bárbaras para conseguir aumentar su riqueza. En la época de Eurípides no debía ser algo poco frecuente ir en busca de oro fuera del hogar, pero sí que debió sorprender en este contexto heroico del drama. De hecho, en Homero (*Odisea* 8. vv. 159-164) sugerir que un hombre pudiera ser comerciante era considerado un insulto.<sup>109</sup> En este pasaje euripídeo vemos cómo, tras la conjetura de las coreutas, aparece una sentencia. El coro sospecha, por la evidencia de los acontecimientos, que los dos desafortunados griegos se han equivocado de alguna forma en la búsqueda de riqueza. El *καιρός*, la ocasión, punto adecuado en el tiempo, lugar y circunstancias, está íntimamente ligado al concepto de *μέτρον*, “medida o medida” y para el coro, los muchachos pertenecen al grupo de hombres que no han elegido bien el momento y que el *καιρός* no les ha sido propicio.<sup>110</sup>

La narración con la evocación principal de diferentes lugares y del mar predominante en la primera parte del canto se extiende también a la segunda estrofa, que

<sup>104</sup> Es dudoso el uso de este término en el pasaje por parte del autor, puesto que el dativo *ἀνθρώποις* lo hace redundante.

<sup>105</sup> De *πίμπλημι* con alfa privativa, “imposible de llenar hasta el final”. Para Teognis 109 los *κακοί* tienen una *ἄπληστον νόον*.

<sup>106</sup> Para los griegos, un comerciante llevaba implícito el ser viajero. Cf. Platón, *República* (371d): *καλοῦμεν... τοὺς... πλανήτας ἐπὶ τὰς πόλεις ἐμπόρους* // *llamamos a aquellos que van de ciudad en ciudad “comerciantes”*.

<sup>107</sup> El autor parece querer decir que todos los que comercian y viajan de un lado a otro tienen el mismo objetivo, la búsqueda de riqueza. Sin embargo, los versos siguientes hacen una distinción entre unos hombres y otros.

<sup>108</sup> Seguimos a TUCKER quien propone *ἐς μέτρον* y no *ἐς μέσον* del manuscrito L. PLATNAUER, CROPP y KOVACS recogen *μέσον* en sus ediciones con el mismo significado que *μέτρον*, de hecho, en ocasiones pueden ser considerados sinónimos. Sobre el debate de estos dos términos y de las diferentes conjeturas, cf. PARKER (2016: n.vv. 420-421).

<sup>109</sup> El hecho de que un hombre arriesgara su vida en el mar en busca de riqueza es para los antiguos objeto de pregunta constante sobre su moralidad. Antes que Eurípides, Hesíodo lo plantea en *Trabajos y Días* vv. 684-687. También Solón (WEST, *IEG*<sup>2</sup> II, fr. 13. vv. 43-46) pone en tela de juicio los asuntos en los que se afanan los hombres. Un gran número de epitafios de la *Antología Palatina* conmemora a los comerciantes que mueren en el mar, como por ejemplo 7. 272 y 254b, atribuidos a Calímaco y a Simónides respectivamente.

<sup>110</sup> Hesíodo en *Trabajos y Días* tras advertir sobre cargar con todas las propiedades en las naves concluye (vv. 689-694): *μέτρα φυλάσσεσθαι· καιρός δ' ἐπὶ πᾶσιν ἄριστος*. *Tened en consideración la medida justa; la ocasión es lo mejor para todos*. Cf. también Píndaro, *Olímpica* 13. vv. 47-48.

está constituida por una única pregunta, y donde una serie de imágenes sobre el viaje emprendido expresan la idea fundamental del coro, aquello que es arriesgado por ser lejano (vv. 422-438).<sup>111</sup> Del mismo modo que esta estrofa está determinada por la pregunta *πῶς*, la antístrofa lo está por *εἴθε*, deseos expresados por el coro, primero como servidor de Ifigenia, después en nombre propio (vv. 439-455):

εἴθ' εὐχαῖσιν δεσποσύνους<sup>112</sup> / Λήδας Ἑλένα φίλα / παῖς ἐλθοῦσα τύχοι τὰν /  
 Τρωάδα λι- / ποῦσα πόλιν, ἴν' ἀμφὶ χαί- / τα δρόσον αἵματηρὰν<sup>113</sup> / ἐλιχθεῖσα<sup>114</sup>  
 λαιμοτόμῳ / δεσποίνας χειρὶ θάνοι<sup>115</sup> / ποινὰς δοῦσ' ἀντιπάλους. / ἥδιστ' ἄν δ'  
 ἀγγελίαν / δεξαίμεσθ', Ἑλλάδος ἐκ γᾶς / πλωτήρων<sup>116</sup> εἴ τις ἔβα<sup>117</sup>, / δουλείας  
 ἐμέθεν / δειλαίας<sup>118</sup> παυσίπνοος<sup>119</sup>. / κὰν γὰρ ὄνειροῖσι συνεί- / ἠν δόμοις πόλει  
 τε πατρώ- / α, τερπνῶν ὕπνων ἀπόλαυ- / σιν, κοινὰν χάριν ὄλβου.<sup>120</sup> // *¡Ojalá a*  
*través de los ruegos de mi señora, Helena, la querida hija de Leda, abandonara*  
*la ciudad de Troya y por casualidad viniera a parar aquí, a fin de que,*  
*espolvoreado su pelo de rocío sangriento, muriera degollada a manos ejecutoras*  
*de mi señora recibiendo así su justo castigo! ¡Pero, con más placer recibiríamos*  
*la placentera noticia de que desde tierra griega algún marinero ha llegado para*

<sup>111</sup> Se trata de uno de los viajes imaginarios característicos de la lírica coral de Eurípides (cf. *Helena* vv. 1451-1511). La costa Tracia es referenciada a través de la mención de los hijos de Fineo, rey de estas tierras y figura representativa en la leyenda de los argonautas. Casado con una hija de Bóreas y visitado por las Harpías, Fineo es asociado con personajes portadores de tormenta. No conservamos ninguna tragedia completa, pero sabemos que Esquilo debió escribir un *Fineo* (*TrGF* 3, fr. 258-260) y Sófocles dos obras con el mismo nombre (*TrGF* 4, fr. 704-717). En *Antígona* vv. 966-976, Sófocles hace alusión a la historia de cómo su madrastra cegó a los dos hijos de Fineo. En esta estrofa de *Ifigenia entre los tauros* vemos también la figura metonímica de Anfitrite como personificación del mar y del baile de Nereidas que personifican en poesía el movimiento de las olas. Otro punto geográfico que aparece en el texto son las islas Leuke, frente a la desembocadura del Danubio, donde había un templo a Aquiles. Sobre el culto del héroe en esta isla, cf. Píndaro, *Nemea* 4. vv. 49-50.

<sup>112</sup> Dativo instrumental.

<sup>113</sup> Podría aquí evocarse el pasaje de *Agamenón* vv. 1532-1534, donde Clitemnestra declara que Agamenón ha recibido la pena justa por haber matado a Ifigenia (ἄξια δράσας, ἄξια πάσχω) y el coro entonces exclama el siguiente miedo: ὄμβρου κτύπον δομοσφαλῆ / τὸν αἵματηρόν. // *El estrépito sangriento de la lluvia, destrucción de la casa.*

<sup>114</sup> Verbo que hace referencia al movimiento circular de la mano de la joven sacerdotisa al preparar la libación que verterá en la cabeza de la víctima. Cf. v. 622.

<sup>115</sup> Conjetura de SEIDLER por el subjuntivo θάνῃ.

<sup>116</sup> El término *πλωτήρ* solo lo encontramos en dos ocasiones en Eurípides: aquí y en *Helena* v. 1070.

<sup>117</sup> Su deseo está formulado en aoristo, lo que es una marca de ironía, puesto que en realidad los rescatadores ya han llegado a la tierra de los tauros.

<sup>118</sup> *δουλείας... δειλαίας* se trata de un juego fónico que ya aparece en *Hécuba* (vv. 156-157): *δειλαία δειλαίου γήρωσ / καὶ δουλείας.*

<sup>119</sup> Aristófanes usa este compuesto parodiando a Eurípides en *Ranas* v. 1321. Sin embargo, el uso de este tipo de compuestos era normal en poesía. Conservamos dos referencias en tragedia del compuesto *παυσίπνοος* en Sófocles (*TrGF* 4, fr. 425) y en Eurípides (*Bacantes* vv. 772). *Παυσίπνοος* reaparece en epigramas sepulcrales de época helenística. Cf. PEEK (1955: 1253, 1544 y 1585).

<sup>120</sup> La reconstrucción de este pasaje, especialmente los vv. 452-455, es problemática. Cf. PARKER (2016: n.vv. 452-455), quien nos ofrece una recopilación de todas las conjeturas.

*poner fin al dolor de mi penosa esclavitud! ¡Ojalá estuviera en mi casa, aunque fuese en sueños, y en la ciudad paterna, gozo de alegres sueños, felicidad común en la riqueza!*

El coro, como el público, ha escuchado y se hace eco del deseo de Ifigenia de que venga Helena para así poder ejecutar contra ella el castigo por sus actos (v. 356), actos conocidos al haber llegado las noticias de la caída de Troya a la tierra de los tauros (cf. v. 519). Pero aún más que obtener la retribución por los actos de Helena, las mujeres desean la libertad y poder volver a casa. Más allá de que venga alguien a rescatarlas, lo que anhelan es volver, aunque sea en sueños, a sus antiguos hogares. Más adelante en la obra (vv. 1105-1110) se conocerá que la ciudad ha sido saqueada, por lo que solo en sueños estas mujeres podrían retornar a sus casas tal y como ellas las recuerdan. No creemos que el autor haya elegido mencionar aquí el sueño de forma casual, sino que se trata de una técnica precisa que remarca esta posición medial del coro, que sabe y no sabe, que está dentro y está fuera del drama al mismo tiempo. Estos deseos, que en obras de autores precedentes solo aparecían en el epodo o al final del canto, en la obra tardía de Eurípides pueden insertarse en lugares diferentes dentro del *στάσιμον*.<sup>121</sup>

Esta forma de enunciación del coro resulta de las ideas y del tono de la anterior estrofa, al tiempo que la expresión de nostalgia, del deseo de escapar,<sup>122</sup> manifiesta lo que constituye desde el principio el núcleo de significación del canto: únicamente se puede entender las preguntas del coro y sus sentencias sobre la fortuna si se tiene en cuenta su propia experiencia de la distancia entre dos mundos distintos; solo él sabe lo que es desear regresar, porque ha experimentado qué es no poder hacerlo.

Este motivo es esencial a lo largo de la tragedia y se pone de manifiesto también en el segundo *στάσιμον* de la obra, donde, ante la partida de los héroes hacia Grecia, el

<sup>121</sup> KRANZ (1933: 250) señala que esta estrofa constituye una muestra del proceso de descomposición del canto y de independización conceptual de las unidades métricas característicos de la obra tardía del autor.

<sup>122</sup> Según PADEL (1974: 241) los *στάσιμα* como este no deberían ser clasificados exactamente como escapistas, sino que su función es la de desplazar, en los momentos críticos del drama, la acción a una localización imaginaria para poder explorar así varias preocupaciones de la obra “in a new mode, as a dream regroups the thoughts and events of the waking day”. WRIGHT (2005: 159) acertadamente apunta: “the plays’ lyric portions, in particular the stasima, are narrative to a greater extent than the spoken portions, and so more suitable for (among other things) descriptions of place. But choral lyrics cannot be treated simply as an extension of the scene-setting of the rest of the play: though closely linked, they are nevertheless separate from it, and so their landscape may often be quite distinct from the “real” landscape of the play’s action”.

coro evoca la patria perdida en los tonos exigidos de un canto de despedida y de buenos augurios hacia los protagonistas.

Tras el *στάσιμον*, el coro presenta a los dos prisioneros griegos (vv. 456-466).<sup>123</sup> Se trata de un anuncio en boca de la corifeo después un elemento cantado, lo que constituye una transición primera del canto al recitado.<sup>124</sup> Estos versos van seguidos de un segundo elemento, también transicional, el diálogo entre Ifigenia y Orestes (vv. 467-491). El anuncio de esta entrada abarca una extensión evidentemente amplia y guarda relación con la tensión dramática, con la expectación o significación emocional que dicha entrada debía suponer, es decir, el sobrecogimiento por la condena a muerte de los dos amigos. Esto se pone de manifiesto en el uso de un metro que solía acompañar a entradas lentas o majestuosas, el anapesto.<sup>125</sup> Asimismo guarda cierta relación el hecho de que el corifeo que hace el anuncio impone silencio al coro, *τόπος* que no solo lo encontramos aquí en los vv. 458-460, sino también en *Orestes* vv. 1311-1312 y 1367.

El segundo episodio de la obra (vv. 467-642) está constituido íntegramente por un diálogo de carácter informativo en su mayor parte esticomítico entre Ifigenia y Orestes. En él Ifigenia se entera de que los prisioneros son argivos y se interesa por el destino que han corrido, tras la Guerra de Troya, Helena, Calcante, Odiseo, Aquiles, y su propia familia. Orestes le habla de la muerte de Clitemnestra, sin embargo, el reconocimiento de los dos hermanos tendrá que esperar al tercer episodio. Ifigenia les propone salvar a uno de ellos a cambio de llevar una carta a Argos en la que revela su salvación por parte de Ártemis y su paradero en tierras bárbaras. Orestes se ofrece a morir por su amigo, acto de nobleza que la propia muchacha ensalza irónicamente puesto que afirma que así debía de

<sup>123</sup> El manuscrito L atribuye los vv. 456-462 a Ifigenia y los siguientes anapestos al coro, probablemente motivado por la dirección *φίλοι* en el v. 458 y *ὁ πόντι* en el v. 463. El escriba debió ver la primera como la dirección de Ifigenia al coro (y no del corifeo al coro), y la segunda como del coro a ella. No obstante, el coro es quien está en una posición óptima para ver a los prisioneros y el término *πόντια* aquí está dirigido a Ártemis, a quien se le ofrece las *δέξαι* θυσίας. Cf. también la dirección a Ártemis con el término *πόντια* en los vv. 533 y 1082.

<sup>124</sup> La mayor parte de las *ὀλιγοστιχίαι* y breves *ρήσεις*-anuncio están en boca del corifeo. Se trata de grupos que oscilan entre los dos o tres versos (trímetros en el caso de *Orestes* vv. 456-458, 1311-1312, 1366-1368 y 1503-1505 e *Ifigenia entre los tauros* vv. 236-237), los cinco de *Orestes* vv. 1013-1017 (anapestos) y 1549-1553 (tetrametros trocaicos), y los ocho u once en verso anapéstico de *Orestes* vv. 348-355 y este pasaje de *Ifigenia entre los tauros*. Los troqueos, así como los anapestos, se debían de sentir más próximos a los versos cantados que los trímetros. De aquí su presencia en lugares de transición. Cf. IMHOF (1956: 141).

<sup>125</sup> Compárese con *Antígona* v. 801, *Andrómaca* v. 494 y *Heracles* v. 442. Anapésticos son también los vv. 1013-1017 de *Orestes*, anuncio que hace el corifeo de la entrada de Píldes y Orestes tras la condena de la asamblea de los argivos. Cf. TAPLIN (1977: 73) afirma el uso de anapestos para anunciar la entrada procesional en un rito funerario, como aquí, la de personas condenadas a muerte. Cf. HAMILTON (1978a: 63-82) y POE (1992: 121-156), sobre el anuncio de las entradas de personajes en la tragedia griega.

ser su hermano si viviera. También Orestes crea esta situación irónica cuando se lamenta de que su hermana no pueda rendirle los ritos fúnebres, a lo que Ifigenia responde que lo hará ella en su lugar.

La primera parte de la *ῥῆσις* de Ifigenia (vv. 467-471) contiene una serie de indicaciones escénicas que ponen de manifiesto la importancia de la entrada de Pílates y Orestes, como por ejemplo, la dirección de la muchacha a los servidores que la han asistido en sus libaciones para que entren de nuevo en el santuario.<sup>126</sup> El resto de los versos constituyen ya el diálogo. Ifigenia pregunta a los prisioneros por sus padres y hermanas (vv. 472-473),<sup>127</sup> después por su lugar de origen (v. 479) y finaliza su primera intervención con lamentos y una reflexión general sobre la incertidumbre del destino (vv. 475-478): τὰς τύχας τίς οἶδ' ὅτω / τοιαῖδ' ἔσονται; πάντα γὰρ τὰ τῶν θεῶν / ἐς ἀφανὲς ἔρπει, κούδὲν οἶδ' οὐδεὶς κακὸν<sup>128</sup> / ἢ γὰρ τύχη παρήγαγ' ἐς τὸ δυσμαθὲς. // *¿Quién sabe a quién le tocará semejante destino? Pues todo lo divino se desliza por la oscuridad y nadie conoce a ciencia cierta mal alguno, ya que la fortuna nos conduce a la ignorancia.* Orestes se hace eco de esta reflexión refutándola (vv. 482-491)<sup>129</sup>. Ambas reflexiones no se proyectan sobre hechos que están ocurriendo o han ocurrido sobre la escena sino, en un caso, sobre hechos que solo han sucedido en la interpretación de un sueño por parte de Ifigenia; en otro, sobre un suceso que tiene que ocurrir, el sacrificio de los prisioneros. Como es sabido, estos hechos van a desarrollarse de otra forma en la acción dramática, por lo que estas sentencias resaltan el carácter irónico de las escenas posteriores y marcan el juego consciente del autor que representa la contrastante visión de los espectadores frente a la de los personajes del drama.

<sup>126</sup> Se trata de los servidores que la han ayudado en las libaciones de los vv. 167-168 y no de los guardianes que debían de estar todavía presentes (v. 638), puesto que Ifigenia se dirige a ellos para que vigilen a Pílates y Orestes; solo en los vv. 725-726 se dirige a ellos para que salgan, justo antes de que se produzca la *anagnórisis*. En contra, cf. PLATNAUER (1938: n.v. 725), quien parece asumir que se trata de un mismo grupo de personas que volverían a entrar en el v. 638.

<sup>127</sup> Ifigenia pregunta la procedencia de los dos prisioneros mediante la característica fórmula griega. El hecho de ser mujer, puede motivar a que en su pregunta sea la madre la primera referenciada. Además pregunta por una posible hermana, que va a dejar de serlo (*ἀνάδελφος*, v. 475), como ella misma.

<sup>128</sup> Muchos editores han cambiado el texto de los manuscritos o han supuesto una laguna después del v. 477. Nosotros seguimos la lectura del manuscrito L, aunque también la conjetura de WEIL de introducir *τέλος* por *κακόν* nos parece plausible.

<sup>129</sup> Teniendo en cuenta lo poco que sabe Orestes de Ifigenia, no sorprende el tono de estos versos. Se trata de la sacerdotisa cuyo trabajo es hacer las libaciones oportunas para preparar el sacrificio que va a acabar con su vida. A pesar de su posición, da un motivo noble al lamento y preocupación de la muchacha: intentar aplacar el miedo de las víctimas a la muerte.

El relato de los sucesos que Ifigenia quiere conocer se abre paso en el v. 517, pero antes la heroína tiene que vencer la resistencia de Orestes quien, ante la inminencia de su muerte, se niega a contestar sus preguntas cuestionando la utilidad de tal interrogatorio.<sup>130</sup> La identidad de Pílates, la relación íntima entre los dos amigos y el lugar de procedencia, Argos, se abren paso en esta parte. Del v. 517 al 539 el relato se centra en otra ciudad, Troya, y en la suerte de los griegos que participaron en la vida de la muchacha.<sup>131</sup> La referencia a Helena y los comentarios sobre las desgracias que esta ha traído ocupan una posición importante, puesto que dedica seis versos y se refiere a ella como la primera responsable de su miserable situación.<sup>132</sup> La joven también pregunta por Calcante, Odiseo y Aquiles<sup>133</sup>, mencionados ya, en igual orden, en el prólogo.<sup>134</sup> La reticencia de Orestes se vuelve a hacer evidente cuando las preguntas se dirigen a aquello que le toca bien de cerca, el destino acaecido a Agamenón<sup>135</sup> y Clitemnestra<sup>136</sup> (vv. 548 y 556) y la suerte sufrida por los hijos de estos, Electra (v. 562), la misma Ifigenia (v. 563, τί δέ; σφαγείσης θυγατρὸς ἔστι τις λόγος; // *Y, va, dime, ¿se dice algo de una hija inmolada?*)<sup>137</sup> y Orestes en último lugar, temiendo que su sueño sea confirmado (v. 567). Ante la respuesta un

<sup>130</sup> Sobre la *στιχομυθία* eurípidea, cf. SCHWINGE (1968) y SEIDENSTICKER (1971: 209-220).

<sup>131</sup> Este pasaje en el que se suceden múltiples preguntas ha sido comparado con el pasaje de *Filoctetes* vv. 410-445, en el que el héroe pregunta a Neoptólemo por todos sus amigos aunque su interés se centra en Odiseo, foco de odio.

<sup>132</sup> En sentido estricto, la vuelta de Helena junto a Menelao no tiene nada que ver con la muerte de Agamenón, aunque Orestes parece de alguna forma culpurla en el verso 522 (τῶν ἐμῶν τι). Para los dos jóvenes es evidente que Helena es el *ἀρχὴ κακῶν* y no solo de sus males, sino del de todos los griegos (v. 525): ὃ μῖσος εἰς Ἑλλήνας, οὐκ ἐμοὶ μόνῃ // *¡Oh, ser odioso para los griegos y no solo para mí!*

<sup>133</sup> Cuando Ifigenia pregunta por el hijo de Tetis, Orestes menciona las falsas nupcias en Áulide (v. 538): οὐκ ἔστιν· ἄλλως λέκτρ' ἔγημ' ἐν Αὐλίδι. // *No vive. Vanas fueron sus nupcias en Áulide.* Eurípides pone en boca de Orestes el episodio de Áulide para darle a Ifigenia el turno de réplica y hacer creer al público que el reconocimiento de los dos hermanos es inminente.

<sup>134</sup> El único que sigue vivo y lo sabemos por las palabras de Orestes es Odiseo (v. 534). Nótese el ritmo en los términos finales de los vv. 532-534: λόγος... γόνος... λόγος.

<sup>135</sup> Hasta lo que Ifigenia sabe Agamenón sigue vivo. Ella utiliza el adjetivo εὐδαίμων para referirse a él, sin embargo, Orestes parece no entender a quién se refiere con su pregunta. En un principio el joven intenta evadir el asunto relacionado con el Atrida, pero acaba haciendo alusión a su muerte en el v. 548. Al enterarse, momentáneamente Ifigenia pierde el control y Orestes se da cuenta. No obstante, la muchacha recula y su hermano prosigue con el breve relato del asesinato a manos de su esposa (v. 552).

<sup>136</sup> Orestes dice que el asesino de Clitemnestra es su propio hijo (v. 556): οὐκ ἔστι· παῖς νιν ὃν ἔτεχ', οὗτος ὄλεσεν. // *No vive. Su hijo a quién ella dio a luz la ha matado.* Orestes da énfasis a la relación entre víctima y asesino: ὃν ἔτεκ(ε) acentúa lo innatural del acto del mismo modo que ὁ γεννήσας πατήρ en el v. 360. Compárese con *Euménides* vv. 456-458 y *Edipo Rey* vv. 449-451. Es en el v. 559 cuando Ifigenia reconoce al fin la ambigüedad moral del acto. Cf. también *Orestes* vv. 194-195, donde el coro afirma que la muerte de Clitemnestra es justa (δίκαι μὲν), pero Electra conviene en que es horrible moralmente (καλῶς δ' οὐ).

<sup>137</sup> El joven responde que lo único que se dice de Ifigenia es que murió como víctima sacrificial. La responsable de dicha "muerte" es Helena (v. 566): κακῆς γυναικὸς χάριν ἄχαριν ἀπόλετο. // *Murió como favor desfavorable por una mala mujer.* En *Agamenón* vv. 1542-1546 el coro pregunta si Clitemnestra hace un "favor desfavorable" ejecutando los ritos fúnebres de su esposo a quien ella misma ha asesinado. En *Coéforas* v. 42, la heroína se afana en ofrecer las libaciones para prevenir desgracias sucesivas, algo considerado también por el coro como una *χάριν ἀχάριτον*.

tanto ambigua del muchacho, Ifigenia estalla en una exclamación de alegría, pues solo necesita oír que vive (v. 569): ψευδεῖς ὄνειροι,<sup>138</sup> χαίρετ'· οὐδὲν ἦτ' ἄρα. // *¡Sueños falsos, adiós! ¡Nada significabais entonces!*

Como conclusión a esta larga *σπιχομυθία* narrativa de fuerte contenido irónico, donde se ha revelado que Orestes vive, se abre paso una crítica a los dioses, que como sueños volátiles engañan a los mortales (vv. 570-573). Sigue a continuación una referencia de Orestes a sí mismo, donde queda contenida también una censura contra los adivinos (vv. 573-575),<sup>139</sup> de modo que todo el conjunto queda bien asentado en el contexto y la reflexión de la escena precedente: Ifigenia rechaza como falso el sueño tenido, pero la reflexión de este y su crítica contra los dioses apunta en otra dirección (el oráculo de Apolo como responsable de su propia situación).<sup>140</sup>

Un giro decisivo en la acción dramática trae consigo la exposición de la idea de la carta (vv. 578-596). Ifigenia da inicio a su *ρήσις* anunciando algo que puede ser beneficioso para todos, especialmente para Orestes, llevar una carta escrita por un cautivo<sup>141</sup> a cambio de obtener la salvación (vv. 593-594): σώθητι κεῖσε<sup>142</sup>, μισθὸν οὐκ αἰσχρὸν λαβῶν, / κούφων ἕκατι γραμμάτων σωτηρίαν. // *Ve allí y Sálvate, aceptando una compensación nada indigna: por una ligera carta, tu salvación*. Sin embargo, la mención de Pílates va a provocar la contrapropuesta de Orestes, quien muestra su ofrecimiento en lugar de su amigo para la pira sacrificial. De hecho, la puesta en marcha del plan de la carta, que ha de desembocar en el reconocimiento de los hermanos, pasa por el desarrollo del tema del sacrificio voluntario, con un primer momento en presencia de Ifigenia (vv.

<sup>138</sup> El sueño era verdadero (vv. 44-55), era su interpretación la que no lo era (vv. 55-56).

<sup>139</sup> Puede que Eurípides escogiera esta determinada fraseología como alusión a Agamenón, quien escuchó a Calcante y fue asesinado como resultado de la decisión que tomó para llevar a cabo la expedición militar en Troya. Los comentaristas han visto en este pasaje una muestra del descrédito del autor por los adivinos característico de sus obras tardías. Cf. *Helena* vv. 744-745, *Fenicias* vv. 772-773 e *Ifigenia en Áulide* vv. 520 y 956-958.

<sup>140</sup> L atribuye los vv. 569-575 a Ifigenia. Triclinio vió la necesidad de un cambio de hablante e introdujo un párrafo antes del v. 572. La interpretación de este pasaje es para la crítica filológica problemática. DIGGLE elimina estos seis versos, CROPP (1997: 30-31) y KOVACS defienden los vv. 570-571 pero consideran los vv. 572-575 una interpolación, PARKER (2016: n.vv. 572-575) defiende la necesidad de todo el pasaje para comprensión de la escena.

<sup>141</sup> No sería lo más adecuado justificar que Ifigenia no escribe su propia carta por ser mujer, puesto que en *Hipólito* vv. 856-859 Fedra escribe su tablilla. Hay que tener en cuenta que Fedra debe escribirla puesto que contiene un texto falso que conllevará a la muerte del héroe, Ifigenia, más joven y en tierra bárbara, se hace servir de un cautivo griego para escribirla. CROPP sugiere que el hecho de que el cautivo escriba la tablilla y no tenga resentimiento hacia ella sirve para recordar la humanidad con la que la heroína hace su función de sacerdotisa en los ritos que tienen lugar en la tierra de los tauros.

<sup>142</sup> Épico y jónico en vez de *ἐκεῖσε* por necesidades métricas. Cf. *Bacantes* v. 194. En el manuscrito L ofrece *καὶ σὺ*, pero como DIGGLE, CROPP, KOVACS y PARKER nos decantamos por *κεῖσε*. El *σὺ* sería innecesario y redundante.

597-616) y un segundo a solas de ambos amigos (pequeña escena de ἀγών), pero aquí se define únicamente en cuanto a las relaciones de uno y otro amigo como víctimas potenciales, pues el sacrificio no llega a consumarse.

En la primera parte se nos muestra el ofrecimiento de Orestes para sustituir a Píades en el sacrificio. Las intervenciones de Ifigenia, aceptando y contestando a las preguntas de Orestes sobre su fatal destino, traen a primer plano la ironía de la situación. El diálogo entre ambos se centra en la serie de acciones que acompañarán al sacrificio<sup>143</sup> y a pesar de la penosa perspectiva que ante él se cierne Orestes compadece a la muchacha por tener que llevarlo a cabo (v. 619): ἄζηλά<sup>144</sup> γ', ὧ νεᾶνι, κοῦκ εὐδαίμονα. // *Nada envidiable, muchacha, ni dichoso*. Este sentimiento es correspondido, pues en la breve ῥῆσις de Ifigenia le promete iguales honores fúnebres que los que le hubiera ofrecido a su hermano (vv. 628-637),<sup>145</sup> acto que ensalza la complicidad y simpatía entre los personajes ante su destino.

El segundo momento lo representa una escena de discusión entre los amigos, reacción retardada de Píades (vv. 657-724), que está unida al momento anterior por un canto amebeo de corta extensión pronunciado por el coro (vv. 643-657). Se trata este de un canto epirremático en responsión estrófica entre el coro (que se expresa en versos cantados) y Orestes y Píades (en versos recitativos), que se produce tras la salida de escena de Ifigenia a por la carta. No es un canto a tres, sino que el coro va alternando su diálogo con cada uno de los personajes, hasta que en los versos finales se llega a una conclusión unificadora. La unión de los dos amigos, que aceptan su destino, y el lamento del coro por ellos resuenan a lo largo de este pasaje aumentando el πάθος en la transición de los dos momentos anteriores al reconocimiento.

Esta intervención coral ha sido considerada por los diferentes comentadores como un breve interludio que, tal y como afirma PARKER (2016: n.vv. 643-657), “stops the advance of the action to provide a sort of emotional stock-taking”. Nosotros, sin embargo,

<sup>143</sup> Cf. CASABONA (1966: 77-78) sobre el uso aquí de términos generales de la ejecución del ritual.

<sup>144</sup> Algunos editores siguen la conjetura de BOTHE ἄζηλον. Nosotros seguimos la lectura del manuscrito L del neutro plural en aposición a todo lo dicho en los versos anteriores y descartamos la sugerencia de PLATNAUER de que fuera error del escriba quien tomara εὐδαίμονα como neutro plural o confundiera γ' y ν.

<sup>145</sup> Compárese la promesa que Odiseo le hace a Teucro en la obra sofoclea *Ayante* (vv. 1378-1380): καὶ τὸν θανάτῳ τόνδε συνθάπτειν θέλω / καὶ ξυμπονεῖν καὶ μηδὲν ἐλλείπειν ὄσων / χρῆ τοῖς ἀρίστοις ἀνδράσιν πονεῖν βροτούς. // *Y quiero junto a ti rendirle el rito fúnebre a este muerto y compartir el trabajo y no dejar nada sin hacer de aquellas cosas que los mortales deben hacer en honor a los más nobles*.



consideramos que debemos revalorizar estas intervenciones corales, interpretarlas en el contexto de la obra a la que pertenecen, reestablecer su función de caracterizadores de la identidad de los personajes que participan en la acción, y no tratarlas superficial y aisladamente.

Junto con otros pasajes euripídeos como los de *Hipólito* (vv. 565-600), *Suplicantes* (vv. 1072-1079), *Troyanas* (vv. 1209-1250) y *Helena* (vv. 330-385), este diálogo pertenece a un grupo de breves intervenciones en el que el coro canta mientras otros personajes, profundamente implicados emocionalmente en la acción, hablan. En todos estos casos el coro es femenino y también son mujeres las que pronuncian los versos recitativos; a excepción del diálogo de *Suplicantes*, en el que Ifis es el otro interlocutor. Hombres son asimismo los que intervienen junto al coro en el pasaje de *Ifigenia entre los tauros*. Sin embargo, vemos este diálogo como un amebeo especial a la hora de interpretar la actuación de dos de los personajes principales en la acción dramática.

A diferencia del otro caso en el que el coro comparte junto a Ifis un dolor exacerbado por la muerte de Evadne, los dos amigos muestran aquí una prudencia y una calma únicas frente a la desolación de las mujeres. Las dos situaciones son diversas, como también diversa es la identidad de los hombres: mientras Ifis es un anciano que acaba de presenciar la autoinmolación de su hija, los dos amigos son jóvenes griegos que, pese a ser cautivos, su sacrificio aún no ha sucedido y, como ya sabría el público, iba a no producirse una vez llevada a cabo la anagnórisis de los dos hermanos.

BARRETT (2007b: 389-419) define el coro aquí como “an emotional pressure-guage” y busca analizar psicológicamente a los personajes para intentar explicar por qué un personaje individual habla y no canta; concluye con que no hay que generalizar todas las actuaciones sino personalizarlas. Lo único de lo que tenemos cierta seguridad es en expresar que el metro yámbico indica un estilo más mesurado, pero tampoco podemos asegurar que la diferencia del verso hablado y recitado fuera excesivamente pronunciada. Desafortunadamente el texto que abarca los vv. 643-657 es problemático en numerosos lugares, pero sí parece que haya cierta simetría métrica: primero encontramos cuatro docmios cantados, seguido por un trímetro de Orestes; en segundo lugar, aparecen otros cuatro docmios, seguidos por otro trímetro pronunciado por Pílates; finalmente, los vv. 651-657 constituyen el epodo del canto.

Una vez Ifigenia entra a palacio en busca de la tablilla que quiere llevar a Argos, el coro se dirige a Orestes en los siguientes términos (vv. 643-645): κατολοφύρομαι σὲ τὸν χερνίβων / ῥάνισι μελόμενον<sup>146</sup> αἵμακταῖς.<sup>147</sup> // *Lloro por ti, que te debes a las gotas teñidas por sangre de las lustraciones*. Orestes, entonces, tal y como hiciera antes con Ifigenia (vv. 482-491), rechaza la compasión del coro (v. 646): οἴκτος γὰρ οὐ ταῦτ', ἀλλὰ χαίρετ', ὦ ξένοι.<sup>148</sup> // *No obstante no es esto digno de compasión, extranjeras, pues alegraos*. El coro se dirige al punto a Píades, al que consideran dichoso por la salvación (vv. 647-649): σὲ δὲ τύχας μάκαρος, ὦ / νεανία, σεβόμεθ'<sup>149</sup>, ἐς / πάτραν ὅτι ποτ' εμβάση.<sup>150</sup> // *Y a ti, joven, te honramos por tu dichoso destino, puesto que por fin pondrás rumbo a tierra patria*, pero también el joven rechaza sus palabras de buen augurio (v. 650): ἄζηλά τοι<sup>151</sup> φίλοισι, θνησκόντων φίλων. // *En verdad no es digno de envidia para los amigos si los amigos mueren*. Tras esta intervención, el coro parece reaccionar y ve a los dos como dignos de lástima, pero ¿quién lo es más? Esta pregunta es la que el coro se hace en el epodo (vv. 651-657): ὦ σχέτλιοι πομπαί. / φεῦ φεῦ, διολλῦσαι<sup>152</sup>. / αἰαῖ αἰαῖ. πότερος ὁ μᾶλλον<sup>153</sup>; / ἔτι γὰρ ἀμφίλογα δίδυμα μέμονε<sup>154</sup> φρήν, / σὲ πάρος ἢ σὲ ἀναστενάξω γόοις. // *¡Oh, triste regreso! ¡Huy, Huy! ¡Has echado a perder a los dos!*

<sup>146</sup> Con el mismo significado de *μέλομαι* aquí, cf. *Fenicias* (vv. 1302-1303): βοᾷ βαρβάρῳ στενακτὰν ἰαχὰν / μελομένην νεκροῖς δάκρυσι θρηγήσω. // *Con mi grito bárbaro, entonaré cargado de lágrimas el lastimero alarido debido a los muertos*.

<sup>147</sup> Al igual que en el v. 443 de esta obra (δρόσον αἵματηράν) las lustraciones aquí están relacionadas con el vertimiento de sangre.

<sup>148</sup> Seguimos aquí el orden de palabras que conservamos del manuscrito L. WEIL sugiere que el ἄλλ' estuviera en primera posición. A favor de la conjetura de WEIL, cf. PARKER (2016: n.v. 646). DENNISTON (1934: 71) explica el orden del manuscrito "as a fusión of οὐκ οἴκτος ταῦτα, ἀλλὰ χαίρετε and χαίρετε, οὐ γὰρ οἴκτος ταῦτα".

<sup>149</sup> Aquí *σεβόμεθαι* construido con acusativo de persona y genitivo de cosa como *μακαρίζω*. Cf., por ejemplo, *Avispas* vv. 428-429.

<sup>150</sup> Algunos comentaristas han seguido la conjetura de ELMSLEY *πόδ'* por *πότ'* del manuscrito L, pero no hay que olvidar que *ποτέ* puede indicar un momento incierto en el futuro y cabe en el metro. Los tres tragediógrafos principales, Eurípides en particular, usan una rica variedad de expresiones con *πόδα* y podría aquí dar un sentido más efectivo y gráfico, por lo que tampoco descartamos esta lectura. En otras dos tragedias euripídeas podría aparecer esta expresión de *πόδα* junto con el verbo *ἐμβαίνο*, cf. *Heráclidas* v. 168 y *Troyanas* v. 455. En el manuscrito L aparece el compuesto *ἐπεμβάση*, que fue corregido por SEIDLER principalmente por cuestiones métricas. Cf. DIGGLE (1981b: 37), sobre los compuestos del verbo *βαίνο* con *πόδα*.

<sup>151</sup> Se trata de la enmendatio de BURGESS y HERMANN por τοῖς del manuscrito L. La partícula es necesaria y la pertinencia del artículo es superflua.

<sup>152</sup> Estamos a favor del participio de presente que concuerda con *πομπαί*, y no de *διολλῦσαι* cuyo referente no está del todo claro: ¿Aquel que está perdido haría referencia a Orestes o a Píades?

<sup>153</sup> Propuesta de HERMANN ante la laguna que dejaría el *πότερος ὁ μέλλον* del manuscrito. Por cuestiones métricas, KOVACS añade la interjección *αἰαῖ αἰαῖ*.

<sup>154</sup> Eurípides podría aquí estar evocando un pasaje particular de *Ilíada* 16. v. 435: διχθὰ δέ μοι κραδίη μέμονε. // *mi corazón vacila entre dos deseos*, que como aquí está seguido por ἢ y un verbo en aoristo de subjuntivo. *Μέμονε* es un término característico de la épica que normalmente significa "estar ansioso o desear ardientemente", pero tanto en el verso homérico como en este euripídeo creemos que tiene el significado de "debatir, dudar".

*¡Ay, ay! ¿Cuál de los dos lo está más? Mi corazón vacila todavía entre los dos. ¿Lloraré lamentándome antes por ti, o por ti?*

Los versos de Orestes (vv. 660-668) son, más que introducción al ἀγών, recapitulación de lo anterior: consideraciones sobre la identidad de Ifigenia y sobre su procedencia. Orestes se dirige a la sacerdotisa lleno de admiración por las cosas que ha demostrado saber de Grecia y sobre su propia familia; está convencido de que es de Argos, Pílates también, pero su pensamiento apunta en otra dirección,<sup>155</sup> lo que dará paso al diálogo de persuasión (vv. 672-673):

**Πολύδης.**- ἀτὰρ διήλθον<sup>156</sup> χᾶτερον λόγον τινά. // *Pero he estado dándole vueltas a otra cosa.*

**Ὀρέστης.**- τίν'; ἐς τὸ κοινὸν δοῦς ἄμεινον ἂν μάθοις.<sup>157</sup> // *¿Cuál? Si la pusieras en común, la comprenderías mejor.*

El amigo quiere morir junto a Orestes<sup>158</sup> y desarrolla su idea con una argumentación rápida y sencilla basada en una serie de suposiciones falsas pero verosímiles (vv. 678-682): δόξω δὲ τοῖς πολλοῖσι — πολλοὶ γὰρ κακοί — / προδοῦς σεσῶσθαι<sup>159</sup> σ' αὐτὸς εἰς οἴκους μόνος / ἢ καὶ φονεῦσαι<sup>160</sup> σ' ἐπὶ νοσοῦσι δώμασι / ῥάψας<sup>161</sup> μόρον σοι σῆς τυραννίδος χάριν / ἔγκληρον ὡς δὴ σὴν κασιγνήτην γαμῶν.<sup>162</sup> // *Efectivamente considero que para la mayoría, pues la mayoría es ignorante, si yo llego sano y salvo solo a casa será por haberte traicionado, o incluso que si yo te he asesinado,*

<sup>155</sup> Pílates no responde a la preocupación de Orestes de reconocer quién es la joven que tanto sabe de Agamenón y de su familia. Sin embargo, deja de lado el asunto de quién es ella para centrarse en algo que él considera más importante: el posible sacrificio de su amigo.

<sup>156</sup> Conjetura de PORSON. L ofrece la lectura διήλθε, pero no quedaría claro el sujeto. La única posibilidad sería que fuera Ifigenia, pero el asunto del que habla no es de ella, sino del propio Pílates (v. 674).

<sup>157</sup> En esta ocasión es Pílates quien utiliza la táctica de obtener la atención de Orestes y este quien le da el consejo de que hable y no se calle. Sobre la idea de aclarar ideas si se verbalizan, cf. Platón, *Fedro* 238b.

<sup>158</sup> Pílates no se ofrece a morir en lugar de Orestes, sino para morir junto a él. Hay que tener precaución con afirmaciones como la de CROPP (2000: n.vv. 644-656): "Pylades offers to die for Orestes". La razón por la que no le propone la sustitución como víctima la expone Orestes en los vv. 597-608: él está llevando a cabo una orden divina.

<sup>159</sup> En el manuscrito L aparece el presente de infinitivo, *σε σώζεσθ'*, pero la desinencia de infinitivo -αι no puede elidirse. En cualquier caso, consideramos que el perfecto le da un matiz más acertado.

<sup>160</sup> Un término con connotaciones oscuras, pues es el término usado para referirse al asesinato de los hijos tanto en *Medea* vv. 855 y 998 y en *Heracles* v. 1014. Hemos optado por la lectura de BERGK del infinitivo en lugar del participio de aoristo que ofrece el manuscrito L.

<sup>161</sup> Es un término usado dos veces en *Odisea* 16. vv. 379 y 421-423 que hace referencia al plan urdido de matar a Telémaco, hijo único como Orestes, por parte de los que desean su herencia.

<sup>162</sup> En Atenas si un hombre moría dejando a una hija sin desposar, el hombre más cercano de la familia debía casarse con la muchacha y heredar la propiedad (cf. HARRISON, 1968: 132-133). En este caso, dejando a Menelao de margen, sería Pílates, el hijo de la hermana de Agamenón, el pariente más cercano de Electra y por lo tanto el encargado de asumir dicha función.

con la excusa de la desgracia de tu familia, ha sido por tramar tu trágico destino por causa de tu trono con la intención de casarme con tu hermana, la heredera.

Es el turno de réplica y Orestes refuta todos los argumentos de su amigo (vv. 689-698).<sup>163</sup> En el epílogo (vv. 699-715), el joven se extiende en recomendaciones precisas de acciones que Pílates, como φίλος, debe llevar a cabo después de su muerte y contiene, como los vv. 570-575, una referencia fundamental a Apolo en su final (vv. 711-715),<sup>164</sup> cuya relación, como asegura QUIJADA (1991: 231), perfila el ἔθος de la escena: lo que ahora son reproches se convertirán en confianza tras el reconocimiento (vv. 1012-1016). Por último, las dos intervenciones finales de ambos amigos en el ἀγών se refieren también a Febo, y la de Pílates introduce una vaga esperanza de salvación (vv. 719-722): ἀτὰρ<sup>165</sup> τὸ τοῦ θεοῦ σ' οὐ διέφθορέν γέ πω / μάντευμα· καίτοι γ' ἐγγὺς ἔστηκας φόνου.<sup>166</sup> / ἀλλ' ἔστιν, ἔστιν, ἢ λίαν δυσπραξία<sup>167</sup> / λίαν διδοῦσα μεταβολάς, ὅταν τύχη.<sup>168</sup> // *No obstante, el oráculo del dios todavía no ha acabado contigo, aunque efectivamente estás próximo a la muerte. Pero, puede pasar, sí, claro que sí, que la mala suerte dé un giro total para la ocasión.*

Las palabras de Orestes hacen referencia, sobre todo, a la larga στιχομυθία narrativa con Ifigenia al comienzo de la escena y son un resumen de los motivos que en ella aparecen; Orestes menciona la carta que Ifigenia ha ido a buscar, pero las referencias apuntan particularmente al desconocimiento de su verdadera identidad, elemento común

<sup>163</sup> No necesita elaborar más ampliamente su posición moral al respecto, puesto que ya la había explicado versos atrás (vv. 598-602). La muerte conlleva el final de los sufrimientos para el joven, por lo que no es de extrañar la voluntariedad de este de ser la víctima sacrificial. Por razones heroicas, también encontramos los sacrificios voluntarios de diversos hijos jóvenes en la obra eurípidea, entre otros, el de la joven Macaria sacrificada en *Heráclidas* vv. 595-596.

<sup>164</sup> En los vv. 714-715 Orestes hace referencia al asesinato de su madre y a su obediencia a las palabras del dios, acto que conlleva ἀνταπόλλυμαι. En *Agamenón* vv. 1080-1082, Casandra juega con los términos Ἀπόλλων y ἀπόλλυμι. En este caso, aunque el término utilizado por Eurípides es el de Febo, el público podría asociar la referencia. Sobre la pertinencia o no de la información que da Orestes de haber matado a su madre en presencia del coro habló ya WILAMOWITZ (1875: 245), quien afirmó que no debería haber escuchado estas palabras antes del reconocimiento de los dos hermanos. Sin embargo, el coro no revela aquello oído si no es preguntado por otro personaje y aquí no lo será. Diferente será el caso de *Andrómaca* vv. 1047-1048 en donde el coro es preguntado y expone posteriormente el plan de huida de Hermione y Orestes y el plan de dar muerte a Neoptólemo; o el caso de *Ión* vv. 747-751 en el que las mujeres expresan su errónea interpretación del oráculo sobre la identidad de Ión como hijo de Juto.

<sup>165</sup> Sobre el uso de ἀτὰρ...γε, cf. COLLARD (2005: 369).

<sup>166</sup> Pílates pasa en estos dos versos de un leve optimismo de salvación al pesimismo de considerar cerca la muerte de su primo.

<sup>167</sup> El adverbio λίαν a veces es utilizado junto a sustantivos que tienen un carácter verbal, designando acción o estado.

<sup>168</sup> Frase hecha con el significado “para la ocasión”, Cf. *Electra* v. 1169 e *Hipólito* v. 428.

de la escena precedente y la posterior. La escena entre los dos amigos constituye, así, un paréntesis en el diálogo de los hermanos antes del reconocimiento.

La anagnórisis se produce a partir del momento en que Ifigenia pronuncia el nombre de Orestes, momento que tiene lugar dentro de un diálogo amplio, cuyo inicio viene dado por la reaparición de esta con la tablilla<sup>169</sup> en el v. 725.<sup>170</sup> Formalmente, este diálogo está constituido por una serie de réplicas de un solo verso (vv. 734-754), que dan paso a breves *ὀλιγοστιχίαι* (vv. 755-797). En cuanto al contenido, presenta este diálogo una serie de acciones verbales, tanto el juramento de llevar la carta y el de dejarle marchar con vida (vv. 745-746):<sup>171</sup> **Πυλάδης.**- τοῖς σοῖς φίλοισι γράμματ' ἀποδώσω<sup>172</sup> τάδε.<sup>173</sup> // *En deuda a tus amigos les entregaré estos escritos.* / **Ἰφιγένεια.**- κἀγὼ σὲ σώσω κυανέας ἔξω πέτρας.<sup>174</sup> // *Y yo te salvaré alejándote de las oscuras rocas*; así como la revelación del contenido del escrito<sup>175</sup> (vv. 770-771, 774-776 y 778):<sup>176</sup>

Ἦ 'ν Αὐλίδι σφαγεῖς' ἐπιστέλλει τάδε / ζῶσ' Ἰφιγένεια<sup>177</sup>, τοῖς ἐκεῖ δ' οὐ ζῶσ' ἔτι  
/ ... Κόμισαί μ' <sup>178</sup> ἐς Ἄργος, ᾧ σὺναιμε<sup>179</sup>, πρὶν θανεῖν, / ἐκ βαρβάρου γῆς καὶ

<sup>169</sup> Ifigenia describe en el v. 727 la tablilla como *πολύθυροι*. Sobre la descripción de las tablillas desde el 430-420 a. C, cf. PÖHLMANN-WEST (2012: 3-5).

<sup>170</sup> Ifigenia ordena a los sirvientes que están custodiando a los prisioneros que se marchen, tal y como haría previamente en los vv. 470-471 y se dirige a los dos griegos expresando su preocupación hacia aquél que lleve la carta, puesto que ve en ella su única oportunidad de salvación.

<sup>171</sup> Los dos muchachos juran con toda la meticulosidad de la práctica religiosa griega. Un ejemplo de juramento cómico lo vemos en *Lisístrata* vv. 181-237, donde la ceremonia está acompañada, al igual que en las ocasiones formales, por un sacrificio. Sobre la importancia de juramentos en la sociedad griega, cf. BURKERT (1985: 335-339).

<sup>172</sup> ἀποδίδωμι aquí con el sentido de pagar una deuda o dar lo que es debido. Cf. v. 791.

<sup>173</sup> Píladés varía la fórmula dictada por Ifigenia en el verso anterior creando un trímetro completo.

<sup>174</sup> Otra alusión a las Simplégades, una barrera geográfica pero sobre todo simbólica. Cf. vv. 123-125 y 260-261.

<sup>175</sup> La prótasis eventual que alude a la posibilidad de conservar a salvo la carta termina con una afirmación rotunda: esa carta contará (φράσει), aunque guarde silencio (σιγῶσα), lo que está escrito sobre ella (v. 763). Dos cuestiones son importantes aquí: por un lado, la carta tiene voluntad de expresión, ya que es ella la que contará lo que está escrito; por el otro, con el participio *σιγῶσα*, se hace una primera alusión a la lectura silenciosa que será tradición en Occidente sólo muchos siglos más tarde. Sin embargo, llegado el momento, Ifigenia no entrega la carta para que la lea en silencio su interlocutor, sino que ella misma la lee en voz alta. Por supuesto, tal y como asegura NÁPOLI (2016b: 137), hay allí una necesidad de puesta en escena teatral, ya que el público no podría enterarse de otro modo acerca del contenido del texto; seguramente, habrá también un reconocimiento de una práctica frecuente en la época: la lectura en voz alta.

<sup>176</sup> La atribución de estos versos a uno u otro personaje es problemática. Cf. PARKER (2016: n.vv. 769-781).

<sup>177</sup> El nombre de Ifigenia junto con el verbo *ζῶσ'* crea por primera vez la forma métrica -- UU --.

<sup>178</sup> Se entiende *με* como sujeto del infinitivo *θανεῖν*. Estamos en contra de la traducción de este verso de KOVACS "before you die", puesto que no es Orestes sino Ifigenia la que habla de su muerte y ningún sentido tendría que la muchacha considerara la muerte aquí de su hermano pequeño que cree sano y salvo en Argos.

<sup>179</sup> Ifigenia apela al ligamen de sangre. Compárese con el uso de *ὁμοσπόρου* en el v. 695 y la referencia de Orestes a Menelao en *Orestes* (v. 674): *πατρὸς ὄμαιμε, θεῖε*.

μετάστησον θεᾶς / σφαγίων, ἐφ' οἷσι ξενοφόνους τιμὰς ἔχω / ... ἢ σοῖς ἀραΐα<sup>180</sup>  
 δώμασιν γενήσομαι. // *Ifigenia, la que fue inmolada en Áulide, pero que está viva, aunque para los de allí no viva, envía estas palabras... Llévame contigo a Argos, sangre de mi sangre, antes de morir, fuera de esta tierra bárbara, y aléjame de los sacrificios de la diosa en los que yo desempeñe el cometido de matar extranjeros... De no ser así seré la maldición que cargará tu casa.*

Con el v. 769 (ἄγγελλ' Ὀρέστη, παιδὶ τῷ Ἀγαμέμνονος), en el que la joven revela su nombre y el destinatario de la carta,<sup>181</sup> comienza el diálogo de reconocimiento. Ifigenia se está dirigiendo a Pílates, pero naturalmente es Orestes quien la interrumpe (v. 772).<sup>182</sup> Una vez que este oye que su hermana está frente a él se dirige lleno de admiración a su amigo (v. 777)<sup>183</sup> quien, sorprendido a su vez, pasa a interrumpir el mensaje de Ifigenia (vv. 780-781). Cuando esta prosigue y se refiere a su sacrificio en Áulide (vv. 782-787),<sup>184</sup> sus dos interlocutores pueden ya explicarse lo ocurrido.

Es así como se da paso a la serie de acciones que el reconocimiento lleva consigo. Primero es Pílates quien se dirige a Ifigenia (vv. 788-790)<sup>185</sup>, acto seguido se dirige a su primo para dar cumplimiento a lo jurado y entregarle la carta (vv. 791-792),<sup>186</sup> después es Orestes quien la recibe (vv. 793-794) y se dirige a su hermana para abrazarla (vv. 795-

<sup>180</sup> Cf. *Agamenón* vv. 235-237, pasaje en el que el coro describe cómo su padre amordaza a Ifigenia para evitar que lance una maldición contra su casa (φθόγγον ἀραῖον οἶκος). Eurípides imagina la escena de forma diferente (vv. 361-363), pero aun así su Ifigenia podría también llevar la maldición a la casa de Atreo.

<sup>181</sup> El público debía saber que tan pronto Ifigenia dijera el nombre del destinatario, el reconocimiento iba a ser inminente. La recitación de lo escrito en la tablilla le permite a la heroína hablar directamente con Orestes como si estuviera ahí y, de hecho, es justo ahí donde está. Eurípides utiliza una técnica dramática soberbia. La fraseología es muy similar a *Ifigenia en Áulide* vv. 112-113, en donde Agamenón revela el contenido de su tablilla al anciano sirviente mostrando su total confianza.

<sup>182</sup> Orestes hasta ahora ha permanecido perplejo en silencio. Sus palabras en este verso indican que no acaba de asimilar las palabras de Ifigenia y será desde ahora, excepto por los vv. 788-792, necesariamente hablados por Pílates, el interlocutor.

<sup>183</sup> Es problemática la intervención aquí de Orestes creando una pausa justo antes de la maldición en el mensaje de Ifigenia. PARKER (2016: n.vv. 775-776, 778) considera que esta intervención iría justo después del v. 778. Sin embargo, nosotros siguiendo la lectura y atribución de los versos en el manuscrito L consideramos que esta interrupción crearía un efecto consciente en el público que esperaría con ansiedad ese clímax en la acción del reconocimiento.

<sup>184</sup> Importante es aquí la referencia en las palabras de la muchacha sobre la responsabilidad de Agamenón en el sacrificio (vv. 783-786): λέγ' οὐνεκ' ἔλαφον ἀντιδοῦσά μου θεᾷ / Ἄρτεμις ἔσφασέ μ', ἦν ἔθυσ' ἐμὸς πατήρ, / δοκῶν ἐς ἡμᾶς ὄξδ' ἰάσσανον βαλεῖν. // *Cuéntale que la diosa Ártemis me salvó poniendo en mi lugar a una cierva a la que mi padre sacrificó, aunque se pensaba que a mí me clavaba la afilada espada.*

<sup>185</sup> Pílates hace mención del pacto al que ha sido unido con el verbo περιβάλλω, verbo paradójico teniendo en cuenta que puede describir tanto la acción física de “estrechar”, como en el v. 796, como la de “tender una trampa” (cf. *Bacantes* vv. 619 y 1021). Sin embargo, en este caso es una trampa fácil de superar ῥαδίως.

<sup>186</sup> Es lo último que oiremos en boca de Pílates hasta el v. 902. Sobre este silencio, cf. TAPLIN (1977: 134); sobre otros silencios de larga duración en la obra eurípidea, particularmente en *Reso*, cf. RITCHIE (1964: 117).

797). El coro le sale al paso y le prohíbe acercarse a ella (vv. 798-799): ξέν', οὐ δικαίως τῆς θεοῦ τὴν πρόσπολον / χραίνεις ἀθίκτοις περιβαλὼν πέπλοις χέρα. // *Extranjero, no es lícito que roces a la sierva de la diosa poniendo tus manos sobre estos peplos intocables*. De forma similar, en la escena de falso reconocimiento en *Ión* vv. 517 ss., *Ión* (v. 522) le advierte a Juto que no se abrace a él por si rasga los vestidos sagrados que lleva puestos. Sin embargo, a diferencia del caso de *Ión* y pese a que existe un gran debate en la atribución de estos versos de *Ifigenia entre los tauros*,<sup>187</sup> consideramos, siguiendo la lectura del manuscrito L, que no es la heroína Ifigenia la que habla en estos versos, sino el corifeo. El hecho sorprendente de que Orestes verbalice sus intenciones de abrazar a su hermana provoca en el coro una acción de protección hacia su señora. Creemos que no es banal que el hablante se refiera al objeto de *χραίνεις* como *τὴν πρόσπολον* y no con el pronombre personal *με*.

Es verdad que en el v. 801 Orestes señala que Ifigenia también ha reaccionado a su intento de abrazo con un acto físico consistente en darse la vuelta. Ifigenia reacciona gestualmente antes que verbalmente, puesto que una intervención como lo representado en los vv. 798-799, que presenta un marcado nivel de contacto con el interlocutor, no se adaptaría bien al estado escénico de Ifigenia que está girando su rostro. Una forma de justificar esta afirmación es tener en cuenta el contexto del verbo *ἀποστρέφεισθαι*, verbo que, en algunos casos,<sup>188</sup> está explícitamente asociado al silencio; también podemos comparar esta escena con la de *Hécuba* vv. 736 ss., en donde Hécuba habla después de haberle dado la espalda a Agamenón según palabras de este (vv. 739-740).

MASTRONARDE (1979: 95 n. 56), quien acepta la atribución de MONK de que es Ifigenia la hablante,<sup>189</sup> dice al respecto: “(it is) quite acceptable for her initially to protest the attempt at embrace and turn away and then to reject the claim of kindship”. Aunque posible, si en los vv. 798-799 Ifigenia estuviera reaccionando al intento de contacto físico por parte de Orestes, se entendería no como una respuesta formal a la inviolabilidad de la

<sup>187</sup> Cf. TELÒ (2003: 103-107), sobre un detallado y muy acertado análisis de la dificultosa atribución de los vv. 798-799 de *Ifigenia entre los tauros*.

<sup>188</sup> Cf. *Filoctetes* v. 935, en donde Neoptólemo ante la petición de Filoctetes de devolverle el arco le da la espalda y permanece silente hasta cuarenta versos después. Cf. también *Edipo en Colono* vv. 1271-1272, en donde Edipo se muestra hostil ante los actos de su hijo Polinices y este le pregunta el motivo de su silencio y le pide que no se dé la vuelta.

<sup>189</sup> Se basa en la dificultad que, según él, habría en la atribución de estos versos al coro: primero, por el hecho de que en las otras escenas de reconocimiento el coro no interviene nunca en el diálogo entre los dos protagonistas; y en segundo lugar, la reacción de Ifigenia a la acción de Orestes estaría muy alejada, de los vv. 795 ss. al v. 803. En esta misma línea se expresa KAIMIO (1988: 37 n. 14): “This moment of revealing the identity of Orestes (=v. 795) calls for a reaction from Iphigenia, not from the Chorus...”.

sacerdotisa de Ártemis, sino una protesta explícita a la acción en curso.<sup>190</sup> En contra, FERRARI (1988b: 16) opina:

“Se Ifigenia pronunciase i vv. 798-9, dominati da un elevato grado di complessità sintattica, ciò creerebbe un’evidente distonia con il v. 803 (ἐγὼ σ’ἀδελφὸν τὸν ἐμόν;) che invece presenta un carattere di incompiutezza sintattica, segno del permanere di uno stato emozionale e di una graduale ripresa di contatto comunicativo”.

Nosotros creemos que para la reconstrucción de los interlocutores en este pasaje es necesario ponerlo en relación con la escena de *Hécuba* v. 342, escena en la que Políxena describe cómo Odiseo se gira ante la orden de su madre de que se postre suplicante ante él (vv. 342-344): ὄρῳ σ’, Ὀδυσσεῦ, δεξιὰν ὑφ’ εἵματος / κρύπτοντα χεῖρα καὶ πρόσωπον ἔμπαλιν / στρέφοντα, μή σου προσθήγω γενειάδος. // *Veo, Odiseo, que ocultas la mano derecha bajo el manto y que giras el rostro hacia atrás, para que no te toque la barbilla.*

Sin protestar verbalmente, Odiseo a través de su gesto bloquea la iniciativa de la muchacha (después de la orden de Hécuba, Odiseo permanecerá en silencio durante 50 versos). Del mismo modo, Ifigenia en nuestra obra también previene que Orestes la abrace. Introducir una intervención verbal de la joven después del v. 797 significaría retrasar sin razón la realización de este gesto que, como demuestra claramente el pasaje de *Hécuba*, logra un efecto dramático más fuerte y sorpresivo. Por lo tanto, consideramos que la atribución de estos versos al coro tal y como aparece en el manuscrito L sería la opción más adecuada.<sup>191</sup>

La segunda fase del reconocimiento, el intento de persuadir al otro sobre la propia identidad, comienza en el v. 800 y reviste la forma de *στιχομωθία*.<sup>192</sup> Los trímetros del

<sup>190</sup> Cf. *Helena* v. 567, donde Menelao responde con palabras similares al intento de Helena por abrazarlo; *Electra* v. 223, en donde la joven trata de soltar la mano de Orestes que se la ha aferrado; o el caso anteriormente nombrado de *Ion* 522. TELÒ (2013: 104), tomando una afirmación del comentario de CROPP (2000: n.vv. 798-799, “Ion rejects Xuthus’embrace similarly, but with comic elaboration”), dice: “Credo dal punto di vista tonale la reazione di Ione e i vv. 798-9 non siano comparabili”.

<sup>191</sup> A favor de la intervención coral se manifiestan, entre otros, SCHWINGE (1968: 244 n. 107), SANSONE (1981), FERRARI (1988b: 16 n. 11), DETTORI (1992: 140) y TELÒ (2003: 105-106).

<sup>192</sup> El proceso de reconocimiento es similar al de *Helena* vv. 557-624 e *Ion* vv. 1395-1437, aunque en estas dos obras es la mujer quien convence al hombre. Helena, de hecho, falla en la persuasión y solo la llegada del anciano con la noticia de la desaparición del fantasma de Helena convence a Menelao. La escena de *Ion* acontece en un contexto cargado de emoción en el que los personajes cantan un dueto lírico y yámbico, muy similar al de los vv. 827-899 de *Ifigenia entre los tauros*.



coro marcan la transición entre una y otra parte y ahora el interlocutor que ha reconocido a su contrario, Orestes, se ve obligado a convencer al otro, Ifigenia, de que es quien es. El muchacho se dirige a ella como su hermana (vv. 800-801): ὦ συγκασιγνήτη<sup>193</sup> τε κὰκ ταῦτοῦ πατρὸς / Ἀγαμέμνωνος γεγῶσα. // ¡Oh hermana, que naciste de mi mismo padre, Agamenón!; y aunque en un primer momento ella lo considera absurdo y le manda callar (v. 803), no tardaremos en ver las dudas que le asalta, unas dudas que a través de sus preguntas y confirmadas por las respuestas de Orestes irán poco a poco despejándose.<sup>194</sup> De hecho, en el v. 815, esta está ya prácticamente convencida: ὦ φίλτατ', ἐγγὺς τῶν ἐμῶν χρίμπτη φρενῶν. // ¡Oh queridísimo, estás llegando cerca de mi corazón! Los versos sucesivos (vv. 818-821) también son contundentes en la persuasión, ya que se refieren a acontecimientos decisivos en la vida de Ifigenia, como su “boda” y el sacrificio en Áulide. Finalmente, los cinco versos de Orestes (vv. 822-826) refiriéndose a Pélope, vencedor en Pisa sobre Enómao,<sup>195</sup> enlazan con los primeros del monólogo en boca de Ifigenia y alcanza el clímax en el reconocimiento de los dos hermanos.

A diferencia de lo que sucede en *Helena* vv. 622-697, el amebeco en el que viene a culminar el reconocimiento de los personajes tiene en *Ifigenia entre los tauros* un carácter menos dialógico, si se tiene en cuenta que a partir del v. 868 la joven canta sola. Sin embargo, las dos escenas tienen semejanzas notables:<sup>196</sup> este tipo de diálogos están dominados en los primeros momentos por la alegría del reencuentro inesperado (*Helena* vv. 622-659 e *Ifigenia entre los tauros* vv. 828-849)<sup>197</sup> y la expresión del abrazo (*Helena* vv. 624 y 628 ss. e *Ifigenia entre los tauros* vv. 829 ss.), emociones que cambian cuando

<sup>193</sup> Este compuesto, seguido de la mención de tener el mismo padre, hace referencia a que comparten también la misma madre. En *Alceste* v. 410, el niño llama a su hermana σύγκασι κόυρα, subrayando de alguna forma la figura de la madre que ambos acaban de perder.

<sup>194</sup> CROPP (2000: n.vv. 798-810) ve en la actuación de Ifigenia “a narrative pattern of female scepticism and a demand for ‘proofs’ of the male’s identity” y evoca como antecedente la figura de Penélope en *Odisea* 23. vv. 85-204. Los ejemplos que el autor aduce para considerar este pasaje como un patrón son las *Electras* de Sófocles y Eurípides. Sin embargo, mientras en *Electra* de Sófocles el reconocimiento es casi instantáneo, solo ocupa seis versos (vv. 1218-1224), en la de Eurípides el anciano juega un rol decisivo en él y es este personaje quien al señalar la cicatriz de Orestes convence a Electra (vv. 558-576).

<sup>195</sup> Los fragmentos conservados del *Enómao* de Eurípides (*TrGF* 5.2, fr. 571-577) son gnómicos y no nos dan mucha información de cómo el dramaturgo trata la historia, tampoco los del *Enómao* de Sófocles son mucho más informativos (*TrGF* 4, fr. 471-477). Sin embargo, no es tan importante aquí qué versión del mito usa el autor, sino que se hace servir de un ligamen familiar, en este caso, una reliquia conservada en la casa paterna, para que el reconocimiento de los dos hermanos sea posible.

<sup>196</sup> Ambos son aestróficos y en ellos uno de los personajes canta o tiene a su cargo casi exclusivamente versos cantados (Ifigenia y Helena), mientras el otro recita (Orestes) o se expresa en su mayor parte en metros no líricos (Menelao).

<sup>197</sup> Tanto en *Helena* vv. 648-651 como aquí en los vv. 842-844, la heroína se dirige momentáneamente a sus compañeras, las mujeres que conforman el coro, para resaltar el momento de dicha y felicidad que está teniendo.

ambos interlocutores pasan a recordar las desgracias anteriores por la ausencia del otro. Pero, como hemos comentado, en nuestra obra la tendencia al final del canto es más bien monológica: el recuerdo del sacrificio lleva a Ifigenia al problema de la superación del peligro en el que actualmente se hallan (v. 873) y, preocupada por el futuro, se pregunta por los modos de salvación, tendiendo así un puente de unión entre la acción de anagnórisis y la de intriga (vv. 895 ss.).

Y es que la anagnórisis ha de ser explicada con vistas a la acción que ha de venir después. Los elementos que tienen que ver con el relato de los sufrimientos de Orestes, así como el planteamiento sobre la situación de salvación de Ifigenia crean la perspectiva de los dos héroes cuyos destinos están ahora indisolublemente unidos. Debe darse entonces una solución conjunta a la situación de los dos hermanos y la aparición de Pílates, cuya función en la anagnórisis ha sido importante, determinará el *μηχάνημα*.

En los vv. 902-911 encontramos un breve diálogo entre Pílates y Orestes, en el que el amigo subraya la urgencia de actuar, una advertencia que queda unida a su presentación y que le integra en el diálogo Ifigenia-Orestes. Sin embargo, al comienzo pocas consecuencias tiene dicha apelación, puesto que la heroína interviene en el diálogo y se interesa por Electra, su hermana (vv. 912-914): οὐ μή μ' ἐπίσχῃς / οὐδ' ἀποστήσεις λόγου, / πρῶτον πυθέσθαι τίνα ποτ' Ἡλέκτρα πότμον / εἴληχε βίотου<sup>198</sup>; φίλα γὰρ ἔστε πάντ' ἐμοί. // *No me detengas. Tampoco me impidas hablar; preguntar, en primer lugar, de qué fortuna ha alcanzado en su vida Electra, puesto que para mí sois todo lo que quiero.* Orestes se sirve de su pregunta para presentarle entonces al tercer personaje, cuya relación con la familia la muchacha desconoce, y que ha permanecido en escena como un *κωφὸν πρόσωπον*.<sup>199</sup>

La presentación aquí transcurre sin contacto personal entre Ifigenia y Pílates, a excepción de un breve saludo de aquella en el v. 922 y que queda sin respuesta.<sup>200</sup> Pero, la presentación de su primo forma parte de un relato del pasado, cuyo carácter narrativo sirve para conducir la *ἀναγνώρισις* en dirección a una conclusión. En este diálogo esticomítico queda expuesta la historia de Orestes y su actual perspectiva, una perspectiva

<sup>198</sup> *πυθέσθαι...βίотου* es la aposición a *λόγου*. Ifigenia, aunque reconoce la urgencia de urdir un plan de huida, quiere usar su turno de habla para preguntar sobre el destino de su familia, en particular, sobre el de su hermana.

<sup>199</sup> Cf. Sófocles, *Electra* vv. 1326-1375. En esta obra también hace su aparición con instancias de acción un tercer participante en la intriga, el pedagogo, que ha de ser presentado por Orestes a la heroína.

<sup>200</sup> De hecho, Pílates se mantendrá en silencio hasta el v. 1088.

que también Ifigenia se plantea a continuación en un par de *ρήσεις* (vv. 989-1016). La caracterización de la heroína en ellas se hace desde una perspectiva nueva como respuesta a la súplica de Orestes y en relación a su propio regreso, deseado por Ifigenia y que queda reforzado en su petición de ser llevada de nuevo a la patria con un juramento (v. 778). Asimismo, para Orestes el rescate de su hermana está unido a llevar a cabo el robo de la estatua y poder volver a su hogar (vv. 981-983): ἦν γὰρ θεᾶς κατάσχωμεν βρέτας, / μανιῶν τε λήξω καὶ σὲ πολυκόπων σκάφει / στείλας Μυκῆναις ἐγκαταστήσω πάλιν. // *Si conseguimos la imagen de la diosa, cesaré en mi locura, te llevaré con mi nave de muchos remos y en Micenas te estableceré de nuevo*. Sin embargo, para que la discusión sobre el regreso de Ifigenia se plantee es necesario que esta revoque su anhelo (vv. 989 ss.). Su ofrecimiento de sacrificio, al igual que sucede en *Helena*, es ilógico y la salvación común es casi inevitable, ya que la huida de Orestes sin la estatua carecería de sentido. Por este motivo, el ofrecimiento es rechazado por Orestes y se puede producir un avance en la acción dramática, marcada esta por la unión inquebrantable de los dos hermanos frente a la nueva situación. La relación de *φιλία*<sup>201</sup> y el motivo del sacrificio se integran, pues, en un momento especialmente importante que conduce al *μηχάνημα*.

Dos momentos, propios de la buena ejecución de la intriga, marcan el diálogo sucesivo de los dos hermanos: primero la búsqueda del camino a seguir para llevar a cabo la acción, después el engaño de aquél contra quien el *μηχάνημα* se dirige. El tema de la *σχιζομοθία* se formula en los tres versos iniciales de Ifigenia (vv. 1017-1019): πῶς οὖν γένοιτ' ἄν ὥστε μήθ' ἡμᾶς θανεῖν, / λαβεῖν θ' ἅ βουλόμεσθα; τῆδε γὰρ νοσεῖ / νόστος πρὸς οἴκουσ· ἦ δὲ βούλησις πάρα. // *Y, ¿Cómo podríamos conseguir no morir y hacernos con lo que queremos? Pues este es el punto flaco de la vuelta a casa y lo que tenemos que debatir*.

La deliberación de cómo llevar a cabo la acción de huida está dividida en dos partes: en la primera es Orestes quien le hace propuestas a Ifigenia y esta las va rechazando; en la segunda es la muchacha quien da respuesta a las preguntas de su hermano. La primera proposición de Orestes consiste en la posibilidad de matar al rey (v. 1020), algo a lo que la joven se niega por motivos morales, por la relación de *ξενία* (v. 1021): δεινὸν τόδ' εἶπα, ξενοφονεῖν ἐπήλυδας. // *Terrible es lo que has propuesto, que unos extranjeros maten a quien les ofrece hospitalidad*. La segunda propuesta también es

<sup>201</sup> Cf. v. 1015, en donde Orestes expresa además la confianza de que este objetivo común corresponda al plan divino, tal y como Atenea confirma al final del drama.

rechazada por su inviabilidad, puesto que la idea de esconderse en el templo (v. 1024) no es factible porque dentro están los *ἱεροὶ φύλακες* (v. 1027). Ante las negativas, Orestes parece perder la esperanza y pregunta qué hacer (v. 1028); es el turno de que Ifigenia aporte sus ideas y que dé comienzo a la parte de elaboración positiva del plan.

En *Ifigenia entre los tauros*, el plan se basa en sacar partido de algo que hasta entonces ha sido una desgracia para Orestes, el matricidio. Ifigenia utiliza el argumento de que, como autor de la muerte de su madre, Orestes no puede ser ofrecido a la diosa sin antes verter sobre él un ritual de purificación. También se debe purificar la estatua (vv. 1044-1045) y la mancha de Pílates (vv. 1046-1047). Bajo este pretexto de purificación, se lleva a cabo el engaño a Toante, quien conocerá el plan pero no sabrá su verdadero significado (vv. 1048-1049). El v. 1050 en boca de Orestes da luz verde al plan e Ifigenia deja el resto en manos de su hermano. Solo queda convencer a las mujeres del coro de que guarden silencio para que el plan de huida se lleve a cabo con éxito.<sup>202</sup>

Orestes advierte a su hermana de que las siervas deben ocultar por completo el plan (*συγκρύψαι τάδε*, v. 1052) y para obtener su favor, ella, como mujer, debe dirigirse a estas mediante palabras persuasivas (*λόγους πειστηρίους*, v. 1053).<sup>203</sup> La persuasión se obtiene apelando a la compasión y destacando sus intereses comunes.<sup>204</sup> Ifigenia considera a las mujeres como únicas responsables del éxito o fracaso de la trama (*ἐν ὑμῖν ἔστιν*, v. 1057) y solicita su ayuda con un argumento general de género<sup>205</sup> (vv. 1061-1062): *γυναϊκῆς ἔσμεν, φιλόφρον ἄλληλαις γένος / σφῶζειν τε κοινὰ πράγματ'*

<sup>202</sup> La primera petición de silencio al coro que nos ha sido conservada aparece en *Coéforas*. El coro pronto se nos presenta como hostil a Clitemnestra (vv. 42-46) y a Egisto (v. 11), mientras que se muestra como entusiasta colaborador de Electra y Orestes. De hecho, se le pide tanto guardar silencio cuando así se requiera, como hablar si es lo apropiado (vv. 581-582). Sin embargo, a diferencia de las mujeres que componen el coro en *Ifigenia entre los tauros*, el coro en la tragedia esquílea no está en peligro personalmente si el plan se lleva a cabo con éxito.

<sup>203</sup> El uso de los tiempos verbales en su intervención indica que Orestes no ve que la tarea sea fácil de hacer. La petición a las mujeres conlleva un riesgo para ellas, e incluso si ellas están de acuerdo y aceptan guardar silencio, tampoco quiere decir que el plan del engaño se llevara a cabo con éxito (v. 1055): *τὰ δ' ἄλλ' ἴσως — ἅπαντα συμβαίη καλῶς. // ;Hasta incluso es posible que todo lo demás resulte bien!*

<sup>204</sup> El discurso de Ifigenia es formalmente impecable con su exhortación inicial (*exordium*, vv. 1056-1059), argumentos en favor de su caso, invocación a la solidaridad femenina y persuasión mediante la perspectiva de intereses comunes (*argumentum*, vv. 1060-1068); y en último lugar con la súplica final (*peroratio*, vv. 1069-1074).

<sup>205</sup> La idea de la solidaridad femenina es recurrente en la obra euripídea. Cf. La sentencia del corifeo en *Helena* (v. 329): *γυναῖκα γὰρ δὴ συμπονεῖν γυναικὶ χρή. // Una mujer debe compartir los sufrimientos de otra mujer*; o la famosa sentencia conservada de la tragedia *Álope* (*TrGF* 5.1, fr. 108): *γυνὴ γυναικὶ σύμμαχος πέφυκε πῶς. // La mujer ha nacido para ser de algún modo la aliada de una mujer*. También Medea en la obra homónima se dirige a la nodriza para que guarde silencio apelando a la cuestión de género (v. 823): *λέξῃς δὲ μηδὲν τῶν ἐμοὶ δεδογμένων, / εἴπερ φρονεῖς εὖ δεσπότηαις γυνὴ τ' ἔφυς. // No digas nada de mis planes, si quieres a tu señora y eres mujer*.

ἀσφαλέσταται. // *Somos mujeres, género cómplice de ayudarse mutuamente y firmes de salvaguardar intereses comunes.* Los argumentos de la joven adquieren la forma de tricolon in crescendo. Empieza con las bases biológicas de solidaridad (γυναικῆς ἔσμεν), sigue con el aspecto emocional de su relación (φιλόφρον ἀλλήλαις γένος) y finaliza con la manifestación del fin mismo (σῶζειν τε κοινὰ πράγματ' ἀσφαλέσταται).

A continuación, especifica su petición de guardar silencio (vv. 1063-1064): σιγήσαθ' <sup>206</sup> ἡμῖν καὶ συνεκπονήσατε / φυγας. // *Guardad silencio en favor nuestro y colaborad en nuestra huida.* Además, promete que, si ella se salva, el grupo de mujeres regresará a Grecia junto a ella (vv. 1067-1068): σωθεῖσα δ', ὡς ἂν καὶ σὺ κοινωνῆς τύχης, / σώσω σ' ἐς Ἑλλάδ'. // *Salvada, a fin de que también compartas la misma suerte, te llevaré sano y salvo a Grecia.* Tal y como sucede en *Helena*, en donde las cautivas griegas también colaboran con la heroína mediante su silencio (vv. 1387-1389), el coro se halla ante la petición en un gran riesgo, pues van a formar parte del plan de huida de los personajes principales, un plan que en ambas tragedias puede reportarles el beneficio de volver a su hogar.<sup>207</sup> Con la referencia a compartir la suerte se observa claramente en las dos obras euripídeas esta unión, esta colaboración, en fin, esta ventaja de la complicidad entre coro y heroína.<sup>208</sup>

En los versos siguientes el proceso de persuasión alcanza el clímax: Ifigenia les suplica a las coreutas acercándose a ellas en la ὀρχήστρα y tocando sus rostros, manos, piernas (vv. 1068-1070): ἀλλὰ πρὸς σε δεξιᾶς / σὲ καὶ σὲ ἰκνοῦμαι, σὲ δὲ φίλης παρηίδος, / γονάτων τε καὶ τῶν ἐν δόμοισι φιλάτων. // *Así que te lo suplico a ti por tu mano derecha, y a ti, y a ti también, y a ti por tu querida mejilla, tus rodillas, y por los seres queridos que estén en casa.* Parece que la muchacha se dirige a cuatro individuos diferentes, por lo que podríamos suponer que el coro se divide aquí en cuatro semicoros y es al corifeo de cada grupo al que ella suplica. Antiguos editores, como por ejemplo ENGLAND o PLATNAUER, indican en sus comentarios que la mención de su posición física como suplicante y su acercamiento al coro es únicamente formular, por lo que no

<sup>206</sup> La argumentación queda entrelazada con imperativos que dan forma concreta al ruego, y la expresión adquiere cierto tono lírico: la súplica al coro indica que una fase en el desarrollo de la intriga se ha cerrado.

<sup>207</sup> Cf. *Helena* vv. 1388-1389.

<sup>208</sup> No compartimos la opinión de VELLACOTT (1975: 200-201), para quien la súplica de Ifigenia después de su prolongada indiferencia con la situación del coro es insensible y egoísta, una manifestación de la implacable huella que las circunstancias de su vida le han dejado. Además, considera que el cambio de suerte de Ifigenia es tan fuerte y la necesidad de huir tan urgente que su anterior fracaso de expresar complicidad al coro podría considerarse como una carencia emocional.

supondría que el actor dejara el escenario para llegar junto al coro en la *ὄρχήστρα*. Sin embargo, esta creencia deriva de la concepción que se tenía del escenario clásico, actualmente abandonada. A día de hoy parece evidente que un gran número de escenas en tragedia requirieran de un espacio en el que el movimiento entre actores, el coro y cualquier elemento escénico (palacio, templo, etc.) fuera libre.<sup>209</sup>

La súplica de la joven concluye; ahora les toca a las coreutas responder. La lealtad hacia su señora queda reflejada en su sucesiva intervención (v. 1075): θάρσει, φίλη δέσποινα, καὶ σῶζου μόνον· // *Ten confianza, mi querida señora, y piensa solo en salvarte*. Las mujeres dan su consentimiento de guardar silencio e invocan a Zeus para dar solemnidad al pacto (vv. 1076-1077): ὡς ἔκ γ' ἔμοῦ σοι πάντα σιγηθήσεται / - ἴστω μέγας Ζεύς- ὧν ἐπισκήπτεις πέρι. // *Por lo que a mí respecta, a tu favor guardaré silencio en todo lo que estas planeando. ¡Pongo al poderoso Zeus por testigo!* La sacerdotisa les da las gracias en respuesta y lanza una plegaria a Ártemis, que sirve para caracterizar el acto que se va a llevar a cabo como difícil y significativo y marcar el paso al mismo.<sup>210</sup>

Hay que señalar que la petición de Ifigenia en *Ifigenia entre los tauros* es la más extensa y de tono más suplicante de las que conocemos, y va unida a la promesa de hacer lo posible por facilitar el regreso de las mujeres del coro: con ella se reconoce lo que constituye también un deseo de estas, aunque su realización concreta quede indeterminada, como demuestra, más que su respuesta inmediata en tres trímetros, el siguiente *στάσιμον*.

Tan pronto como los héroes entran en el templo para llevar a cabo su plan, ellas intervienen con un canto cargado de patetismo, cuya tónica dominante es su añoranza a la tierra helena. Es evidente que este canto tiene una función técnica, la de servir como puente temporal que posibilita los preparativos para la realización escénica del engaño; no obstante, a través de la repetición del tema que supone el canto sobre el destino del coro, en contraste con el de los personajes principales, este es integrado en el conjunto de la obra.

<sup>209</sup> Cf. por ejemplo, *Filoctetes* v. 1003, donde Odiseo pide a dos hombres (presumiblemente miembros del coro) que sujeten a Filoctetes; y *Helena* vv. 330-333, donde el coro entra a palacio con la heroína.

<sup>210</sup> Tales plegarias no se encuentran en todas las acciones de intriga, ya que en las tragedias de *θυμός*, esto es, con un *μηχάνημα* de venganza, no es adecuada una llamada a la divinidad, pero la forma es frecuente en el círculo de tragedias al que pertenece esta obra, como se ve en *Orestes* y *Helena*.

Pese a que la situación es casi igual que en *Helena*, puesto que las dos heroínas van a regresar a la patria y las griegas cautivas va a quedarse, la utilización del coro mediante el tono utilizado en su *προεμπτικόν* es distinto: mientras en *Ifigenia entre los tauros* (vv. 1089-1151) el tono del canto es de lamentación de alguien que siente quedarse atrás, el tono del de *Helena* (vv. 1451-1511) es aparentemente de alegría. Pero, tal y como afirmamos en el capítulo anterior de *Helena*, el tono del canto ha desvirtuado el significado del mismo, pues la nostalgia no explícita y la ironía carga más si cabe el elemento patético de la intervención coral.<sup>211</sup> Una diferencia a destacar, como apunta QUIJADA (1991: 180-181), es el movimiento en el foco de atención dentro del canto: mientras en *Helena* hay una progresión hacia adelante apropiada al viaje que ha de llevar a Helena de Egipto a Esparta, siendo ella la figura central de este movimiento, el pasado es el foco de atención en *Ifigenia entre los tauros*.

El tema de la lamentación es claro en el segundo *στάσιμον* de nuestra obra. En efecto, un apóstrofe al alción (vv. 1089-1093) y la posición destacada de *θρήνοις* y *ποθοῦσ'*, participio dos veces repetido, dan muestra de ello. Típicamente, los griegos le atribuían al alción un canto similar al del lamento del ser humano<sup>212</sup> y lo relacionaban con un mito en concreto. El primer testimonio que conservamos de Alcíone lo encontramos en un breve pasaje alusivo en *Ilíada* 9. v. 561, en el que se dice que su padre y su madre le habían puesto a su hija Cleopatra, esposa de Meleagro, el sobrenombre “Alcíone”, puesto que su madre, sufriendo la suerte del tan desgraciado alción, tuvo que ver cómo Febo se la llevaba. Aquí, Eurípides hace alusión como ejemplo mitológico al desgraciado final del feliz matrimonio de Ceix y Alcíone, quienes cometieron *ἕβρις* al comparar su amor con el de Zeus y Hera y, como consecuencia, fueron castigados por la ira de los dioses.<sup>213</sup>

<sup>211</sup> HOSE ve en este canto connotaciones alegres y las justifica con la relación de este *στάσιμον* con la *ἔξοδος* de la obra, en el que, gracias a la intervención de Atenea, Toante promete a las mujeres su libertad. El estudioso afirma al respecto (1990-1991: 21): “Einerseits ist das Lied vor dem Hintergrund des vorangegangenen Epeisodions verständlich; Iphigeniens Fluchtplan und ihr Versprechen an den Chor sind der Ausgangspunkt für die Gedanken des Liedes. [...] Andererseits aber bilden die hier vorgetragenen Gedanken eine Vorbereitung für das Verhalten des Chores in der Exodos”.

<sup>212</sup> Sobre la mención de los cantos lastimeros de aves en Eurípides, cf. *Electra* vv. 151-158, *Heracles* vv. 110-111 y 1039-1041; y *Troyanas* vv. 146-147 y 828-830. Cf. D'ARCY THOMPSON (1885: 46-51) y la monografía reciente de ARNOTT (2007: 12-13), para un detallado análisis del alción dentro del pensamiento griego clásico.

<sup>213</sup> Ovidio en *Metamorfosis* 11. vv. 410-748 narra la historia de cómo Alcíone encontró tras su naufragio el cuerpo de su tan amado esposo Ceix y de cómo los dioses los convirtieron a los dos en ave.

Así como Alcíone anhela a su esposo y produce su canto lastimero al recordarlo, las mujeres hacen lo propio al pensar en su tierra, principalmente en los ritos griegos, relacionados con Apolo y Ártemis,<sup>214</sup> que allí llevaban a cabo (vv. 1094-1105). De hecho, ellas comparan explícitamente el gemido de lamento que están produciendo con el del ave (vv. 1094-1095): ἐγὼ σοι παραβάλλομαι<sup>215</sup> / θρήνου, ἄπτερος<sup>216</sup> ὄρνις. // *Contigo comparo mis lamentos yo, ave sin alas*. En la primera estrofa, describen las circunstancias que envuelven el nacimiento de Apolo y, en consecuencia, de su hermana gemela, Ártemis. Según el *Himno homérico a Apolo*, Leto da a luz junto al monte Cintio (v. 26) y en ese preciso momento abraza la palma (v. 117). Eurípides retoma aquí estos dos motivos,<sup>217</sup> pero introduce probablemente la idea de la abundante agua y una imaginaria relacionada con la vegetación: el laurel, árbol ligado a Apolo,<sup>218</sup> y el olivo, árbol asociado a Atenas.

Los sentimientos del coro se objetivan mediante la utilización de descripciones, mientras el tema al comienzo de la antístrofa vuelve la vista al hecho más destacado de su pasado, la esclavitud que le trajo a tierras bárbaras (vv. 1106-1116):

ὄ πολλὰ δακρύων λιβάδες, / αἱ παρηίδας εἰς ἐμὰς / ἔπεσον, ἀνίκα πύργων / ὀλομένων<sup>219</sup> ἐν ναυσὶν ἔβαν / πολεμίων ἐρετμοῖσι καὶ λόγχαις. / ζαχρύσου δὲ δι' ἐμπολᾶς / νόστον βάρβαρον<sup>220</sup> ἦλθον, / ἔνθα τᾶς ἐλαφοκτόνου / θεᾶς ἀμφίπολον κόραν / παῖδ' Ἀγαμεμνονίαν λατρεύ- / ω<sup>221</sup> βωμούς τ' οὐ μηλοθύτας. // *¡Oh ríos de incontables lágrimas, que a mis mejillas cayeron cuando, después de destruidas las torres, me embarcaron en las naves junto con sus remos y sus lanzas enemigas! Después de venderme por una buena cantidad de oro emprendí el viaje a esta tierra bárbara, donde sirvo a la joven sirvienta de la diosa cazadora*

<sup>214</sup> Cf. KOWALZIG (2007: 118-124), sobre la asociación del culto de Ártemis con Delos.

<sup>215</sup> Podría también tener el significado de “competir”, cf. *Andrómaca* v. 289, en el que se hace mención a la competición ante Paris de las tres diosas en el monte Ida.

<sup>216</sup> Adjetivo enfático que mueve a la compasión. Más adelante las mujeres se imaginan con alas y capaces de volar no solo a su hogar, sino a su pasado (vv. 1138-1142).

<sup>217</sup> Eurípides también recoge en *Ion* v. 920 el motivo de la palma ligado al parto de Leto y unido al adjetivo ἀβροκόμης, adjetivo que no encontramos ni en Esquilo ni en Sófocles.

<sup>218</sup> Cf. *Hécuba* vv. 458-461 e *Ión* vv. 919-922.

<sup>219</sup> Fácilmente entendible para una población cuyas torres en la muralla de la ciudad son el símbolo de protección y seguridad. Cf. *Medea* v. 390 y *Alceste* v. 311. En esta última obra Alceste señala que para un hijo el padre es su torre (v. 311): πατέρ' ἔχει πύργον μέγαν.

<sup>220</sup> Νόστον βάρβαρον por νόστον γῆς βαρβάρου (como γῆς πατρώας νόστος del v. 1066). A pesar de que νόστος (de νέομαι) frecuentemente se utiliza con el significado de “retorno”, su significado primero es simplemente el de “viaje”. Cf. *Odisea* 5. vv. 344-345, para este significado.

<sup>221</sup> Normalmente el verbo λατρεύω rige dativo, pero en *Electra* v. 131, el escriba del manuscrito da la lectura λατρεύεις con acusativo, lectura defendida por DENNISTON.



*de ciervos, a la hija de Agamenón, en el altar donde no son corderos lo que se sacrifica.*

Es la primera vez que aparece en el texto la identidad de las mujeres que componen el coro; son jóvenes cautivas, botines de guerra, tal y como son tantas otras mujeres víctimas de la crueldad bélica que constituyen el símbolo de la derrota de su patria y a la vez de la victoria de la tierra a la que llegan.

La idea de las torres destruidas y las mujeres llevadas por mar a otra tierra evoca la caída de Troya, la destrucción de una ciudad que predomina en el imaginario poético griego (*Troyanas* vv. 1317-1332 y *Hécuba* vv. 905-913). En *Hécuba* vv. 914-942, el coro de troyanas a través de su canto describe su experiencia personal en la caída de Troya, pero aquí el tratamiento es más breve y no aparecen detalles domésticos íntimos. Tampoco se dice si su *πόλις* ha sido destruida por otro pueblo griego o no, sin embargo en una guerra entre griegos también era muy común la esclavitud de todos los habitantes de la tierra perdedora, y fundamentalmente del colectivo de las mujeres y los niños.<sup>222</sup> A diferencia de las mujeres troyanas, que van a ser forzadas a compartir el lecho con sus nuevos dueños (*Troyanas* vv. 203-204), las griegas no sufren tal desgracia (*Traquinias* vv. 298-306).<sup>223</sup> Como en *Helena*, su función es la de servir a otra mujer griega.

Una sentencia al final de esta unidad métrica marca el contraste entre la felicidad del pasado y la situación desgraciada del presente (vv. 1121-1122).<sup>224</sup> La segunda estrofa recoge la idea de la vuelta a la patria de los héroes. Al contrario que sucede en el canto de *Helena*, donde se invoca a los Dioscuros para que protejan a la heroína, el coro no expresa sus buenos deseos mediante ninguna plegaria, pero sí que se mencionan dos divinidades, Pan (v. 1127) y Febo (v. 1130), relacionando los vv. 1123-1131 mediante expresiones paralelas. Las mujeres tienen una visión idealizada de la nave (πεντεκόντορος, v. 1124) que va a conducir veloz a la heroína a casa con la ayuda del dios Apolo (vv. 1128-1131): ὁ Φοῖβός θ' ὁ μάντις ἔχων / κέλαδον ἑπτατόνου λύρας / ἀείδων ἄξει λιπαρὰν / εὖ σ' Ἀθηναίων ἐπὶ γᾶν. // *Febo, el adivino, quien obtiene el sonido a través de su lira de siete tonos, cantando te llevará a buen puerto, a la fértil tierra de los atenienses*. Imaginan en su fantasía lo que va a ocurrir, hasta volver de nuevo, dentro

<sup>222</sup> Cf. PRITCHETT (1971: 223-245), sobre la esclavitud de pueblos griegos ante la victoria de otros griegos.

<sup>223</sup> Un caso especial es el de Yole en *Traquinias*.

<sup>224</sup> Cf. *Helena* vv. 417-419, *Heracles* vv. 1291-1293, *Troyanas* vv. 639-644 y, para una reflexión más larga de las diferentes combinaciones entre la buena y mala fortuna, cf. *Belerofonte* (*TrGF* 5.1 fr. 285).

de la misma estrofa, al pensamiento sobre su propio destino (vv. 1132-1133), escena que contrasta con la imagen de la nave con la vela desplegada vista de lejos (vv. 1134-1136), símbolo este del escape de la heroína: ἐμὲ δ' αὐτοῦ λιποῦσα / βήσῃ ῥοθίοισι πλάταις / ἀέρι δὲ ἰστία<sup>225</sup> πρότονοι<sup>226</sup> κατὰ πρῶραν ὕ- / πὲρ στόλον<sup>227</sup> ἐκπετάσουσι πόδα / ναὸς ὠκυπόμπου.<sup>228</sup> // *Navegarás con el ímpetu de los remos y a mí me dejarás aquí. Con el viento, la vela y los cables de la rápida nave extenderán la escota por encima de la amura más allá de la proa.*

Esta imagen suscita en el coro el deseo de poder volar a Esparta (vv. 1137-1142) y el recuerdo de su hogar, de sus fiestas (vv. 1143-1151), un pasado que se alude a través de su experiencia personal y que aquí se enfatiza por la pérdida causada por la separación de la patria:

λαμπροὺς ἵπποδρόμους βαίην, / ἔνθ' εὐάλιον ἔρχεται πῦρ· / οἰκείων δ' ὑπὲρ θαλάμων / πτέρυγας ἐν νότοις ἀμοῖς / λήξαιμι θοάζουσα<sup>229</sup>· / χοροῖς δ' ἐνσταίην<sup>230</sup>, ὅθι καὶ / παρθένος, εὐδοκίμων γάμων, / παρὰ πόδ' εἰλίσσουσα<sup>231</sup> φίλας / ματρὸς ἡλίκων θιάσους, / χαρίτων εἰς ἀμίλλας, / χαίτας ἀβρόπλουτον ἔριν, / ὄρνυμένα, πολυποίκιλα φάρεα / καὶ πλοκάμους περιβαλλομένα / γένυσιν ἐσκίαζον.<sup>232</sup> // *¡Ojalá pudiera yo marchar por la resplandeciente carrera del carro, allí donde avanza el fuego del sol! ¡Ojalá sobre las alcobas de mi casa pudiera cesar de batir las alas en mis costados! ¡Ojalá participara en los coros, donde también yo, de joven, en las bodas ilustres, a los pies de mi querida madre, guiaba la comitiva de mis compañeras, para competir con ellas en gracia, para rivalizar en exuberantes y ricos peinados! Al moverse, los velos de ricos colores y los rizos que iban cubriéndome sombreaban mis mejillas.*

<sup>225</sup> Las naves griegas solo disponían de una vela, pero el término en griego suele emplearse en plural como, por ejemplo, *δῶματα*. Cf. CASSON (1971), quien realiza un estudio mediante ilustraciones sobre el arte y la tecnología de los navíos del área del Mediterráneo desde sus primeros estadios (3000 a. C) hasta las flotas bizantinas.

<sup>226</sup> Probablemente se trata del estay de trinquete, el cable que va del mástil a la proa.

<sup>227</sup> Con el mismo significado el término *στόλος*, cf. *Persas* v. 408.

<sup>228</sup> En este pasaje encontramos una aliteración de la letra π.

<sup>229</sup> *Θοάζω* está relacionado con el verbo *θέω* “correr” y el adjetivo *θοός*, ἢ, ὄν “rápido, veloz”.

<sup>230</sup> Corrección de *δὲ σταίην* del manuscrito L hecha por PLATNAUER, motivada por el uso del dativo *χοροῖς* y por comparación con la aparición de esta misma estructura en *Suplicantes* v. 896, *λόχοις δ' ἐνεστώς*.

<sup>231</sup> El verbo *ἐλίσσω* (o *εἰλίσσω*) lo usa Eurípides en repetidas ocasiones en el contexto de la danza. Cf. *Troyanas* v. 333, *Heracles* v. 690, *Fenicias* vv. 234-236, *Bacantes* vv. 567-570, *Ifigenia en Áulide* v. 1055.

<sup>232</sup> Probablemente estemos, en gran parte debido a su falta de coherencia sintáctica, ante un pasaje corrupto, tal y como afirman DIGGLE, PLATNAUER y PARKER. Las ediciones de KOVACS y SANSONE se muestran más optimistas con la autenticidad del texto.

Como sucedía en *Helena* vv. 1478-1486, el coro se imagina volando como un pájaro y dejando atrás su situación desgraciada.<sup>233</sup> Aparece aquí una doble imposibilidad, puesto que no solo desea huir volando, sino que quiere volar al pasado, a su casa ahora destruida y a su juventud. Además, ansía volver a participar en los coros rituales, una ocasión colectiva que pertenece al pasado y en la que las muchachas de la misma edad competían, delante de sus respectivas madres, en hermosura y gracia. Se trata de la ocasión de un *παρθένειον* y comparte con el fragmento más largo que conservamos de este tipo de canción, el de Alcman (*PMGF* 1), la preocupación por la fineza (vv. 64-69), la descripción del cabello (vv. 51-54 y 70) y la mención de una competición entre las participantes.<sup>234</sup>

Tras el canto del coro, el rey de los tauros, Toante, entra en escena y se inicia la *στιχομωθία* entre él y la heroína. Constituye este el segundo momento en la realización escénica del *μηχάνημα*, el engaño del oponente, y el diálogo alcanza una extensión que abarca prácticamente un episodio entero, concretamente los vv. 1157-1221. Tal longitud tiene relación con la complejidad del diálogo: la primera parte tiene como misión la de hacer creer a Toante la falsa noticia, la posición central abarca la definitiva decisión de este con respecto al plan a seguir, y, finalmente, con un cambio de metro, sigue la parte en que se presenta la realización del plan.

Ifigenia sale al encuentro del rey llevando la estatua de la diosa y este dos veces tiene que repetir la pregunta de por qué ha movido de sitio la figura sagrada, ya que debe tratarse de algo especial, amenazante (*καινόν*, v. 1160; *νεοχμόν*, v. 1162),<sup>235</sup> y más cuando Ifigenia le ordena no aproximarse (v. 1163): οὐ καθάρᾳ μοι τὰ θύματ' ἠγρεύσασθ'<sup>236</sup>, ἄναξ. // *No me habéis apresado víctimas puras, señor*. Con este verso comienza la parte informativa de la *στιχομωθία*, al final de la cual el propio Toante llega a contestar a su pregunta inicial (v. 1176): ἦ τῶνδ' ἕκατι δῆτ' ἄγαλμ' ἔξω φέρεις; // *¿Es*

<sup>233</sup> El deseo de convertirse en pájaro para dejar atrás los problemas del presente aparece en más obras de Eurípides, haciendo de la idea un trazo distintivo de su producción. Cf. también *Hipólito* vv. 732-741, *Andrómaca* vv. 861-862 e *Ión* vv. 796-799.

<sup>234</sup> Cf. CALAME (1977) para un estudio de los coros de muchachas en la Grecia arcaica.

<sup>235</sup> Dos términos fuertes para designar algo “nuevo”. *καινός* ya había sido usado en el v. 1029 por Ifigenia para hablar del plan que iba a urdir, un plan peligroso que conlleva el engaño. *νεοχμόν* es el término usado también en *Bacantes* por Penteo cuando alude a las noticias que asolan la ciudad sobre las fiestas báquicas de las mujeres en honor a Dioniso (vv. 215-216): κλύω δὲ νεοχμὰ τήνδ' ἀνὰ πτόλιν κακά. // *y ahora oigo los males recientes que agitan a esta ciudad*. Cf. también *Hipólito* v. 866.

<sup>236</sup> Este verbo es el utilizado para la caza de animales salvajes y no para las víctimas sacrificiales, que eran frecuentemente domésticas. Aquí, sin embargo, las víctimas son dos hombres griegos que, como ha relatado el mensajero, se opusieron desde el primer momento y de forma salvaje a su captura.

por esto por lo que llevas fuera la estatua?<sup>237</sup> Ifigenia consigue que cada vez sea más firme la confianza del rey, quien incluso llega a alabar la σοφία de la joven (v. 1180): σοφὴν σ' ἔθρεψεν Ἑλλάς, ὡς ἦσθου καλῶς. // *Astuta te educó la Hélade, pues hábilmente te diste cuenta.*<sup>238</sup>

Los vv. 1181-1187 completan la explicación sobre lo ocurrido: el tema es aquí Pílates y Orestes, cómo intentaron seducirla con noticias agradables de la Hélade para que les salvara. El rey ya ha caído dentro de las redes de persuasión de la heroína y da su consentimiento para que el plan, aquel de llevar a los cautivos y a la estatua mar adentro para ser purificados, se pueda poner en marcha (vv. 1198-1200):

**Θόας.-** ἄγ' ἔνθα χρήσεις· οὐ φιλῶ τᾶρρηθ' ὄρᾶν.<sup>239</sup> // *Llévalos a donde sea necesario. No quiero ver lo que está prohibido.*

**Ἰφιγένεια.-** ἀγνιστέον μοι καὶ τὸ τῆς θεοῦ βρέτας. // *He de purificar también la imagen de la diosa.*

**Θόας.-** εἶπερ γε κηλὶς ἔβαλέ νιν μητροκτόνος. // *Sí, siempre que le haya alcanzado la mancha del matricidio.*

El conjunto termina con una alabanza a la que él considera como una sacerdotisa digna de confianza (v. 1202): δίκαιος<sup>240</sup> ἠὲ σέβεια<sup>241</sup> καὶ προμηθία. // *Justas son tu piedad y tu prudencia.*

Con el cambio de ritmo a tetrámetros trocaicos<sup>242</sup> y la aparición de una ἀντιλαβή se da paso a la parte final de la στιχομυθία,<sup>243</sup> en donde las réplicas se suceden

<sup>237</sup> La contaminación puede disiparse con el aire. De ahí que los juicios por asesinato en Atenas se hicieran al abierto para que el jurado no fuera contaminado por los acusados. Cf. Antifonte, *Sobre el asesinato de Herodes* 11.

<sup>238</sup> Encontramos aquí una fuerte ironía trágica o dramática puesto que, para el espectador, a causa de la información superior que posee al ser conocedor de la trama de los héroes, estas palabras de Toante tienen una significación añadida que contradice a la del personaje.

<sup>239</sup> Toante entiende que los ritos de purificación que Ifigenia debe llevar a cabo no pueden serle revelados al no estar iniciado. Cf. *Bacantes* v. 472. Aquello que es demasiado sagrado como para hablar de ello, mucho menos debe ser contemplado por una persona que no esté autorizada.

<sup>240</sup> Poco frecuente es aquí el uso de δίκαιος para referirse a los sustantivos femeninos siguientes. Cf. *Heráclidas* v. 901 (ὁδὸν...δίκαιον). ELMSLEY propuso para nuestro pasaje la lectura del neutro δίκαιον: "Algo justo es tu piedad y tu prudencia".

<sup>241</sup> ἡ εὐσέβεια y ἡ con el significado del posesivo, valor que se extiende al segundo sustantivo.

<sup>242</sup> Para un listado de pasajes en tetrámetros trocaicos en tragedia y un análisis sobre todo textual de algunos de ellos, cf. IMHOF (1956: 125-143; para este pasaje p. 133). Cf. también DREW-BEAR (1968: 385-405), para su uso literario y dramático.

<sup>243</sup> Esta estructura se vuelve en la obra tardía de Eurípides un patrón recurrente. Cf. *Íon* vv. 510-565, *Helena* vv. 1621-1641, *Fenicias* vv. 588-637, *Orestes* vv. 729-806 y 1506-1536 e *Ifigenia en Áulide* vv. 1338-1401.

rápidamente y la ironía ocupa un lugar predominante. Ifigenia da las indicaciones para que el plan pueda llevarse a cabo con éxito, primero las referentes a los extranjeros, luego al comportamiento de los ciudadanos, y, por último, al de Toante. El punto final del diálogo se encuentra en la expresión de deseo de que el plan resulte (v. 1221):

**Ἰφιγένεια.**- εἰ γὰρ ὡς θέλω καθαρμὸς ὄδε πέσοι. // *¡Ojalá resulte esta purificación como yo quiero!*

**Θόας.**- Συνεύχομαι. // *Me uno a tu súplica.*

Toante abandona la escena e Ifigenia concluye en una *ῥῆσις*, parte de cuyo contenido es una invocación a Ártemis (vv. 1230-1233),<sup>244</sup> antes de que el coro pase a cantar el *στάσιμον*.

El tercer canto coral de *Ifigenia entre los tauros*, al igual que el segundo de *Helena* (vv. 1301-1368), sirvió a los detractores de Eurípides de ejemplo para afirmar que el tragediógrafo minimiza el rol del coro al de mero elemento con fines estéticos.<sup>245</sup> La crítica se basaba en la tenue relación en la que coexisten poéticamente presente escénico y pasado mitológico, pero, pese a que en estos cantos la historia anterior al drama ocupa un lugar destacado, no podemos obviar su relación con los acontecimientos escénicos inmediatos.

Ambos *στάσιμα* son *ἱεροὶ λόγοι*: el de *Helena* se refiere a la madre de los dioses, Deméter, mientras el de *Ifigenia entre los tauros* narra la implantación de Apolo en Delfos. Sabemos por una larga tradición de poesía lírica que se remonta al himno a los dioses, al *νόμος* citaródico,<sup>246</sup> a la lírica individual y a la lírica coral que la narración podía ser el elemento fundamental en una composición cantada. Ahora bien, se ha señalado

<sup>244</sup> No se trata de una plegaria, sino de una invocación a la diosa seguida de un período condicional. Encontramos la prótasis que encerraría la súplica (vv. 1230b-1231a), la apódosis, el argumento que se dirige a la divinidad (v. 1231b) junto con el término absoluto de la petición (v. 1232a). Sin embargo, esta plegaria tiene un doble sentido, puesto que la heroína pretende sugerir algo distinto de lo que propiamente dice (vv. 1232b-1233): τᾶλλα δ' οὐ λέγουσ', ὅμως / τοῖς τὰ πλείον' εἰδόσιν θεοῖς σοί τε σημαίνω, θεά. // *No digo lo demás; sin embargo, a los que todo lo saben, a los dioses, se lo he dado a entender, y a ti también, diosa.*

<sup>245</sup> WHITMAN (1974: 30-31) denomina este *στάσιμον* “high-hearted scherzo” y BURNETT (1971: 61) “light-hearted ode”. KNOX (1979: 256-257) no solo dice que el *στάσιμον* es irrelevante, sino que el rol del coro es superfluo. Una opinión más acertada es la de STROHM (1949: 386): “So werden also die Motive des Dramas in der musikalischen Nebenstimmung verarbeitet und stimmungsmässig vertieft. Die gedankliche und die Stimmungseinheit des Ganzen aber gründet sich auf die Festigkeit der Kette einfacher, einprägsamer Motive”. KLOTSCHKE (1919: 50-51) dice que este *στάσιμον* busca subrayar la falsedad de los sueños y la veracidad de los oráculos, un tema clave a lo largo de toda la obra.

<sup>246</sup> FURLEY-BREMER (2001: 322-336) asimilan este canto al del *νόμος* citaródico y rechazan su carácter ditirámico.

dentro de la tradición que estos dos *στάσιμα* constituyen un tipo específico, el llamado por KRANZ ditirámbico, al identificar en ellos elementos comunes con el ditirambo<sup>247</sup> de Baquílides.<sup>248</sup> El uso del paradigma mítico es frecuente en la poesía griega, pero el tipo preferido es aquel en el que el mito es parte del pasado histórico del héroe o héroes cuya situación se quiere presentar. Cuando la relación entre el mito y el presente se problematiza la narración parece alejarse en sus referencias. No obstante, tal y como intentamos demostrar en el capítulo de *Helena*, analizaremos el tercer *στάσιμον* de nuestra obra con el fin de revalorizar su posición dentro de la acción dramática a la que pertenece y trataremos de establecer los ligámenes necesarios para situarlo dentro del conjunto de elementos cantados por el coro.

La alusión de alabanza a Apolo encubre el comienzo del relato en este canto (v. 1234), asemejándose este a un himno a los dioses. A la mención de una característica exterior (*χρυσοκόμαν*,<sup>249</sup> v. 1236) se suman dos *ἄρεταί* de Febo (vv. 1237-1238): *ἐν κιθάρα σοφόν, ὅστ'*<sup>250</sup> *τ' ἐπὶ τόξων / εὐστοχίᾳ γάννυται. // Un portento en la cítara y se complace en la certera puntería del arco.* Nada se nos dice de Ártemis, cuyo nacimiento había celebrado el coro en el anterior *στάσιμον* (vv. 1097-1105), pues aunque *γόνοσ* (v. 1234) y *νῆ*<sup>251</sup> (v. 1240) podrían referirse a ella, su función en el *στάσιμον* es mínima; por el contrario, la función principal la asume Apolo, del que se cuenta cómo dio muerte a la serpiente, algo que estaría en relación con esta *ἀρετή* del dios.

<sup>247</sup> Sobre el ditirambo en Atenas, destacamos los ya anteriormente nombrados PICKARD-CAMBRIDGE (1927: 31-59) y ZIMMERMANN (1992).

<sup>248</sup> Los elementos comunes que KRANZ (1933: 253-254) identifica son los siguientes: estrofa y antístrofa quedan ordenadas de modo que una establece la pregunta y la otra aporta la contestación en forma narrativa; ocasionalmente puede ocurrir que el final de la estrofa anuncie un giro inesperado en la historia que se está relatando y el comienzo de la antístrofa traiga la solución.

<sup>249</sup> Cf. *Ión* vv. 887-888, donde Creúsa al evocar el rapto de Apolo describe cómo se acercó ondeando su melena de oro (*χρυσῶν χαίταν μαρμαίρων*). El oro, como símbolo de riqueza y belleza, se suele conectar con los dioses. La práctica de pintar de dorado los cabellos de las imágenes culturales podría haber llevado a la asunción de que los dioses tenían el pelo de oro. Cf. LORIMER (1936: 14-29).

<sup>250</sup> Equivalente épico de *ὄς*, que a veces en la lírica es utilizado por los tragediógrafos. Cf. *Hécuba* v. 445, *Ión* v. 882 (*ἄτε*) y *Orestes* v. 321 (*αἴτε*). Lectura propuesta por BURGÉS. El manuscrito L ofrece *ἄτ'*, que introduciría a Ártemis, algo que carece de sentido teniendo en cuenta que a quién va dirigida la alabanza es a Apolo. Otra lectura es la del dativo *ᾧ* propuesta por WEIL y que explica con la estructura siguiente: *σοφὸν ἐν κιθάρα καὶ [ἐν ἐκείνῃ] ἐφ' ᾧ γάννυται εὐστοχίᾳ*.

<sup>251</sup> Término poético para “hijo” “descendencia”, usado únicamente por Esquilo y Eurípides. Este último probablemente lo recoge de la obra esquílea: por una parte, aparece en *Agamenón* v. 717 referido a la descendencia de un león, y por la otra, referido a Apolo (ὁ Λατοῦς...ἴνις) en *Euménides* vv. 323-324. Cf. también *Heracles* vv. 353-354 y 1182.

Las mujeres comienzan con la descripción del episodio mítico: Leto deja Delos y se dirige con Apolo a las cumbres del Parnaso,<sup>252</sup> ocupadas por Dioniso<sup>253</sup> y sus bacantes seguidores<sup>254</sup> (vv. 1239-1244). Fijando la atención en la serpiente ctónica, el coro da comienzo a una ampliación portentosa de su presentación, en la que se nos da información sobre la naturaleza genealógica del animal y sobre su función (vv. 1245-1249): ὄθι ποικιλόνωτος οἶ- / νωπὸς δράκων, / σκιερᾷ κατάχαλκος εὐ- / φύλλω δάφνα, / γᾶς<sup>255</sup> πελώριον τέρας, ἄμφεπε μαντεῖ- / ον Χθόνιον. // *Allí una serpiente de moteado lomo, del color del vino, cubierta por una coraza cobriza de laurel sombrío de verdes hojas, animal portentoso (nacido) de la tierra, guardaba el oráculo ctónico.* Con ὄθι se abre paso la descripción de un nuevo lugar, que nos conduce a la hazaña que debe llevar a cabo el dios, cuyo éxito es cambiante según se evidencia a lo largo del *στάσιμον*.

De hecho, el coro erige un puente desde la actividad del animal hasta la predestinación mántica de Apolo, que culmina con la muerte de la serpiente a manos del dios y cuya motivación viene silenciada.<sup>256</sup> Es en este punto, el punto álgido de la narración, cuando podemos observar la fuerte participación personal del narrador que se

<sup>252</sup> El coro menciona como característica del Párnaso sus corrientes de agua. Es evidente que aquí implícitamente se evoca a la fuente Castalia (v. 1256 e *Ión* vv. 95 y 148), ya que Apolo se enamoró perdidamente de la hija del río Aqueloo, tal y como nos informa Píndaro (*Pítica* I. v. 39): Παρνασσοῦ τε κράναν Κασταλίαν φιλέων.

<sup>253</sup> Esta referencia a Dioniso ha influido en la denominación de este *στάσιμον* como *στάσιμον* ditirámbico, ya que el ditirambo estaba asociado a la figura de este dios. También hay una alusión al culto báquico en el otro “*στάσιμον* ditirámbico” (*Helena* vv. 1358-1365).

<sup>254</sup> El Párnaso se estableció como lugar frecuente de celebración del rito báquico. En *Bacantes* v. 726 el mensajero describe cómo el mismo Párnaso y los animales celebran junto con las bacantes la fiesta báquica. Cf. también *Ión* vv. 550-553, 714-717 y 1125-1128; *Bacantes* vv. 306-309, *Hipsípila* fr. 752 (TrGF 5.2) y *Nubes* vv. 603-606.

<sup>255</sup> Genitivo de origen o procedencia.

<sup>256</sup> Hay una mención del oráculo de Apolo en Delfos en Homero, *Odisea* 8. vv. 79-81. Himerio, retórico griego del s. IV a.C, hace una paráfrasis de un himno de Alceo en honor a Apolo, que relata cómo al nacer Zeus le dio la lira y lo envió a Delfos y al arroyo de Castalia para que allí velara por la justicia de Grecia. El *Himno a Apolo* describe el viaje de Apolo buscando un lugar para su templo y finalmente encontrándolo en Delfos (Crisa), donde mata a una gran serpiente (v. 300). Nada se nos dice de anteriores ocupantes del oráculo hasta a mediados del s. V a. C. en el prólogo de *Euménides*. La Pitia empieza su plegaria en honor a la primera profetisa, Gaya (τὴν πρωτόμαντιν Γαῖαν, v. 2), en segundo lugar, a Temis, y en tercer lugar a Febe, hija de Temis, quien a su vez le entregó como presente y sin violencia el oráculo a Febo (vv. 7-8). Febe, mencionada por Hesíodo (*Teogonía* vv. 136 y 404-408), era la madre de Leto y por tanto abuela de Apolo. Esquilo insiste en que en la ocupación no hay violencia, algo que sugiere que en otras versiones sí que podía haberla y, de hecho, según un escoliasta de *Euménides* v. 2, Píndaro, en un peán, debió relatar cómo Apolo consiguió el control de Delfos por la fuerza, con el resultado de que Gaya quisiera arrojarlo al Tártaro (cf. SNELL-MAEHLER, fr. 55 y RUTHERFORD, 2001: 395-397). Probablemente, en su versión del mito Esquilo añadiera a Febe en la sucesión para permitir de este modo el traspaso del oráculo como un regalo de nacimiento.

vuelve nominalmente a Apolo (vv. 1250-1252): ἔτι<sup>257</sup> μιν ἔτι βρέφος<sup>258</sup>, ἔτι φίλας / ἐπιματέρος ἀγκάλαισι θρώσκων<sup>259</sup> / ἔκανες, ᾧ Φοῖβε. // *Todavía un recién nacido, cuando aún te lanzabas sobre los brazos de tu madre, la mataste, Febo.* El final de la estrofa, en el que se da cuenta de las consecuencias del acto del dios (vv. 1252-1258.), nos ofrece un relato que, según QUIJADA (1991: 175), alejándose del nivel temporal del episodio mítico narrado, se acerca al presente del coro: ἔκανες (v. 1252), ἐπέβας (v. 1252), θασσεις<sup>260</sup> (v. 1254), νέμων (v. 1256), ἔχων (v. 1258).

Ya en la antístrofa se producen dos giros en el curso de la acción: la venganza de la Tierra, que se abre paso de forma oculta al comienzo (vv. 1261 ss.) y la reacción de Apolo (vv. 1270-1273). Con el inicio de la antístrofa pasa a primer plano el poder relegado por la victoria de Apolo, poder que hasta ahora solo indirectamente se nos había manifestado, y se pone en evidencia la acción violenta cometida por el olímpico (vv. 1259-1262): Θέμιν δ' ἐπεὶ Γαίαν παιδ'<sup>261</sup> / ἀπενάσσατο<sup>262</sup> <ὁ Λατῶς> ἀπὸ ζαθέων / χρηστηρίων νύχια / Χθὼν ἐτεκνώσατο φάσματ' ὄνειρων.<sup>263</sup> // *Y cuando a Temis, hija de la Tierra, la desterró (el hijo de Leto) de los muy divinos oráculos, la Tierra por la noche produjo visiones oníricas.* El efecto y la motivación de la venganza de Gea ponen fin a esta secuencia de acción (vv. 1267-1269): Γαῖα δὲ τὰν / μαντεῖον ἀφείλετο τι- / μὰν<sup>264</sup> Φοῖβον<sup>265</sup>, φθόνῳ θυγατρὸς. // *Así pues, Gea le arrebató a Febo el privilegio oracular, airada por lo de su hija.* En cuanto a la reacción de Zeus, su aprobación se fija primero a través de una expresión plástica y después se describen las consecuencias de su actuación

<sup>257</sup> La repetición del adverbio responde a una intención enfática. Resalta así lo sorprendente de la hazaña de Apolo al matar, siendo tan solo un bebé, a la serpiente.

<sup>258</sup> Una característica relacionada con los dioses es su precocidad. En el *Himno a Apolo*, Apolo crece de forma instantánea (vv. 127-129). En el *Himno a Hermes* (vv. 68 ss.), Hermes roba en el palacio de Apolo la tarde de su nacimiento y mata a dos guardias el día siguiente. También el semidios Heracles el día de su nacimiento mata a dos serpientes enviadas por Hera contra él (Píndaro, *Nemea* 1. vv. 39-47).

<sup>259</sup> Verbo que subraya la fuerza y vigor del bebé. Cf. *Himno a Apolo* vv. 128-129.

<sup>260</sup> Verbo que aparece en poesía ática únicamente en presente. Aquí es totalmente adecuado, pues Apolo sigue sentado en el trípode de oro en el oráculo de Delfos.

<sup>261</sup> Temis era hija de Gea Y Urano. Cf. Hesíodo, *Teogonía* vv. 133-135.

<sup>262</sup> Término épico que en voz media significa “alejarse de sí para beneficio propio”, cf. v. 175 de esta obra en voz pasiva. Cf. también *Ilíada* 2. v. 629 y *Odisea* 15. v. 254.

<sup>263</sup> En *Hécuba*, la heroína hace una apelación a Gea en los siguientes términos (vv. 70-71): ᾧ πότνια Χθὼν, / μελανοπτερύγων μητὲρ ὄνειρων. // ¡Oh venerable Tierra, madre de los sueños de alas negras! Hesíodo en *Teogonía* v. 212 se refiere a la Noche como la madre, entre otros, de Tánatos, Hipnos y Oniros. Los sueños son en *Ifigenia entre los tauros* una cuestión importante: Orestes en el v. 571 dice que los llamados dioses sabios no son más veraces que los sueños fugaces, mientras el sueño de Ifigenia al principio de la obra sirve de premisa para comenzar la acción dramática.

<sup>264</sup> Como *honor* en latín, *τιμή* puede significar “privilegio” “poder”. Cf. v. 776, ξενοφόνους τιμὰς.

<sup>265</sup> Construcción de doble acusativo, “arrebatar a alguien de algo”. Cf. *Andrómaca* (v. 613): πολιοῦς τ' ἀφείλου πατέρας εὐγενῆ τέκνα // *Y a padres canosos les arrebataste sus nobles niños.*



(vv. 1276-1283): ἐπὶ δ' ἔσεισεν κόμαν<sup>266</sup>, παῦσαι νυχίους ἐνοπάς, / ὑπὸ δ' ἀλαθοσύναν<sup>267</sup> νυκτωπὸν ἐξεῖλεν<sup>268</sup> βροτῶν, / καὶ τιμὰς πάλιν θῆκε Λοξία, / πολυάνορι δ' ἐν ξενόεντι θρόνῳ θάρση βροτοῖς / θεσφάτων ἀοιδαῖς. // *Sacudió la melena para que cesaran las voces de la noche, y alejó cautelosamente a los mortales de la veracidad de las visiones nocturnas. Devolvió a Loxias su poder, y a los mortales la confianza depositada en los cantos del trono oracular, que tantos extranjeros recibe.*

El coro canta este *στάσιμον*, igual que lo hace el coro de *Helena*, en el momento clímax de la acción de los héroes: Ifigenia y Orestes, tras coger la estatua, han dejado la isla con una nave con la intención de huir. Este canto supone un gran contraste con la narración posterior sobre el riesgo que corre la planeada huida y, a pesar de la conexión implícita, este canto no es un interludio arbitrario. Como correctamente alude MASTRONARDE (2010: 142-143), los oráculos y los sueños preocupaban a los personajes, que luchaban en contra de la interpretación y llenos de duda y desazón desde el comienzo de la obra solo alcanzaban un conocimiento limitado a lo largo de ella.

La narración del episodio en el que la diosa de la tierra engendra nocturnas visiones en contra de Apolo para quitarle la prerrogativa de adivino y la actuación de Zeus a su favor para devolverle el oráculo divino y la confianza de los mortales parece dar respuesta al porqué Orestes puede ahora estar seguro de su oráculo y dejar de temer una oculta voluntad del dios. Hay otros detalles en este canto que refuerzan el paralelismo entre Apolo y Orestes: Apolo mata a la serpiente, hija de la Tierra, y se le reconoce el poder a través de Zeus; Orestes mata a su madre y recibe la ayuda de otro dios masculino, el propio Apolo. Gea venga la injuria hacia su hija Temis, del mismo modo que Clitemnestra lo hace con motivo del sacrificio de Ifigenia. El mito cuenta que Apolo aún era bebé y estaba en los brazos de su madre, en los mismos términos en los que se expresa Ifigenia en los vv. 233-234 cuando relata los últimos recuerdos que tiene de su hermano. Otro punto a tener en cuenta es que tanto Apolo como Orestes cruzan el mar en busca de un objetivo: el dios para tener el control del oráculo, el héroe para tener el control de sí mismo. Además, la violenta sucesión en Delfos aquí narrada evoca el mito arcaico del

<sup>266</sup> Es una construcción elaborada del sinónimo *ἐπιβεύειν* “afirmar con la cabeza”. Cf. *Iliada* 1. vv. 528-530.

<sup>267</sup> Es significativo aquí el uso de este sustantivo, porque admite que las visiones enviadas por la Tierra eran veraces. Cf. Hesíodo, *Teogonía* v. 1226.

<sup>268</sup> En *ὑπὸ...ἐξεῖλεν* encontramos una *τιμῆσις*. Este compuesto con *ὑπ-* sugiere que la acción se haya llevado a cabo ocultamente, con sigilo.

himno homérico a Apolo e implícitamente rechaza la versión pacífica de Esquilo en el prólogo de *Euménides*.

En numerosos pasajes de la obra se duda de la veracidad de Apolo (vv. 77 ss., 570-571, 711, 723) y es el coro en este tercer *στάσιμον* quien la afirma mediante su narración, en la que el joven dios con el apoyo de Zeus triunfa sobre los poderes antiguos y ctónicos de Gaya y Temis. En las tres obras euripídeas en donde se tratan las consecuencias del matricidio de Clitemnestra: *Electra*, *Ifigenia entre los tauros* y *Orestes*, el dramaturgo presenta el tema desde diferentes perspectivas. En *Electra*, la obra en la que se representa el asesinato, Cástor (v. 1246) condena la orden de Apolo a Orestes como imprudente. Sin embargo, este hecho en nuestra obra no constituye el foco del problema. Aquí, en la única de las tres obras en la que la acción se lleva a cabo después del juicio de Atenas, cuando Orestes sigue las instrucciones de Febo, la cuestión más importante es si el dios, después de todo, lo salvará.<sup>269</sup>

Una vez concluye el tercer *στάσιμον* de la obra, irrumpe en escena un mensajero buscando a Toante (vv. 1284-1287):<sup>270</sup> ὦ ναοφύλακες βώμιοι τ' ἐπιστάται, / Θόας ἄναξ γῆς τῆσδε ποῦ κυρεῖ<sup>271</sup> βεβώς; / καλεῖτ' ἀναπτύξαντες εὐγόμφους πύλας / ἔξω μελάθρων τῶνδε κοίρανον χθονός. // *¡Guardias del templo y encargadas del altar! ¿Adónde resulta que se ha marchado Toante, el rey de esta tierra? ¡Una vez hayáis abierto las puertas de fuertes bisagras, llamad al señor del país para que salga fuera de palacio!*

La entrada de un heraldo sin ser previamente presentado por otro personaje es común en la obra euripídea, particularmente después de un canto coral.<sup>272</sup> Sin embargo, no es habitual que el receptor del mensaje no esté presente en la escena. Además de *Hipólito* vv. 1151-1156, donde Teseo no está presente, pero irrumpe acto seguido en

<sup>269</sup> Tal y como expresa HOSE (1990-1991: 25), este *στάσιμον* hay que relacionarlo con los acontecimientos inmediatos y fundamentalmente con la *ἔξοδος*: “Das 3. Stasimon erweist sich damit als subtile Komposition: vordergründig ist es ein wegführendes Preislied, mit dem der Chor auf eine scheinbar glücklich vorangehende Intrige reagiert. Der Zuschauer wird in dieser Vordergründigkeit trotz einer gewissen Irritation in der Erwartung eines guten, glatten Ausgangs bestätigt. Doch diese Zuschauer-Erwartung wird in der Exodos enttäuscht- und nunmehr gewinnt rückblickend auch das Stasimon eine neue Funktion, da e seine Parallele zum Geschehen der Exodos darbot. So läßt sich resümierend feststellen, daß das 3. Stasimon vornehmlich im Hinblick auf die Wirkung auf den Zuschauer berechnet ist, indem es zunächst dessen Erwartung scheinbar bestätigt, rückblickend aber als Parallele und damit als Vorverweis auf die unerwartete Entwicklung in der Exodos angelegt ist”.

<sup>270</sup> El uso del lenguaje aquí es grandilocuente por el uso de compuestos (ναοφύλακες...εὐγόμφους) y de la expresión *κοίρανον χθονός*.

<sup>271</sup> *κυρεῖ* utilizado aquí junto con el participio de perfecto como un verbo auxiliar igual que *ἔστι*.

<sup>272</sup> Cf. *Hécuba* v. 484, *Suplicantes* v. 634, *Helena* v. 1512 y *Fenicias* v. 1067.

escena, el otro ejemplo comparable es el de *Fenicias* v. 1067. Una vez entra en escena, el heraldo llama a gritos a Yocasta desde el exterior del palacio, cuyas puertas permanecen cerradas. En *Ifigenia entre los tauros*, no obstante, la entrada de Toante se produce más tarde que la de Yocasta, permitiendo el diálogo entre el mensajero y el coro.

De hecho, el heraldo cuando entra se dirige a aquellos que ve en escena, a los guardias y a las mujeres del coro. Son estas las que deben responder, pues los guardianes actúan a lo largo de la obra como personajes mudos. Tras una breve pregunta sobre el motivo de su llegada, el hombre les responde contándoles que los tres jóvenes han robado la estatua y se disponen a dejar la isla con una nave (vv. 1289-1292):<sup>273</sup> βεβᾶσι φροῦδοι<sup>274</sup> δίπτοχοι νεανίαι / Ἀγαμεμνονείας παιδὸς ἐκ βουλευμάτων<sup>275</sup> / φεύγοντες ἐκ γῆς τῆσδε καὶ σεμνὸν βρέτας / λαβόντες ἐν κόλποισιν Ἑλλάδος νεώς. // *¡Se han marchado, se han ido los dos jóvenes huyendo de esta tierra por una estratagema de la hija de Agamenón y se han llevado la imagen sagrada en el interior de la nave griega!*

De acuerdo con el pacto hecho con la heroína, las mujeres tratan de engañar al mensajero. Dicen que no dan crédito a la historia recién relatada y mienten explícitamente para despistarlo y así ganar tiempo (vv. 1293-1294): ἄπιστον εἶπας μῦθον· ὄν δ' ἰδεῖν θέλεις / ἄνακτα χώρας, φροῦδος ἐκ ναοῦ συθείς. // *Acabas de relatar una historia increíble. El rey de esta tierra, a quien quieres ver, ha salido apresuradamente del templo.*

El rol activo que tiene aquí el coro es evidente.<sup>276</sup> Tenemos un precedente claro donde el coro es parte fundamental en el engaño del enemigo, el coro de *Coéforas* (vv. 770-782), pues es él quien persuade a la anciana nodriza a que le dé un mensaje falso a Egisto en lugar de aquel que le había sido dado por Clitemnestra. En comedia y en el

<sup>273</sup> Como es característico en los heraldos de la tragedia, el hombre ofrece, antes de su largo relato, una síntesis de los acontecimientos que ha vivido en primera persona. Cf. por ejemplo *Medea* vv. 1125-1126 y *Andrómaca* vv. 1074-1075. La precisión en la intervención del heraldo en *Helena* vv. 1515-1522 es interrumpida por Teoclímeneo y, por lo tanto, se alarga un poco más.

<sup>274</sup> Eurípides utiliza aquí dos sinónimos para enfatizar el hecho sorprendente de que los extranjeros hayan conseguido zafarse de la situación.

<sup>275</sup> Ahora el mensajero sabe que Ifigenia forma parte del engaño, pero en un primer momento, tal y como expone en su relato él y sus camaradas temen que los dos griegos puedan matar a la sacerdotisa (vv. 1340-1341).

<sup>276</sup> No somos de la opinión de WRIGHT (2005: 35), quien afirma al respecto del coro de *Ifigenia entre los tauros* y de las denominadas obras escapistas como *Helena*: “In the escape-tragedies they usually stand to be affected, for good or evil, by the outcome... They (members of the chorus) offer comment and occasional advice, they may perform the function of witnesses or keepers of secrets, they sing lyric songs connected to the action and themes of the play, but they never obstruct significantly into the action or decisively affect the plot”.

drama satírico también tenemos ejemplos similares: en *Cíclope* (vv. 680-689), el coro dirige erróneamente a Polifemo para que no pueda hacerse con Odiseo; en *Tesmoforias* (vv. 1217-1225), el coro de forma similar confunde al arquero para que corra de un lado a otro de la escena y no pueda alcanzar a Eurípides y Mnesíloco. El coro en nuestra obra cumple la misma función que en estos casos: intenta desviar la atención del enemigo y dilatar en el tiempo y en la medida de lo posible la farsa para que los héroes salgan beneficiados en sus peligrosas acciones. Pero, mientras el coro intenta ganar tiempo, al otro lado, el personaje contrario y el segundo interlocutor en la *σπιχομυθία* de disputa, el mensajero, se resiste a abandonar el lugar hasta que vuelve a repetir su llamada ante las puertas del templo.

De hecho, el heraldo vuelve a preguntar por aquél a quien busca y dada su insistencia, las mujeres, afirmando no saber dónde se halla,<sup>277</sup> le sugieren que se vaya de las puertas del palacio (vv. 1296-1297): οὐκ ἴσμεν· ἀλλὰ στεῖχε καὶ δίωκέ νιν / ὅπου κυρήσας τοῦσδ' ἀπαγγελεῖς λόγους. // *No lo sabemos. ¡Vamos! ¡Ve y búscalo donde quiera que esté para que le anuncies estas noticias!* La afirmación de no saber dónde se halla y su intento por redirigirlo lejos de su ubicación real es visto por el personaje como una forma de colaboración femenina (vv. 1298-1299): ὄρατ', ἄπιστον<sup>278</sup> ὡς γυναικεῖον γένος· / μέτεστι χυμῶν τῶν πεπραγμένων μέρος. // *¡Mirad cuán poco se puede confiar en la raza de las mujeres! ¡vosotras también formáis parte de estos hechos!*

Ellas fingen indignación y atribuyen su acusación a un trastorno mental; solo un loco podría pensar que estuvieran implicadas en la huida (vv. 1300-1301): μαῖνη· τί δ' ἡμῶν τῶν ξένων δρασμοῦ<sup>279</sup> μέτα; / οὐκ εἶ<sup>280</sup> κρατούντων πρὸς πύλας ὅσον τάχος; // *¡Estás loco! ¿Qué tenemos que ver nosotras en la huida de los extranjeros? ¿Acaso no te marcharás a las estancias de otras autoridades lo más rápidamente posible?* El mensajero no se da por vencido y, golpeando la puerta, pide a gritos que desde dentro le

<sup>277</sup> Es interesante la configuración espacial del engaño del coro, puesto que también en *Hipólito* las mujeres mienten a Teseo cuando le dicen no saber el motivo del suicidio de la heroína en la puerta del palacio.

<sup>278</sup> Las diatribas contra las mujeres, especialmente sobre la desconfianza y su habilidad en el uso del engaño y la astucia, son bastante comunes en la poesía griega. Destacaremos las encontradas en la obra de Eurípides: cf. *Medea* vv. 407-409, 415-423 y 569-575; *Hipólito* vv. 616-668; *Ión* vv. 1090-1098 y *Orestes* v. 1003. Sobre el engaño y la astucia como características de la raza femenina, véase, entre otros, los trabajos de ZEITLIN (1996) y FOLEY (2003a: 114-115).

<sup>279</sup> Término poco frecuente que Eurípides comparte con Esquilo (*Persas* vv. 360 y 370) y Heródoto (8. 75, relatando el mismo episodio que Esquilo).

<sup>280</sup> El futuro yusivo con la negación *οὐ* expresa urgencia. Las mujeres, desesperadas, intentan que el heraldo se aleje del templo, donde ciertamente se encuentra Toante, y se dirija a las dependencias de otras eminencias, donde sería plausible que estuviera.

comuniquen al rey las malas nuevas (vv. 1304-1306): ὦή,<sup>281</sup> χαλᾶτε κληῖθρα, τοῖς ἔνδον λέγω, / καὶ δεσπότη σημήναθ' οὔνεκ' ἐν πύλαις / πάρειμι, καινῶν φόρτον ἀγγέλλων κακῶν.<sup>282</sup> // *¡Eh, abrid los cerrojos! ¡Os lo estoy diciendo a los de dentro! Comunicadle a vuestro señor que estoy aquí en la puerta para anunciarle un cargamento de malas noticias.* Finalmente, aparece el rey del interior del templo terminando con la discusión y preguntando el motivo de tal alboroto.

El diálogo entre los dos hombres empieza con la acusación del heraldo sobre la participación de las mujeres en la conspiración; sin embargo, este tema se queda relegado a un segundo lugar debido a la urgencia de actuar ante la trama de los extranjeros (vv. 1309-1316):

**Ἄγγελος.-** ψευδῶς λέγουσαί μ' αἶδ'<sup>283</sup> ἀπήλαυνον δόμων, / ὡς ἐκτὸς εἶης· σὺ δὲ κατ' οἶκον ἦσθ' ἄρα. // *Con mentiras estas de aquí han intentado echarme del palacio, diciendo que tú estabas fuera. Pero, tú efectivamente estabas en el palacio.*

**Θόας.-** τί προσδοκῶσαι κέρδος ἢ θηρώμεναι; // *¿Qué beneficio esperaban obtener?*

**Ἄγγελος.-** αὔθις τὰ τῶνδε σημανῶ· τὰ δ' ἐν ποσὶ<sup>284</sup> / παρόντ' ἄκουσον. ἡ νεᾶνις ἢ 'νθάδε / βωμοῖς παρίστατ', Ἴφιγένει', ἔξω χθονὸς / σὺν τοῖς ξένοισιν οἶχεται, σεμνὸν θεᾶς / ἄγαλμ' ἔχουσα· δόλια δ' ἦν καθάρματα. // *Más tarde te informaré sobre sus intenciones. Ahora escucha estos acontecimientos inmediatos. La joven que estaba al cargo del altar, Ifigenia, se ha marchado fuera del país junto con los extranjeros, después de coger la honorable estatua de la diosa. Las purificaciones eran un engaño.*

<sup>281</sup> El mismo grito que utiliza Clitemnestra para dirigirse a las Erinias para que persigan a Orestes en *Euménides* v. 94. Eurípides usa esta onomatopeya en ocho ocasiones dentro de las obras que conservamos. En prosa, únicamente aparece en Jenofonte, *Cinegético* 6. 19, utilizado por un cazador hacia un transeúnte.

<sup>282</sup> La misma metáfora se utiliza en *Hécuba* (vv. 105-106): ἀλλ' ἀγγελίας βάρους ἀραμένη / μέγα σοι τε. // *sino por traer en vilo el gran peso de una noticia.*

<sup>283</sup> Lectura ofrecida por PIERSON en vez de *ψευδῶς ἔλεγον αἶδε καί μ'* del manuscrito L, que no cabe en el metro. Editores como KVICALA y WILAMOWITZ optaron por eliminar el adverbio inicial, pero nos sumamos a la opinión de PARKER quien dice que le da fuerza a la acusación por parte del heraldo. La corrección de *λέγουσαι* hace que no sea necesaria la segunda parte de la oración (καί...δόμων), que no tenía mucho sentido al situarse en medio del verbo de habla y aquello que había sido dicho (ὡς ἐκτὸς εἶης).

<sup>284</sup> Expresión común referente a aquello que ocurre en ese mismo momento y que es digno de preocupación. En español tenemos la expresión “salir al paso” que podría dar buena cuenta del significado en este pasaje. Es usado tanto por Sófocles como por los autores de prosa Heródoto, Tucídides y Platón.

En *Ifigenia entre los tauros* el factor tiempo es decisivo a partir del momento en que se descubre la intriga de los griegos; por ello el mensajero insta a Toante, al final del diálogo, a adoptar las medidas necesarias para atraparles (vv. 1322-1324) y el rey ha de justificar su tardanza en reaccionar (vv. 1325-1326): οὐ γὰρ ἀγχείπλουν πόρον / φεύγουσιν, ὥστε διαφυγεῖν τοῦμὸν δόρυ.<sup>285</sup> // *Pues no corta travesía tendrán que hacer en su huida para que puedan escapar a mi lanza.*

Acto seguido, el mensajero nos relata al detalle la ejecución del *μηχάνημα* de salvación. La narración se articula en tres partes, que corresponden a su vez a tres fases de la acción: el intento de huida de los griegos (vv. 1327-1353), el intento de los sirvientes del rey de impedirselo (vv. 1354-1378) y el mismo intento por parte del viento y del mar (vv. 1379-1410). Al final del relato, el heraldo le da el consejo a Toante para que actúe y frene a los extranjeros (vv. 1411-1419).

El inicio de la narración está caracterizado por la tranquilidad con la que el heraldo relata el transcurrir del tiempo, cargando de suspense la acción de una heroína que está efectuando los cantos rituales y cuya tardanza, a su vez, es la generadora de sospecha.<sup>286</sup> El descubrimiento del engaño tiene lugar en los versos finales de la primera parte (vv. 1345-1353), cuando los tauros ven a los tres griegos ante una nave a punto de partir.<sup>287</sup> El ataque y la lucha hasta ser rechazados ocupan la parte central de la narración (vv. 1364-

<sup>285</sup> Aquí podría no solo hacer referencia a una estaca de madera, una lanza, sino también considerarlo como metonimia de nave haciendo esta referencia al mástil. Cf. también *Helena* vv. 1268, 1568 y 1611.

<sup>286</sup> En un primer momento, los tauros ante las sospechas no reaccionan por miedo a no obedecer las órdenes y a ver lo que no deben. En su narración el heraldo se dirige directamente a su interlocutor Toante (vv. 1334-1335): καὶ τὰδ' ἦν ὑποπτα μέν, / ἤρεσκε μέντοι σοῖσι προσπόλοις, ἄναξ. // *Y aunque esto les pareció sospechoso a tus siervos, señor, le dieron el visto bueno.* De forma más hostil se dirige el heraldo egipcio a su rey en *Helena*, quien no duda en darle toda la responsabilidad de la inacción de sus camaradas (vv. 1551-1553): διεσιωπῶμεν δ' ὁμως / τοὺς σοὺς λόγους σφῶζοντες· ἄρχειν γὰρ νεῶς / ξένων κελεύσας πάντα συνέχεας τὰδε. // *Pero guardamos silencio obedeciendo a tus palabras; pues tú, al ordenar que el extranjero guiara la nave, has sido el responsable de todo.*

<sup>287</sup> A diferencia de *Helena*, aquí el descubrimiento lo hacen los tauros que, en un diálogo directo con los griegos, se enteran de la situación (vv. 1358-1363). Hasta que Orestes no dice cuál es su identidad y su parentesco con la heroína, los hombres no saben si ella participa o no en la trama. De hecho, del miedo inicial de que mataran a Ifigenia (vv. 1340-1341) pasan a asumir que los extranjeros son piratas y que la han secuestrado para venderla como esclava (v. 1360). Cuando el héroe afirma sus derechos como hermano respecto a Ifigenia (vv. 1361-1363), los tauros son conscientes del engaño. Pese a que el motivo ha cambiado, su acción no lo hace y siguen intentando sujetar a la muchacha para que vuelva al templo (vv. 1364-1365).

1378).<sup>288</sup> La tercera parte empalma con el final de la primera:<sup>289</sup> se sube por fin a la nave y se da la orden de partida. Pero, por segunda vez, los griegos sufren un contratiempo: el viento y la marea son adversos para que el barco ponga rumbo a alta mar;<sup>290</sup> ellos responden con una plegaria a la hija de Leto (vv. 1398-1402)<sup>291</sup>. Los vv. 1409-1410 cierran la composición en anillo, que comienza con la partida de los tauros y acaba con la vuelta del heraldo al lugar donde está el templo, el de la representación escénica; los vv. 1411-1419 son un añadido a la narración y en ellos aparece la exhortación a actuar,<sup>292</sup> pues, *a priori*, Poseidón parece estar ayudando a que el navío permanezca inmóvil y tiene todo a su favor para dar caza a los griegos.<sup>293</sup>

Una vez el heraldo finaliza la larga descripción de los acontecimientos, el coro pronuncia unas breves palabras piadosas hacia la heroína (vv. 1420-1421): ὦ τλῆμον Ἰφιγένεια, συγγόνου μέτα / θανῆ πάλιν μολοῦσα δεσποτῶν χέρασ. // *¡Ay desgraciada Ifigenia! ¡Junto con tu hermano vas a morir nada más regreses a las manos de tu señor!* La declaración de consternación por su amiga, a la que llaman por su nombre, constata una vez más su lealtad y su compasión. Pese al peligro en el que se encuentra, no intenta

<sup>288</sup> Hay un contraste significativo aquí con la lucha en *Helena* vv. 1592-1606 que tiene lugar en la embarcación egipcia. En *Helena* algunos griegos tienen espadas por lo que la sangre marca la violencia del acto, mientras en *Ifigenia entre los tauros* encontramos un final bastante benigno con algunas magulladuras y ojos morados. Como Orestes y Píades están necesariamente desarmados, también sus oponentes deben estarlo para que la acción dramática progrese.

<sup>289</sup> Según ERDMANN (1964: 149) el hecho de que en la narración la tercera parte, en cuanto a la representación de los problemas de los griegos, suponga una repetición de las otras dos partes representa un punto débil de la composición.

<sup>290</sup> Una ola empuja el navío hacia la playa y hace, a su vez, que el agua avance en la orilla. Ello causa el miedo en Ifigenia que sirve para que en otra ocasión su hermano Orestes pueda jugar el rol heroico demostrando su fuerza. Pero, la ola es el primer aviso del temporal que van a sufrir: los fuertes vientos y una marejada terrible arrastran el barco de vuelta hacia tierra. En *Helena*, es el toro sacrificial quien retrasa y pone en peligro la partida de la nave, pues no quiere subir a la nave y tiene finalmente que ser cargado a bordo por los jóvenes helenos (vv. 1555-1566).

<sup>291</sup> Unos buenos argumentos son necesarios para convencer a un dios griego de que merece su ayuda. Aquí, la que suplica a Ártemis es la propia sacerdotisa de su templo, pero en ese momento pide perdón por si ha podido ofenderla robando su estatua. Dánae (Simónides, *PMG* fr. 543. vv. 25-27) teme que la propia súplica a Zeus pueda ser una ofensa para el dios: ὄττι δὲ θαρσαλέον ἔπος εὐχομαι / ἢ νόσφι δίκας / σύγγνωθί μοι. // *Que realice la súplica mediante palabras osadas y alejadas de la costumbre, perdónamelo*. Estrepsíades (*Nubes* vv. 1476-1482) tiene una buena razón para disculparse con Hermes por su anterior rechazo a los dioses tradicionales. En nuestra obra, Ifigenia ha cogido la imagen de su diosa, pero está portándola a Grecia, un lugar mejor, una idea que en los vv. 1086-1088 había sido explícita. Además, la diosa tiene también un hermano, al que evidentemente estima y cuya relación queda subrayada retóricamente con la anáfora de los vv. 1401-1402, φιλεῖς δὲ...φιλεῖν δὲ...

<sup>292</sup> También en los vv. 336 ss. el boyero exhorta a Ifigenia a que actúe contra los cautivos y realice los ritos sacrificiales pertinentes.

<sup>293</sup> Poseidón fue el encargado de construir los muros de Troya (*Ilíada* 21. vv. 446-447) y muchos espectadores además sabrían de su amor por la ciudad, y por tanto la establecerían como una divinidad benevolente hacia los enemigos de los griegos, gracias al prólogo de *Troyanas* vv. 1-47, obra probablemente anterior a *Ifigenia entre los tauros*.

calmar al rey ni se lamenta del inminente castigo que le espera, sino que se preocupa por la situación amenazante en la que se halla Ifigenia.

Al contrario que ocurre en *Helena*, en la que después del relato del mensajero los esposos navegan ya en dirección a casa, a una distancia segura de la costa, y Teoclímeneo solo puede dirigir su cólera a Teónoe, cómplice del engaño; en *Ifigenia entre los tauros* la tempestad desencadenada pone en evidente peligro la huida de los personajes. Así lo pone de manifiesto la reacción de Toante quien, consciente de lo que está ocurriendo, ordena a algunos marineros<sup>294</sup> que capturen el barco griego (vv. 1422-1430), mientras su ira se centra en aquellas que habían tratado de impedir su encuentro con el mensajero (vv. 1284-1306).<sup>295</sup> No tiene ninguna duda de que son cómplices de los planes y les asegura un castigo por su implicación (vv. 1431-1434): ὑμᾶς δὲ τὰς τῶνδ' ἱστορας βουλευμάτων, / γυναικες, αὔθις, ἠνίκ' ἂν σχολὴν λάβω, / ποινασόμεσθα· νῦν δὲ τὴν προκειμένην / σπουδὴν ἔχοντες οὐ μενοῦμεν ἤσυχοι. // *Y, a vosotras, mujeres, que habéis sido testigo de los planes urdidos, luego, cuando tenga un minuto de tranquilidad, os castigaré. Pero ahora, como tenemos prisa, no podemos quedarnos con los brazos cruzados.* Tal y como sucede en *Heracles* con Lico (vv. 247-251), *Ión* con Juto (vv. 666-667), *Bacantes* con Penteo (vv. 511-514) y en el *Agamenón* de Esquilo con Egisto (vv. 1617 ss.), el personaje tiránico amenaza al coro, en clara inferioridad al tratarse de ancianos o mujeres, lo que puede ser visto como una marca más de la ὕβρις característica de este tipo de héroes.

En *Ifigenia entre los tauros* es Atenea *ex machina* quien aparece en escena para frenar la cólera del rey e impide que continúe su sangrienta empresa de castigo (vv. 1438-1441): πεπρωμένος<sup>296</sup> γὰρ θεσφάτοισι Λοξίου / δεῦρ' ἦλθ' Ὀρέστης, τόν τ' Ἐρινύων χόλον / φεύγων ἀδελφῆς τ' Ἄργος ἐσπέμψων δέμας<sup>297</sup> / ἄγαλμά θ' ἱερὸν εἰς ἐμὴν ἄξων χθόνα, / τῶν νῦν παρόντων πημάτων<sup>298</sup> ἀναψυχάς. // *Tras haberlo determinado Loxias a*

<sup>294</sup> Eurípides se refiere a estos bárbaros como “ciudadanos”, pero *ἄστοι* aquí parece constituir una categoría más amplia que *πολιται* (cf. *Acarnienses* v. 508). El autor utiliza este término por conveniencia métrica. Cf. el v. 1170, en el que Toante llama en a sus compatriotas *βάρβαροι*.

<sup>295</sup> El tema de la ocultación del coro sobre la ubicación del rey se queda en suspenso momentáneamente, cuando Toante le pregunta al heraldo (v. 1311): τίπροσδοκῶσαι κέρδος ἢ θηρώμεναι; y este deja el tema aparcado debido a la importancia de la noticia que tiene que relatar.

<sup>296</sup> En Homero, este participio aparece relacionado con la muerte: el final puede ser *πεπρωμένον* (*Ilíada* 3. v. 309) o un hombre puede estar *πεπρωμένον αἴσῃ* (*Ilíada* 16. v. 441 y 22. v. 179). Cf. con este posible matiz *Troyanas* v. 340, donde Casandra se refiere a Agamenón como *τὸν πεπρωμένον εὐνᾷ πόσιν*.

<sup>297</sup> *δέμας* añade un matiz más visible a *ἀδελφῆς*, la presencia física. Cf. Eurípides, *Electra* v. 967, donde Electra le pregunta a su hermano Orestes mientras va detrás de su madre para cometer el matricidio si le ha entrado compasión al ver su figura (*μητρὸς...δέμας*).

<sup>298</sup> Cf. *Hipólito* (vv. 599-600): *καθθανεῖν ὅσον τάχος, / τῶν νῦν παρόντων πημάτων ἄκος μόνον.* // *morir lo antes posible es el único remedio a mis actuales sufrimientos.*



través de sus oráculos, Orestes llegó aquí para escapar de la cólera de las Erinias, conduciendo la figura de su hermana a Argos y llevando la estatua sagrada a mi tierra, y poder librarse así de sus actuales sufrimientos. Aunque ya se había afirmado la autenticidad del oráculo de Apolo en los vv. 1234-1282, aquí las dudas sobre las intenciones del dios quedan totalmente despejadas.<sup>299</sup>

El recurso del *deus ex machina* a menudo se presenta como una prueba del mecanicismo y la artificialidad en una tragedia;<sup>300</sup> sin embargo, aquí observamos que su función está enteramente unida a la trascendencia del mensaje antibelicista que Eurípides quiere lanzar a través de su obra. Por este motivo, el dramaturgo sitúa el foco de las palabras de la diosa casi exclusivamente hacia el futuro: no hace ninguna mención al sacrificio de Áulide ni castiga a los tauros por su salvaje culto, ni los advierte para que cambien su comportamiento, sino que prescribe un simbólico rito sacrificial en Halas<sup>301</sup> como compensación a Ártemis por el cese de los sacrificios en el país de los tauros. Ifigenia servirá como sacerdotisa de la diosa en Braurón,<sup>302</sup> donde finalmente será enterrada y honrada póstumamente con la ofrenda de las ropas de las mujeres que mueren durante el parto.<sup>303</sup>

<sup>299</sup> Al contrario que Esquilo y Sófocles, Eurípides no llega a ofrecer justificaciones claras para exonerar al dios por su participación en el matricidio. Cástor, al final de *Electra*, condena la imprudencia de Apolo en sus actos. Tampoco al final de *Orestes*, Apolo parece justificarlo y únicamente le da instrucciones al héroe relacionadas con el futuro.

<sup>300</sup> Cf. SPIRA (1960), sobre el tratamiento de las funciones dramáticas del *deus ex machina* en la obra de Sófocles y Eurípides. Véanse especialmente las pp. 113-121 para el análisis sobre la presencia de Atenea como *dea ex machina*.

<sup>301</sup> Algunas tragedias culminan con el establecimiento de cultos. Cf. *Euménides*, en la que se establece el culto en Atenas de las *Σεμναὶ θεαί*. En *Hipólito e Ifigenia entre los tauros*, Eurípides sigue el precedente de Esquilo anunciando la fundación de un culto específico. El de *Hipólito* tendrá lugar en Trecén, donde las muchachas ofrecerán su cabello al santuario antes del matrimonio. Sin embargo, en esta obra el culto se presenta de forma repentina al final, mientras en *Ifigenia entre los tauros* el culto de Ártemis es central desde el comienzo, en donde ya aparece la intención de robar la imagen de la diosa para llevarla a Atenas.

<sup>302</sup> Cf. EKROTH (2003: 59-118), quien dedica un largo artículo sobre la presencia de Ifigenia y de su culto en Braurón y, sustentando su tesis en la ausencia de material arqueológico, llega a la conclusión de que es Eurípides quien sitúa por primera vez a la joven en esta tierra. Cf. también SCULLION (1999-2000: 217-233), sobre la innovación en el tratamiento de la etiología por parte del dramaturgo. De una opinión contraria a que estos cultos no fueran anteriores a Eurípides, cf. DEUBNER (1966: 207-209), GRAF (1985: 413-417) y WOLFF (1992: 308-334). Este último afirma lo siguiente: “the aetiology makes a transition from a one-time fictional construction...to a world of ritual activity experienced directly by some members of the play’s audience and known at least by report to the community as a whole”.

<sup>303</sup> Los cultos de Halas y Braurón puede que no tuvieran la misma importancia política que las profecías de Atenea en las obras *Suplicantes* e *Ión*. Sin embargo, el hecho de que la mayor parte del discurso de Atenea (vv. 1449-1467) esté relacionado con el establecimiento de los cultos en el Ática nos da la evidencia necesaria para comprender su importancia para el colectivo de los espectadores, ciudadanos de la *πόλις*. Cf. HARTIGAN (1991b: 105-106), quien señala: “The Iphigeneia at Tauris, I believe, precedes those plays in which Euripides sees no hope for Athens and her policies, but initiates the doubting commentary on the Athenian role in the Greek world that he will pursue in his later plays. He still believes in Athens’ stature,

Asimismo, la diosa se dirige de nuevo a Toante y le ordena que deje en libertad a las mujeres del coro: τάσδε δ' ἐκπέμπειν χθονὸς / Ἑλληνίδας γυναῖκας ἐξεφίεμαι / γνώμης δικαίας οὐνεκ'. // *Y te doy la orden de enviar a estas mujeres griegas lejos de este país, en virtud de sus justas intenciones* (vv. 1467-1469). El rey, viendo la necesidad de obedecer a la diosa,<sup>304</sup> promete dejar marchar a los héroes y a las mujeres del coro: πέμψω δὲ καὶ τάσδ' Ἑλλάδ' εἰς εὐδαίμονα / γυναῖκας, ὥσπερ σὸνκέλευμ' ἐφίεται.<sup>305</sup> // *Enviaré también a estas mujeres a la próspera Hélade, tal y como ordenas* (vv. 1482-1483). Ellas volverán a Grecia, aunque no se dice cómo,<sup>306</sup> dónde o qué harán una vez allí. Tampoco es este el foco de atención que quiere subrayar Eurípides, lo más importante, sin duda, es que nos presenta un final del drama sin violencia. Es así como se nos muestra el mensaje, de profunda significación pacífica y sentido antibelicista, que alberga la metáfora en *Ifigenia entre los tauros*.<sup>307</sup>

En esta obra no aparece, como en el caso de Teónoe en *Helena*, la intervención de otro personaje cómplice del plan de los héroes. La gran participación del coro en el éxito de la acción dramática hace innecesaria una nueva incorporación. Además, mientras en *Helena* nada se dice sobre el rescate del coro al final de la obra, en *Ifigenia entre los tauros* el colectivo se beneficia de aliarse con Ifigenia, de mantener sus planes en secreto

---

but when he presents Athena's support of morally corrupt human deeds, he intimates that the policies upon which his city-state has embarked must be carefully considered lest they tarnish her earlier glory".

<sup>304</sup> Los personajes que reciben órdenes de los dioses al final de las tragedias las acatan inmediatamente, sin embargo, la forma en la que lo hacen refleja las particularidades del propio personaje y de la situación. Teseo en *Suplicantes* vv. 1227-1231 adopta un tono cívico y responde por Atenas. Peleo en *Andrómaca* vv. 1273-1278 se dirige a su mujer de forma afectiva y personal. En *Helena* vv. 1680-1687 Teoclímeneo dice que va a hacer aquello que se le ha pedido y le dirige a Helena un elogio. Aquí, Toante alude a la necesidad moral de obedecer a los dioses, pues no considera bueno competir contra ellos.

<sup>305</sup> Toante evoca las palabras utilizadas por Atenea en los vv. 1467-1468 (ἐκπέμπειν...ἐξεφίεμαι).

<sup>306</sup> KOVACS (2000: 19-23) se pregunta cómo el coro va a huir de la tierra de los tauros y afirma que Orestes es el encargado de esta función. Asegura que Atenea dirige la orden de llevar a las mujeres hacia los héroes y no hacia Toante. Además, propone que la aparición de vientos contrarios se deba al interés del tragediógrafo de que sea ese mismo barco el que vuelva a la costa a por ellas, ya que podría haber utilizado a Atenea en una situación análoga a la de *Helena*, donde los Dioscuros aparecen para salvar a Teónoe cuando la nave ya está en alta mar. Sin embargo, no debemos comparar en este sentido las dos obras puesto que, como ya hemos dicho, Eurípides crea dos situaciones diferentes: por una parte, en la nave egipcia Menelao y sus camaradas han vencido a los enemigos con la ayuda de espadas, han logrado llegar a alta mar y nada se dice del coro, mientras que en nuestra obra un temporal impide el avance de la embarcación y es Atenea la encargada de frenar la cólera no solo de Toante sino también de los vientos. Con la aparición de la diosa, el mar y el viento se calman y llevan a la nave mar adentro. No tendría mucho sentido que ordenara a los héroes volver a la costa para embarcar a las mujeres, si tenemos también en cuenta que en los vv. 1473-1474 la diosa da instrucciones muy claras a Orestes de llevarse a su hermana y a Toante de que aplaque su ira, una ira que no solo estaba centrada en los extranjeros, sino también en el coro.

<sup>307</sup> Debemos recordar que seguimos la teoría de que esta tragedia se estrenó en el 414, época crítica de la Guerra del Peloponeso; debemos también recordar que Atenas llevaba diecisiete años sumida en el hambre, las matanzas y el odio. Así podremos comprobar que tras el telón de la fantasía, de las tierras lejanas y desconocidas se esconde un fuerte alegato antibelicista, trascendental y humano.

y de forma deliberada dirigir incorrectamente a aquellos que interfieren en la huida, puesto que al final las mujeres que lo componen consiguen exactamente lo que desean, la libertad. El rol activo del coro en la acción dramática está fuera de toda duda y sus acciones resultan provechosas tanto para los héroes principales como para el propio grupo de mujeres.<sup>308</sup>

Las mujeres en la obra sienten y expresan a lo largo de la obra una profunda simpatía por Ifigenia, quien al compartir su experiencia revela a su vez sus sentimientos e intenciones hacia ellas (y a través del coro, al público) en momentos de clímax. El vínculo por el género femenino de la heroína principal y el coro es un factor importante, pero no el único. Aquí no solo son mujeres, sino también son compatriotas, lo que provoca durante el drama que se ensalce un lamento conjunto que aumenta el *πάθος* y nos da cuenta de que Ifigenia es solo una de muchas que, por causas más o menos directas de una guerra, han sido alejadas de sus casas para convertirse en esclavas en una tierra bárbara y en servidoras de un templo cuyos ritos consideran abominables. Pero, las mujeres no solo comparten las desgracias con su compañera, sino que todos los personajes principales están envueltos en una respectiva y conectada catástrofe: tanto Ifigenia como Orestes y Píades son, al igual que el coro, *ἄγαμος ἄτεκνος ἄπολις* y *ἄφιλος*, unas características privativas de identidad que al final de la obra podrían desaparecer con la vuelta de todos ellos a su tierra, a Grecia.

---

<sup>308</sup> Sobre la problemática de la atribución de los versos en el último pasaje y los anapestos finales de la *ἔξοδος* pronunciados por el coro (cf. *Fenicias* vv. 1764-1766 y *Orestes* vv. 1691-1693), cf. PARKER (2016: n.vv. 1490-1496 y 1497-1499). Cf. ROBERTS (1987: 51-64), sobre los versos finales en la obra eurípidea y sofóclea.



## VI. *Helena*

La figura de Helena ha influido sobre manera en la línea interpretativa de la obra homónima, pieza ubicada dentro del grupo de tragedias de época tardía de Eurípides.<sup>1</sup> Quienes opinan que constituye una incoherencia inaceptable el contraste entre una Helena doliente y pasiva en la primera mitad de la obra y una Helena activa y urdidora de un plan de huida en la segunda mitad orientan su estudio a determinar el tipo de persona encarnado por Helena, es decir, el tipo de persona que ella es, y de ahí que señalen negativamente esa discordancia en su caracterización.<sup>2</sup> Son numerosos los estudios críticos que señalan el cambio radical que experimenta Helena en el transcurso de la obra. Sin embargo, este cambio en el personaje principal no es el único problema de interpretación de esta tragedia euripídea. La crítica moderna ha valorado de modo diverso la inclusión de elementos cómicos dentro de esta pieza, algo que ha conllevado más de un debate sobre su inclusión dentro del género trágico.<sup>3</sup> Otro aspecto conflictivo ha sido

---

<sup>1</sup> Algunos estudiosos, como GARCÍA GUAL (2008: xxx-xxxI), han catalogado esta tragedia dentro de un grupo de dramas “escapistas” basándose en factores cronológicos. La *teoría escapista* otorga una relevancia especial a la datación tardía que algunos de estos dramas comparten y al hecho de que el núcleo del grupo (*Helena*, *Ifigenia entre los tauros*, *Andrómeda e Ión*) pueda ser ubicado en un punto cronológico cercano a la crisis que se produjo durante la paz de Nicias, en plena Guerra del Peloponeso. Por supuesto, el debate de la datación es largo, complejo y, además, en ningún caso las conjeturas realizadas en su ámbito ofrecen garantías de total fiabilidad. Sin embargo, la situación de estas obras en torno al período final de la Guerra del Peloponeso es la opción asumida de forma más extendida por la crítica, teniendo en cuenta sobre todo aspectos métricos, y tomando como referencia la datación de *Helena* como obra tardía (412 a. C.) a partir de los dos escolios de *Tesmoforiantes* (vv. 850 y 1012). En el v. 850 de *Tesmoforiantes* un personaje habla de la *καὶνὴ Ἑλένη* de Eurípides, pero todavía hoy resulta imposible afirmar si el adjetivo hace referencia a la reciente representación de la tragedia o si alude al tipo de heroína supuestamente nuevo que se nos ofrece en la obra. Cf. STOREY Y ALLAN (2005: 135 ss.) para uno de los exámenes más detallados y a la vez prudentes que tenemos en los estudios recientes sobre la datación de las obras euripídeas. Anterior a este y en territorio nacional, un trabajo muy seguido es el de FERNÁNDEZ GALIANO (1967), que recoge los presupuestos de diversos estudiosos (WEBSTER, ZIELINSKI) que atienden a criterios también diversos al de la métrica.

<sup>2</sup> Con respecto a la caracterización de Helena desde el principio hasta el final de la obra, WOLFF (1973: 77) considera que la nueva Helena es una esposa virtuosa y ejemplar, alejada de la esfera pública, pero que esta nueva Helena no repudia a la antigua Helena, sino que la asimila, asimila sus tretas, su capacidad de atracción sexual y de estímulo para la lucha. Ahora bien, estas cualidades están ahora al servicio del éxito y la felicidad personal y se convierten, así, en aceptables. Por su parte, PAPI (1987: 34) opina que es necesario averiguar si Eurípides deseaba realmente traer a escena a una Helena nueva e inocente, o si existe -como en el caso de Menelao- una ironía implícita en su caracterización y en su mito. También JUFFRAS (1993: 56) opina que el cambio de rol de Helena tiene como consecuencia la invalidación de la presentación inicial de sí misma y afirma que la batalla egipcia le ofrece a la nueva Helena una oportunidad de ser la antigua Helena, una mujer por la que Menelao está dispuesto a arriesgar su propia vida y la de sus hombres. En contra de la opinión sobre una caracterización negativa de la heroína por esta dicotomía en su actuación, cf. BRILLANTE (2007: 140-155), quien valora la ambigüedad constante de la espartana y SILVA (2005a: 269-284), quien ve que en esta obra es fundamental la dicotomía vida/muerte, en la que la actuación racional y brillante de Helena lleva al éxito a la pareja.

<sup>3</sup> El primero en hablar de *Helena* como “deteriorum fabularum Euripidis non optima” es VAN HERWERDEN (1895), quien veía una falta de conexión en la estructura y criticaba la presencia de elementos cómicos. STEÍGER (1908: 202-237) redujo la *Helena* a casi pura parodia. POHLENZ (1930: 412) y más tarde SUTTON

la conexión o no de la obra con el clima político y militar de la época y, como consecuencia, su consideración como tragedia pacifista.<sup>4</sup> También se ha resaltado el papel esencial del elemento divino<sup>5</sup> en una tragedia que parece que entre en crisis o rompa con él.<sup>6</sup> Por último, la crítica literaria ha tenido en consideración la valoración del sustrato filosófico sobre el que Eurípides ha construido la pieza.<sup>7</sup> Antes de proceder al estudio de

---

(1971: 55-72) han supuesto que esta obra iría en el cuarto lugar de la tetralogía. CAMPBELL (1950: X y 160), por su parte, presenta el texto como una comedia romántica y luego destaca que la cualidad cómica de la obra se debe al intento escapista del poeta que quiere aliviar al público ateniense, sumido en un contexto de crisis de valores, con una trama sencilla y con final feliz. Sobre el supuesto contenido cómico, cf. BURNETT (1960: 151-163), donde la autora ve comicidad en escenas que, en nuestra opinión, en su contexto pueden no tenerla. Otra cosa es lo que indica VERRALL (1905: 43-133), quien afirma que *Helena* no es una tragedia porque está compuesta para ser representada en un teatro público en Atenas, sino para una recitación privada en el marco del festival de las Tesmoforias en una isla que identifica con Helené (Macris), a la que se hace referencia en los vv. 1670 ss.

<sup>4</sup> A menudo *Helena* ha sido —y continúa siendo— leída como una obra “antiguerra”. Sobre la vinculación general del género trágico con respecto a la política coetánea de la obra en cuestión se han generado dos perspectivas que ocupan posiciones opuestas: a un lado están quienes, como GRIFFIN (1998: 39-61), rechazan vincular estrechamente la tragedia con la política del momento y se centran en sus cualidades estéticas, en el sufrimiento de los personajes y en los dilemas morales. Al otro lado están quienes, a la manera de GOLDHILL (1990 y 2000), conciben la tragedia como un género literario de carácter esencialmente político. Nosotros consideramos que tanto la una como la otra escuela promueven una lectura parcial de la tragedia, ya que la primera tiene una visión que descarta todo impacto político y la segunda considera que el mejor arte es aquel que desafía o subvierte y que somete a escrutinio los valores cruciales de la Atenas clásica y los encuentra inadecuados. Más allá de las divergencias de estas dos líneas interpretativas, el tema de la guerra es central en muchas lecturas de *Helena*, incluida la de KANNICHT (1969: 1. 53-57), HOSE (1995: 77) y SEGAL (1983b: 248 n. 8). Ahora bien, ALLAN (2008: 6) se pregunta si realmente *Helena* refleja la desilusión de una generación cansada de la guerra y señala los factores que, en su opinión, sugieren que tal perspectiva está mal enfocada. Tenemos que tener en cuenta que toda tragedia es un producto artístico, pero también es un producto ideológico, pues se representa en un concurso organizado y pagado por el Estado y por los ciudadanos más influyentes ante todo el cuerpo de ciudadanos. Así pues, la interpretación de *Helena* no puede estar al margen tanto del tema de Esparta y los espartanos como del de la guerra, pero tampoco, podemos considerar que bajo la obra únicamente se halle una polémica antiespartana.

<sup>5</sup> Cf. CALDERÓN DORDA (2006: 121-147), quien destaca el aspecto religioso en la obra Eurípides principalmente haciendo un análisis de la función de los adivinos.

<sup>6</sup> RIVIER (1944: 177-178) constituye un ejemplo de cómo ha repercutido la visión canónica de la tragedia en la valoración desigual de las obras de Eurípides. Este autor clasifica *Helena* entre las que denomina “piezas menores” del poeta. El motivo por el que no la ha incluido en el grupo de las tragedias por antonomasia —*Alceste*, *Medea*, *Hipólito*, *Ifigenia en Áulide*, *Bacantes*— es el nuevo lugar asignado a los dioses.

<sup>7</sup> En términos generales, es posible distinguir dos líneas interpretativas que afectan tanto a la comprensión de la obra como a la de la heroína principal. A un lado se sitúan quienes ven en la antítesis entre apariencia y realidad una neta oposición que garantiza la identidad de la Helena ‘real’ y la hace distinguible del *εἶδωλον* que la ha suplantado durante diecisiete años en Troya. Al otro lado se sitúan, sin embargo, quienes postulan precisamente el carácter intercambiable de los dos polos de la antítesis citada, de tal manera que es imposible distinguir entre la Helena ‘real’ y el *εἶδωλον*. Según WRIGHT (2005: 295), Eurípides caracteriza a la heroína en esta obra tal y como hace Gorgias: así como el sofista refuta toda su argumentación en defensa de Helena y la hace explícita al final de su discurso, también Eurípides habría procedido y la presentación de una “nueva” Helena casta y fiel se convertiría así en una especie de *παίγνιον* retórico vertido en el molde de la tragedia ática. Por el contrario, ASSAËL (1993: 93-94) opina que la imagen de Helena adquiere también una forma de realidad y conquista su autonomía, por lo que el espectador se plantea interrogantes sobre la naturaleza del personaje supuestamente real que está en escena. En este sentido, afirma que la técnica teatral logra abolir toda diferencia entre la realidad y su doble, algo que no encontraremos en Gorgias o Protágoras, puesto que ambos distinguen y oponen ilusión y realidad, pero sin confundir ambas nociones. La tendencia de la crítica moderna a leer las tragedias de Eurípides en clave

esta tragedia nos referiremos, aunque sea brevemente, a estas cuatro cuestiones en la medida en que nos ayuden a comprenderla mejor.<sup>8</sup>

La crítica moderna ha asignado a la *Helena* de Eurípides etiquetas tan diversas como “melodrama romántico”, “tragicomedia” o “drama novelesco”, etiquetas que, en opinión de ALLAN (2008: 66 ss.), son el resultado de no comprender adecuadamente los componentes cómicos y paródicos de la tragedia y no exclusivos de nuestro tragediógrafo.<sup>9</sup> En diversos estudios podemos encontrar una valoración negativa de *Helena* en cuanto a su cualidad de tragedia propiamente dicha.<sup>10</sup> MURRAY (1951: 96), por ejemplo, la califica como ‘pieza romántica’, mientras que NORWOOD (1948: 263) concluye que *Helena* no es una obra seria y le niega, por tanto, su carácter trágico. LESKY (1968: 416) coincide con NORWOOD y concluye que en esta obra ni los humanos tratan de oponerse a los dioses, ni se les impone trágicamente un destino. En opinión de BURNETT (1960: 154), la obra es “an experiment in a new sort of comedy in which a romantic plot is used as an excuse for the poetic expression of philosophical ideas”. Constatamos que estas opiniones tienden a poner en primer plano los aspectos cómicos, irónicos y ‘novelescos’ de la obra,<sup>11</sup> mientras que su fondo serio y sus numerosas referencias a la guerra y la muerte quedan relegados a un segundo plano.<sup>12</sup>

---

‘realista’, ‘humana’ y ‘filosófica’ ha dejado a menudo en segundo o tercer plano la capitalidad del componente divino -omnipresente en esa tradición- para nuestra mejor apreciación de las creaciones de un poeta que escapa a cualquier encasillamiento.

<sup>8</sup> Muy interesante es la tesis doctoral de GÓMEZ SEJO “Caracterización de Helena en la tragedia homónima de Eurípides”, leída en la Universidad de Santiago de Compostela en el año 2015. La autora desarrolla un detallado análisis de la interconexión de estas cuatro cuestiones con su objeto de estudio, el personaje central de Helena, al que interpreta a través de varios puntos de vista.

<sup>9</sup> La existencia de una neta separación entre tragedia y comedia en el drama ático ya ha sido puesta en tela de juicio por autores como SILK (1988: 3-7) y TAPLIN (1996: 189). Ahora bien, la constatación de un diálogo implícito entre ambos géneros ha hecho que a menudo se considere a Eurípides como el poeta transgresor por antonomasia de los límites que tradicionalmente mantenían tragedia y comedia en compartimentos estancos. En el arraigo de esta perspectiva ha influido notoriamente la caracterización de Eurípides en la comedia aristofánica.

<sup>10</sup> Sobre la problemática en el análisis de esta obra y su valoración como propiamente una tragedia, Cf. MORENILLA (2007b: 179-203 y 2007c: 213-254) y más recientemente ALVES TORRANO (2010: 13-32).

<sup>11</sup> Cf. SEIDENSTICKER (1982: 155 y 244), quien afirma que *Helena* es tragedia y comedia al mismo tiempo, a la vez que considera que los elementos cómicos detectados por él se encuentran, en mayor o menor escala, en una fructífera tensión con su contexto, hecho que intensifica el efecto trágico del conjunto. A diferencia de SEIDENSTICKER, MICHELINI (1987: 67) cree que los elementos cómicos responden a propósitos ajenos a su contexto trágico y que proporcionan “claves para la estructura estética de las obras” de un poeta cuyo arte se distancia de la norma sofóclea.

<sup>12</sup> En el extremo contrario se sitúan, por una parte, PODLECKI (1970: 417), quien focaliza su estudio en la interpretación de la obra en cuanto al aspecto de la guerra, aspecto que Eurípides desarrolla de forma incluso más horrible que los otros tragediógrafos: es destructiva tanto para el ‘vencedor’ como para el ‘vencido’, por lo que el poeta insiste en su futilidad y fatuidad. Por su parte, LUSCHNIG (1972: 158 y 162) estudia *Ifigenia entre los tauros* y *Helena* como dos obras que tienen finales felices, pero dicho final no borra todas las desgracias sucedidas anteriormente y recalca “los muertos, muertos están”.

Y son efectivamente estas referencias a la guerra y la muerte en las reacciones y actitudes de los personajes<sup>13</sup> ante la particular situación dramática en la que los ha colocado Eurípides las que parecen hacer incuestionable el fondo serio de la obra.<sup>14</sup> Según ALLAN (2008: 5) debemos conectar los elementos cómicos de *Helena*, no con el mundo de los atenienses contemporáneos de Eurípides, sino con el mundo propio de la obra, donde el contraste entre apariencia y realidad se expresa de modos diversos, como por ejemplo el contraste entre el ἥθος heroico ideal heredado de la tradición épica y su actualización en el personaje de Menelao. Por ello, afirma que *Helena* es una tragedia, independientemente de los elementos cómicos que se detectan en ella, puesto que estos deben ser considerados como piezas que se integran en el diseño global de la misma y que contribuyen al desarrollo de sus temas principales.

Frente a quienes, como ASSÄEL (1987: 41-54) y WRIGHT (2005), se han centrado en el sustrato filosófico de la obra, otros como HARTIGAN (1981: 23-31) han considerado la capital importancia en ella de los dioses heredados de la tradición mítica. Este último autor cree que mediante la reiterada elección de versiones menos conocidas, de innovaciones o mediante la constante manifestación de dudas sobre versiones míticas por parte de los personajes Eurípides hace explícito el deseo de insistir en la diferencia realidad/ilusión, la crítica a la guerra, muy presente en aquellos años, y en las formas tradicionales de la religión establecida. Asimismo, afirma que el papel desempeñado por los dioses en *Helena* es de suma importancia para comprender la obra y subraya que lo prioritario es que los espectadores comprendan, desde el prólogo pronunciado por la propia Helena, que la confusión dominante en el mundo de la obra es inseparable de los

---

<sup>13</sup> Esta afirmación no está exenta, sin embargo, de una larga controversia generada, principalmente, por la caracterización de Menelao y de cómo ella afecta supuestamente a la consideración total de la obra como tragedia. En opinión de GRUBE (1941: 339), GRIFFITH (1953: 37) y BURNETT (1960: 153), Menelao es una figura cómica ya desde su entrada en escena y en el diálogo que entabla con la anciana portera del palacio de Teoclímeneo. Frente a ellos, ALT (1962: 15) y PODLECKI (1970: 402) defienden la consideración de Menelao como un personaje serio y ALT argumenta que, al representarse *Helena* justo después del desastre de la expedición a Sicilia, los atenienses no se reirían al ver en escena a un general que ha naufragado. En un trabajo reciente, LABIANO ILUNDAIN (2010: 55-57) a través del análisis de los elementos de dicción conversacional que contribuyen al elevado tono cómico de la escena que se desarrolla en los versos 435-82, determina que, efectivamente, Eurípides introduce aquí humor y guiños a la comedia aristofánica, pero que, gracias a su talento dramático, no desvirtúa la esencia de la tragedia y la obra “se mueve todavía bajo las formas y ropajes propios de la tragedia griega antigua. De igual modo a lo que sucede en *Ifigenia entre los tauros*, por ejemplo, aquí Eurípides ha sustituido el componente irremediable y fatalmente trágico de un final catastrófico por el suspense y huida de este trágico final, aunque por y para ello sus personajes no hayan dejado de sufrir y padecer a lo largo de todo el drama”.

<sup>14</sup> Contra SOLMSEN (1932: 1-17) y LESKY (1968: 415-420), quienes destacan que la estructura de la obra, organizada en torno a dos escenas sucesivas de ἀναγνώρισις y μηχανήμα, prioriza solo el virtuosismo técnico, ya que detrás de este juego de efectos no se encontraría ningún planteamiento de un problema serio.



caprichosos designios de los dioses y que este hecho convierte en inútil cualquier intento de comprender la realidad.<sup>15</sup>

Miles de hombres han muerto o han matado a otros, sin saberlo, por un fantasma que han confundido con una mujer real.<sup>16</sup> Pero esta reducción al absurdo de la gran hazaña heroica de los griegos lleva implícita la cancelación de la ambigüedad de Helena como causante de la guerra. Tanto si ella es infiel y casquivana como si es casta y fiel, la guerra tendrá lugar en virtud de unos planes divinos que escapan al control de los seres humanos. Desde esta perspectiva, la tragedia que nos ocupa no es una palinodia dramática orientada a rehabilitar a Helena de su consideración tradicional como *causa belli*, ni tampoco un *παίγνιον* gorgiano trasladado a la escena ática a pesar de la detectable influencia de la sofística en esta y en otras obras de Eurípides. El poeta parece así desplazar a Helena de su ubicación axial en la Guerra de Troya para poner en ese centro la voluntad incomprensible de los dioses y la impotencia del ser humano ante unos hechos inevitables.

---

<sup>15</sup> Helena ha oído al dios Hermes decir que volverá a Esparta al lado de su esposo (vv. 57-59). Este artificio de Eurípides es digno de mención, puesto que el tragediógrafo aplica elementos de un prólogo típico pronunciado por un dios (ERBSE, 1984: 213) en boca de Helena. El espectador es informado sobre el trasfondo del argumento, mientras la heroína conserva la duda de si las palabras de la divinidad son reales. Observamos una técnica parecida en *Electra* vv. 979-981, 1190-1193 y 1245-1246, donde la duda que suscita el dios es evidente en la desesperación de los hermanos afectados. Cf. también *Ifigenia entre los tauros* v. 711.

<sup>16</sup> Dejamos de lado la cuestión del trasfondo mítico elegido por el poeta. El tema de la defensa de Helena a partir del *εἶδωλον* que fue a Troya, sus antecedentes y grado de aceptación y conocimiento por parte del público no nos interesa en estas circunstancias. Un escolio a Licofrón, *Alejandro* v. 822, se refiere a Hesíodo (fr. 266) como primer autor que puso a Helena en casa de Proteo mientras Paris se llevaba su falso doble. Este escolio es defendido como auténtico por ZIELINSKI (1927: 54-58), PISANI (1928: 476-494) y TRENKNER (1958: 49 y 60); este último, quien intenta buscar las huellas de otras versiones de la fidelidad de Helena y postula que el personaje está construido sobre la base de una serie de motivos literarios y folklóricos pertenecientes a cuentos, mitos y novelas que el poeta recogió en un conjunto reducido a un común nivel de realismo. SOLMSEN (1934: 119-121) no acepta la verosimilitud de este escolio. Sobre la influencia de Estesícoro en la versión eurípidea del personaje puede consultarse a VON PREMIERSTEIN (1896: 634-653) y BLAIKLOCK (1952: 86). También GHALI-KAHIL (1955: 285 ss.) defiende la influencia de Estesícoro, en contra de GREGOIRE (1950: 80-84), quien dice que la única referencia a la *Palinodia* de Estesícoro es de Platón y que esta referencia bien podría estar basada en el propio Eurípides. Sobre el grado de aceptación del tema del *εἶδωλον* para el público ateniense la edición de KANNICHT (1969: 1. 33-38) rastrea la engañosa imagen de nube en la primitiva mitología griega y muestra la frecuencia y normalidad de situaciones semejantes. Posturas modernas sobre estos temas pueden verse en ASSAEL (1987: 41-54) y KOMORNICKA (1991: 9-26); este último, quien estudia el problema de los antecedentes del *εἶδωλον* dentro de la literatura griega. Cf. también BASSI (1993: 51-75), quien estudia la palinodia de Estesícoro. Una imagen positiva de Helena también podría aparecer en la ΕΛΕΝΗΣ ΑΠΑΙΘΗΣΙΣ de Sófocles (especialmente fr. 178 R). Pero, como indica BAÑULS (2007b: 106), el contenido de los fragmentos que conservamos en cuyo título aparece el nombre de Helena (*La reclamación de Helena*, *El rapto de Helena* y *Las bodas de Helena*) es “en principio, poco relevante, al menos para que podamos hacernos una idea segura del desarrollo argumental de los conflictos que en las obras se planteaban, así como de la caracterización del personaje de Helena, cuando esta hipotéticamente participase en la acción dramática”. Para las tragedias fragmentarias de Sófocles, cf. LUCAS DE DIOS (1983: 87-91), donde se ofrece una traducción española acompañada de una completa introducción a cada tragedia y anotaciones aclaratorias.

Las anteriormente estudiadas *Andrómaca*, *Hécuba* y *Troyanas*, igual que *Helena*, giran en torno a la Guerra de Troya y sus consecuencias, pero en ellas domina el pesimismo en cuanto a las relaciones entre los hombres y entre estos y los dioses. Los conflictos entre los seres humanos no nacen en *Helena* de una acción concreta comparable al plan de Menelao y Hermíone para asesinar a Andrómaca en la obra homónima, sino que tales conflictos son situacionales, es decir, se deben a la confusión entre la Helena real y el *εἶδωλον* y a la incapacidad de los personajes para distinguir entre apariencia y realidad. Frente a Tetis en *Andrómaca*,<sup>17</sup> los *dei ex machina* de *Helena* sí son resolutivos, por una parte, salvan a Teónoe de la muerte a manos de su hermano, y, por la otra, no se limitan a consolar a los esposos, sino que les revelan el favorable futuro que Zeus les ha dispuesto a ambos cuando ya han huido. En *Hécuba* no hay *deus ex machina*, y, aunque sí aparecen las palabras de Poliméstor que podrían actuar de forma semejante al reproducir un oráculo cargado de desdicha, no hay que olvidar que las reflexiones sobre el azar y los dioses no encuentran respuesta dentro de la obra y el final se resuelve dentro del plano humano, estableciendo a Agamenón como árbitro en el conflicto entre Hécuba y el extranjero. En *Helena*, por el contrario, la desconfianza hacia los dioses y su poder, duda que no acababa de despejarse en la obra con la prueba que suponía el mismo hecho de que no mintieran al aparecer Menelao con vida, sí encuentran una respuesta gracias a la intervención final de los *dei ex machina*. La nota dominante en *Troyanas* es su total pesimismo: no hay resolución del conflicto ni reconciliación con la divinidad en esta obra, en la que desde el principio se habla de un castigo divino a los vencedores, que cometen todo tipo de excesos y muestran su falta de *εὐσέβεια* destruyendo templos y tumbas. El final de *Helena* tampoco es precisamente feliz, a pesar de las apariencias y la obra, en su conjunto, no es menos pesimista que *Troyanas*. Lo que sucede es que probablemente ese pesimismo se ubica en un registro distinto, mientras Hécuba es víctima de los griegos, que han destruido su ciudad y a su familia; Helena, a pesar de que va a volver a su patria, es víctima de Hera, que ha arruinado su reputación y ha reducido al absurdo la muerte de miles de hombres en una guerra librada por un fantasma.

Hemos querido detenernos brevemente en este punto, puesto que nos parece un tema central en la caracterización de los personajes y por tanto, también del coro. Nos

---

<sup>17</sup> MUÑOZ LLAMOSAS (2002: 110) resalta que “la sensación de vacío e inutilidad que domina a Peleo al final es disipada por Tetis, quien reafirma el poder divino e indica que la resignación es la única postura a adoptar ante las inesperadas acciones divinas; Tetis, al igual que Ártemis en *Hipólito*, proporciona consuelo y noticias acerca del futuro, pero no resuelve el conflicto”.

adherimos a la opinión de WRIGHT (2005: 371), quien enfatizando que la confusión que experimentan los personajes ante las diversas fuerzas sobrenaturales es muy evidente considera que “among the most memorable of such expressions of bewilderment are the words of the chorus in the first stasimon of *Helena*”, donde no hay un testimonio de ateísmo o de agnosticismo, sino de ignorancia, puesto que el coro reconoce que los dioses existen, pero que son desconcertantes (vv. 1137-1150).

En esta tragedia, Eurípides presenta un coro formado por cautivas griegas leales a Helena y que sirven de apoyo en la trama de huida de una heroína en apuros. Una función que aparentemente en la obra *Andrómeda*, de la misma trilogía, no debió ser muy diferente, puesto que el coro está representado también por esclavas que empatizan con su compatriota -Andrómeda las llama *φίλοι μοι* (fr. 117. v. 1)-. Sin embargo, el contexto es diferente: en esta última obra las mujeres están en Etiopía y pertenecen a la casa real, mientras que en *Helena*, el coro se halla en una tierra extranjera,<sup>18</sup> en el palacio de Egipto.<sup>19</sup> Cuando Helena se dirige a ellas: ὦ θήραμα βαρβάρου πλάτας, / Ἑλλανίδες κόραι. // ¡Ay! *Botín de naves bárbaras, muchachas helénidas* (vv. 191-192), las presenta como compañeras de cautiverio, pero ellas no han llegado con la heroína (que en esta obra no ha sido capturada por bárbaros), sino que han sido capturadas separadamente. Esta imagen extiende la imaginería de la caza que servirá para definir a Teoclímeno, puesto que probablemente mientras al público no se le dice la naturaleza del asalto por mar que llevó a estas griegas cautivas a Egipto, tendería a asociarlas con el actual rey, caracterizado desde el primer momento negativamente, más que con su padre Proteo, en cuya tumba Helena encuentra asilo.<sup>20</sup> Hay quienes, como ALLAN (2008: n.vv. 191-193)

<sup>18</sup> AMOROSO (1978: 48) remarca que no hay ninguna razón histórica ni legendaria para que en Egipto haya prisioneras griegas. Para el autor lo importante es que en la obra las componentes del coro son mujeres y prisioneras por elección del tragediógrafo, una condición, por tanto, reflejada únicamente por la ficción.

<sup>19</sup> WRIGHT (2005: 202-225) dedica parte de su estudio a la ambientación de las tragedias *Helena*, *Andrómeda* e *Ifigenia entre los tauros*. Tal y como dice el autor: “The seashore comes to represent the boundaries of the characters’ situations” (p. 214), siguiendo la observación sobre *Ifigenia entre los tauros* de BUXTON (1994: 101-103): “the shore is narrow- a line, a boundary, a margin, where opposites meet... there is even an entire tragedy, Euripides’ *Iphigenia in Tauris*, whose action is located on a series of symbolic and literal margins”. Esta descripción también es válida para *Helena* y *Andrómeda*: las orillas del Nilo y Etiopía se sitúan en los límites exteriores del mundo conocido y civilizado, por lo que sus localizaciones son “marginales” en un sentido adicional. De hecho, Heródoto representa estos tres lugares, Egipto, Etiopía y el Mar Negro como extremos geográficos apenas accesibles para los marineros (3. 17 y 26; 4. 46 y 179). En las tres obras, el contexto simboliza la naturaleza marginal y el aislamiento, mental y físico, de los personajes. Compárese con *Andrómaca* v. 650 para ver el uso metafórico del Nilo que presenta los límites del mundo.

<sup>20</sup> MORENILLA (2013a: 60) señala que, como Fedra en *Hipólito* o como Evadne en *Heraclidas*, Helena “quiere que quede clara su inocencia con respecto a las faltas que se le atribuyen, desea que se sepa que ella no ha cometido ninguna infamia ni ha permitido una unión con el rey Teoclímeno. Pero no opta por una muerte por inanición ni por ser abrasada en una pira, sino que quiere verter su sangre como en un

y MARSHALL (2014: 97), también creen que el coro está compuesto por mujeres más jóvenes que la heroína y de estatus inferior, pero que, sin embargo, posee una libertad de movimiento superior a la de Helena pues no es el centro de atención del rey.

La entrada del coro en *Helena* está íntegramente conectada con los acontecimientos previos en escena. Helena escucha por boca de Teucro las desgracias acontecidas en su hogar y empieza un lamento lírico por la muerte de su madre, hermanos y esposo. Teucro es por dos motivos idóneo para reproducirle a la heroína las malas noticias. Cuando Helena le pregunta sobre lo que le ha ocurrido, experimenta en su persona los estremecedores acontecimientos de la guerra troyana: Teucro está desterrado porque no pudo impedir la muerte de su hermano Ayante, quien se quitó la vida por no haber podido conseguir el armamento de Aquiles, que también ha perecido (vv. 89-104):

**Ἑλένη.-** τί δῆτα Νείλου τούσδ' ἐπιστρέφη γύας; // *¿Por qué has dirigido tus pasos, aquí, a las tierras del Nilo?*

**Τεῦκρος.-** φυγὰς πατρώας ἐξελήλαμαι χθονός. // *He sido expulsado de mi tierra a causa del destierro por parte de mis parientes.*

**Ἑλένη.-** τλήμων ἄν εἴης· τίς δέ σ' ἐκβάλλει πάτρας; // *¡Ay, pobre de ti! Y, ¿quién te ha echado de tu patria?*

**Τεῦκρος.-** Τελαμῶν ὁ φύσας. τίν' ἄν ἔχοις μᾶλλον φίλον; // *Telamón, mi padre. ¿Hay pariente más cercano?*

**Ἑλένη.-** ἐκ τοῦ; τὸ γάρ τοι πρᾶγμα συμφορὰν ἔχει. // *¿Y eso? Este asunto esconde una verdadera desgracia.*

**Τεῦκρος.-** Αἴας μ' ἀδελφὸς ὄλεσ' ἐν Τροίᾳ θανών. // *Mi hermano Ayante terminó conmigo cuando murió en Troya.*

**Ἑλένη.-** πῶς; οὐ τί που σῶ φασγάνῳ βίον στερεῖς; // *¿Cómo? ¿Acaso es porque le quitaste la vida tú con tu espada?*

**Τεῦκρος.-** οἰκεῖον αὐτὸν ὄλεσ' ἄλμ' ἐπὶ ξίφος. // *Él mismo se mató precipitándose sobre su propia espada.*

**Ἑλένη.-** μανέντ'; ἐπεὶ τίς σωφρονῶν τλαίη τάδ' ἄν; // *¿Sufría algún tipo de locura? ¿Qué cuerdo hubiera actuado así?*

**Τεῦκρος.-** τὸν Πηλέως τιν' οἶσθ' Ἀχιλλέα γόνον; // *¿Conoces a un tal Aquiles, hijo de Peleo?*

---

sacrificio para que esta recaiga sobre el que la empuja a la muerte, sobre el bárbaro que anhela forzar las bodas”.

**Ἑλένη.**- ναί· μνηστήρ ποθ' Ἑλένης ἦλθεν, ὡς ἀκούομεν. // *Sí. Tal y como llegó a nuestros oídos, en otro tiempo se presentó como pretendiente de Helena.*

**Τεῦκρος.**- θανῶν ὄδ' ὄπλων ἔριν ἔθηκε συμμάχοις. // *Pues al haber muerto, provocó entre sus compañeros una disputa por sus armas.*

**Ἑλένη.**- καὶ δὴ τί τοῦτ' Αἴαντι γίγνεται κακόν; // *¿Por qué eso le conllevó a Ayante un gran mal?*

**Τεῦκρος.**- ἄλλου λαβόντος ὄπλ' ἀπηλλάχθη βίου. // *Al ver que otro consiguió las armas, se quitó la vida.*

Tres destinos individuales, que se han encadenado unos con los otros y cuya pena se le imputa a Helena, representan la pérdida de los de Salamina. La desgracia de los héroes posibilita a su vez una amarga ironía: Helena no puede revelar su identidad y el espectador es testigo de cómo ella debe alejarse y ocultar su tristeza sobre lo escuchado (vv. 109, 125, 133 y 139). También a través de esta escena, el poeta desarrolla la *καινοτομία*:<sup>21</sup> en un principio, Teucro quiere matar a la hija de Tindáreo, pero al final maldice sin saberlo al fantasma y le desea suerte a la Helena real (vv. 160-163): Ἑλένη δ' ὅμοιον σῶμ' ἔχουσ' οὐ τὰς φρένας / ἔχεις ὁμοίας, ἀλλὰ διαφόρους πολὺ. / κακῶς δ' ὄλοιτο μηδ' ἐπ' Εὐρώτα ῥοὰς / ἔλθοι· σὺ δ' εἴης εὐτυχῆς αἰεὶ, γύναι. // *Aunque tienes el mismo cuerpo que Helena, no tienes su mismo corazón, sino muy diferente. ¡Que perezca ella de forma miserable y no regrese jamás a las orillas del Eurota! Y que tú, mujer, seas siempre afortunada.*

Además de enterarse de las desgracias personales del de Salamina, en el diálogo entre Helena y Teucro esta se entera, entre otras cosas, de los diez años que duró la Guerra de Troya, del naufragio de su esposo y de los siete años que hace que está vagando por el mar<sup>22</sup> (vv. 123-132). En el v. 125 se evidencia hasta qué punto la información de Teucro le hace suponer lo peor para Menelao, encerrando en una expresión general y equívoca sus sentimientos: αἰαῖ· κακὸν τόδ' εἶπας οἷς κακὸν λέγεις. // *¡Ay, ay, esto que dices es una desgracia para aquellos a quienes la desgracia les concierne!* Helena pregunta por

<sup>21</sup> El diálogo entre los dos personajes está enmarcado por dos partes no esticomíticas que sirven de introducción y despedida de escena de aquél y en las que Teucro hace patente su cambio de actitud con relación a la heroína: con el tono irritado del comienzo (Teucro descubre la presencia de Helena y le lanza una maldición) contrasta la benevolencia de sus palabras de despedida.

<sup>22</sup> En el diálogo entre Helena y Menelao de los vv. 761-776, la hija de Leda lo vuelve a interrogar sobre los mismos tópicos.

la dispersión de los griegos en el mar a su vuelta de Troya y de nuevo por su esposo; es así como descubre lo que ya antes ha supuesto: en Grecia se le da por muerto (v. 132).

Pasa entonces Helena a lamentarse en primera persona (ἀπωλόμεσθα, v. 133) y relata los males sufridos por su familia (vv. 133-142). Con sus preguntas, pero principalmente con sus manifestaciones de dolor (ὦ τάλαιν' ἐγὼ κακῶν, v. 139), Helena parece revelar explícitamente que se está refiriendo a sí misma.<sup>23</sup> Con la mención de las dos versiones que circulan sobre la muerte de los Dióscuros, los motivos que le han traído a Egipto y con la maldición a la Helena de Troya, Teucro pone fin al diálogo.

Cuando la música inicia, Helena está sola en escena: el tocador de aulós empieza su melodía,<sup>24</sup> al tiempo que Helena da inicio a su lamento lírico. En ocasiones, este canto de la heroína va introducido con una pregunta: ¿Cuál de todas mis desdichas debería lamentar?;<sup>25</sup> otras veces, se representa con una forma expresiva de reproche.<sup>26</sup> Sin embargo, en *Helena* Eurípides hace una variante con la introducción de dos preguntas en las que vemos una repetición del contenido expresado en otras palabras (vv. 165-166):<sup>27</sup> ποῖον ἀμιλλαθῶ γόνον; ἢ τίνα μοῦσαν ἐπέλθω / δάκρυσιν ἢ θρήνοις ἢ πένθεσιν; // ¿De qué lamento me serviré? ¿A qué musa me dirigiré con lágrimas, quejidos o sollozos? Helena se pregunta con qué apoyo contará a través de la apelación tradicional a la Musa.<sup>28</sup>

<sup>23</sup> Teucro no reacciona, como sí lo hace Orestes en circunstancias semejantes (cf. *Ifigenia entre los tauros* v. 550), a tales comentarios. BAIN (1977: 39-42) argumenta que lo más natural es suponer que no oye ninguna de estas exclamaciones, es decir, que eran dichas aparte. Esta es la interpretación más extendida. En contra, cf. SCHWINGE (1968: 322).

<sup>24</sup> Cf. MARSHALL (2014: 101-131), quien dedica un capítulo completo a la interpretación de la lírica, particularmente la lírica coral, para establecer algunos paradigmas de cómo debió ser la música de la *Helena*.

<sup>25</sup> Cf. *Hécuba* vv. 154-155, *Troyanas* vv. 106-111 y en oración afirmativa en *Andrómaca* v. 96.

<sup>26</sup> Cf. *Andrómaca* v. 92 e *Ifigenia entre los tauros* vv. 145-146 y 179-181.

<sup>27</sup> La forma hexamétrica y la función de estos versos refuerzan la reminiscencia de un proemio citareo. Cf. KANNICHT (1969: 2. 60-61) y HOSE (1990-1991: 1. 96).

<sup>28</sup> Cf. por ejemplo, la apelación a la Musa por parte del coro de *Troyanas* en su primer *στάσιμον* (v. 511).

Helena llama a las Sirenas<sup>29</sup> pidiendo que acompañen su triste canto, que es un peán de muerte (vv. 167-178).<sup>30</sup> El coro de esclavas entra<sup>31</sup> explicando cómo, mientras estaba lavando en el lavadero,<sup>32</sup> escuchó un clamor lastimero, como el de una Náyade perseguida por el dios Pan (vv. 179-190). La melodía del coro es métrica y musicalmente idéntica a la canción de Helena,<sup>33</sup> pero solo a partir de su llegada y cuando retoma la música iniciada por la heroína, parece claro que este canto inicial va a funcionar como una *πάροδος* en forma de amebeo.<sup>34</sup>

<sup>29</sup> Los hexámetros dactílicos, evocativos de la épica, procuran una introducción apropiada al canto pues tienen relación con los orígenes y consecuencias de la Guerra de Troya. Cf. Timoteo, *Persas* fr. 788 PMG. Para un repaso al significado de la figura de las Sirenas, cf. CERRI (1984-1985: 154-174), que pone en relación esta referencia con el fr. 193 P de Estesícoro.

<sup>30</sup> En el v. 177, podemos observar cómo Helena llama al canto peán, un género cuya mención alerta al público a que se centre en la naturaleza, en este caso triste, de esta música. Cf. FORD (2010: 285-296), quien establece paralelos importantes con Aristófanes, *Aves* vv. 209-222, donde la Abubilla llama a Filomela a despertarse y entonar cantos lastimeros, como armoniosos suspiros, para lamentarse juntas de la triste suerte de Itis.

<sup>31</sup> En las *πάροδοι* de *Troyanas* (vv. 142-152) e *Ifigenia entre los tauros* (vv. 138-142), el coro es llamado por la heroína para unirse a su lamentación, aquí sin embargo entra (“interrumpiendo” la monodia de Helena) en respuesta a los llantos de Helena (cf. *Medea* vv. 131-134, donde las mujeres de Corinto hacen su entrada alarmadas por los gemidos tristes de la heroína), pero su preocupación tiene un efecto similar, creando una forma de lamento antifonal que el público del s. V podría relacionar con los *θρήνοι* de sus propios rituales (ALLAN, 2008: n.vv. 164-166). HOSE (1990-1991: 1. 97-98) establece cuatro puntos de comparación entre la *πάροδος* de la *Helena* y la de *Hipólito*: a) se describe el lugar en donde se encuentra el coro (*Helena* v. 179, *Hipólito* vv. 121-124); b) en *Hipólito*, Eurípides introduce a una amiga que mientras lava oye el lamento de Fedra y después se lo cuenta al coro, mientras que en *Helena*, son las propias mujeres del coro las que lavando oyen el lamento (*Helena* vv. 180-183, *Hipólito* vv. 125-129); c) la noticia sobre el estado de la heroína en *Hipólito* corresponde al grito en *Helena* (*Helena* vv. 184-186, *Hipólito* vv. 129-130); d) en *Hipólito*, después de la descripción de los síntomas del duelo de Fedra (vv. 131-140), tiene lugar una serie de falsas intuiciones de la causa de su enfermedad. Estas falsas suposiciones aparecen en ambas obras mencionadas por el coro tras el lamento de la heroína (*Helena* vv. 187-190, *Hipólito* vv. 141-169).

<sup>32</sup> Como esclavas que son, las mujeres del coro deben tanto lavar como secar la colada de palacio (el término *φοίνικας* sugiere adornos reales lujosos, cf. Esquilo, *Agamenón* vv. 910-965). Su tarea diaria está descrita a través de una referencia a colores vivos (*κυανοειδές, χλόαν, φοίνικας, χρυσέαις*), una cualidad que califica la ropa como lujosa y exótica, lo que es un elemento más en la caracterización de los egipcios. Cf. también *Hipólito* vv. 121-130, donde el coro describe cómo una compañera mientras lava y tiende vestidos color púrpura (procedentes de palacio) descubre la situación en la que se halla la heroína.

<sup>33</sup> En la *πάροδος* son muy abundantes las reiteraciones, incluso en responsión, la acumulación de términos relacionados con los campos semánticos del dolor y en general los compuestos poéticos, entre otras figuras expresivas. Al uso de estos procedimientos se une la peculiar estructura métrica del pasaje, ya señalada por WILAMOWITZ, puesto que se trata de un canto en ritmo trocaico prácticamente puro; para el análisis métrico detallado, WILAMOWITZ (1984: 271 ss.) y DALE (1978: 92 ss.).

<sup>34</sup> El tipo de *πάροδος* en el que encontramos un intercambio lírico entre el personaje principal y el coro es común en tragedia, cf. [Esquilo] *Prometeo Encadenado*; Sófocles, *Electra*, *Filoctetes* y *Edipo en Colono*; y Eurípides, *Medea*, *Heráclidas*, *Electra*, *Troyanas*, *Ifigenia entre los tauros*, *Ión* y *Orestes*. Sin embargo, en cuanto a la estructura del diálogo, el de *Helena* es un *κομμός* en responsión estrófica coro-actor, con una breve *πρόδος* de Helena en hexámetros dactílicos, y en el que se responden partes solistas con partes corales. Sobre esta forma sin paralelos, cf. KANNICHT (1969: 59-60 y 1957: 140-141). Lo particular está en la integración métrica de la monodia inicial y en la responsión. La sucesión de personas es similar a la de *Hipsípila*, pero no la de estrofas, que en esta última es ABA'B'Epodo frente a AA'BB'Epodo, de *Helena*.

Pese a que el texto está corrupto, parece claro que Helena imagina que las Sirenas,<sup>35</sup> criaturas voladoras femeninas mitológicas conocidas por todos los griegos a partir de relatos y de un sinfín de iconografía, pues formaban parte del acervo tradicional, acompañan sus lamentos con la flauta libia de loto, con la siringa o con la lira (vv. 167-173): περοφόροι νεάνιδες, / παρθένοι Χθονὸς κόραι / Σειρήνες, εἴθ' ἐμοῖς γόοις<sup>36</sup> / μόλοιτ' ἔχουσαι Λίβυν / λωτὸν ἢ σύριγγας ἢ / φόρμιγγας, αἰλίνοις κακοῖς / τοῖς ἐμοῖσι σύνοχα δάκρυα / πάθεσι πάθεα, μέλεσι μέλεα.<sup>37</sup> // *Jóvenes aladas, muchachas hijas de la Tierra, Sirenas, ¡ojalá vinierais a acompañar mis lamentos con la flauta libia de loto, con la siringa o con la lira, (a acompañar) con lágrimas conjuntas mis angustiosos males, con sufrimientos mis sufrimientos, con cantos mis cantos.* Este pequeño detalle tiene dos efectos inmediatos: ayuda a establecer la ambientación en Egipto y pone la atención en la cualidad musical y mimética del aulós.<sup>38</sup>

<sup>35</sup> DALE sugiere que Helena se dirija a las Sirenas porque se halla en la tumba de Proteo en donde podría haber una imagen de ellas. Aunque es posible, puesto que se han encontrado imágenes de Sirenas en tumbas de época clásica (cf. VERMEULE, 1979: 201-204, fig. 27), la clave visual no es necesaria para explicar su presencia aquí, puesto que la conexión de las Sirenas tanto con la muerte como con la música (*Odisea* 12. vv. 39-54 y 158-200; Alcmán, fr. 39 PMGF ἢ Μῶσα κέκλαγ' ἢ λίγη Σηρήν) las hace compañeras ideales en el lamento de Helena. Es más, las Sirenas, además de ser cantantes, son *παρθένοι* (aunque de las peligrosas, su sexualidad es usada para destruir hombres) y esto sirve para reforzar la conexión entre Helena y Perséfone. Según Apolonio de Rodas *Argonáuticas* 4. vv. 896-898, las Sirenas eran compañeras de Perséfone antes de que fuera raptada por Hades, lo que las haría más adecuadas aún como intermediarias. En Sófocles, fr. 861 R las Sirenas cantan *τοῖς Αἰδου νόμους*. Los antropólogos que suscriben el parentesco de las Sirenas con el Más Allá plantean una teoría: en paralelo con arquetipos de otras mitologías, quizá estos seres fueran inicialmente genios que guardaban el paso hacia las Puertas de la Muerte. Estas puertas podrían estar simbólicamente emparentadas con el paso de Escila y Caribdis, al que las Sirenas están próximas en los cantos homéricos. Eurípides, en esta estrofa del coro de *Helena* (v. 168), las llama *παρθένοι Χθονὸς κόραι*; en este fragmento se apoyan KAHN-LYOTARD y LORAU (1981) para incluirlas en su famoso diccionario mitológico dentro de las figuras del Más Allá, identificándolas con las cantoras de las Islas de los Bienaventurados descritas por Platón.

<sup>36</sup> Aunque términos como *θρήνος* y *γός* designaban tipos originariamente distintos de poesía lírica, tienden a aparecer en tragedia, y especialmente en Eurípides, como intercambiables, en concurrencia con otros que no se refieren necesariamente a una lamentación de muerte. Cf. REINER (1938: 4-6) y ALEXIOU (1974: 103).

<sup>37</sup> En este pasaje encontramos la figura retórica de repetición léxica centrada en los elementos referentes al dolor y al sufrimiento (*πάθεσι πάθεα, μέλεσι μέλεα*) y una gran variedad de vocabulario vinculado a la muerte (*μέλαθρα νύχια, νέκυσιν ὀλομένοις*), presentada en posición yuxtapuesta, consiguiendo una sensación de mayor angustia. Nos recuerda este pasaje a la primera interacción entre Ifigenia y el coro en *Ifigenia entre los tauros* (vv. 143-154), donde la hija de Agamenón aparece en escena para comunicar al coro femenino la desgracia que le ha sido revelada en sus sueños, la muerte de su hermano Orestes. También aquí la heroína comienza situando su discurso como lamento fúnebre, utilizando el léxico específico para ello (*θρήνοις*) y los recursos de amplificación (*δυσθρηνήτοις*) y repetición (*ὀλόμαν ὀλόμαν*). Cf. STANDFORD (1983: 95), quien afirma: “Repetitions are particularly frequent in scenes of lamentation (...) the effect is like that of a ritual of mourning”.

<sup>38</sup> El loto es usado con frecuencia por Eurípides para representar el aulós, por ej. en *Troyanas* v. 544, *Ifigenia en Áulide* v. 1036 y *Electra* v. 716. Cf. GAGNÉ-GOVERS (2013: 6), sobre la relación del aulós con las performaces corales de los *στάσιμα*; y MURNAGHAN (2013: 173-175) sobre el efecto musical de mimesis en la *πάροδος* de *Helena*. Cf. WEST (1992: 105 ss.), sobre la función del auleta y la composición y efecto general del aulós.



La mención de las Sirenas contrasta con la mención de las esclavas griegas de las montañosas Náyades, pero estos dos tipos de mujeres mitológicas están implícitas en la presencia física del coro: las cautivas griegas han sido raptadas (como una ninfa), pero han llegado para cantar junto con Helena, teniendo la función de esas Sirenas a las que ella se dirigía. También a la heroína se la asocia con una Náyade que está *φυγάδα* (v. 187): las dos gritan siendo perseguidas por alguien que quiere arrebatárselas su castidad. Además, el primer par estrófico identifica otra víctima femenina; la espartana canta su peán dedicado a Perséfone,<sup>39</sup> paradigma esta de rapto mitológico y que funciona aquí como anticipación del destino eventual de la heroína en la obra (vv. 173-178): *μουσεῖα θρηνήμα- / σι ξυνωδὰ πέμψειε / Φερσέφασσα / φόνια, χάριτας ἴν' ἐπὶ δάκρυσιν / παρ' ἐμέθεν ὑπὸ μέλαθρα νύχια / παιᾶνα / νέκυσιν ὀλομένοις λάβη. // Que Perséfone uniéndose a mis quejidos me envíe música fúnebre, y recibirá de mí a cambio, allí en sus moradas nocturnas, el peán cargado de lágrimas que dedico a muertos y difuntos.* En respuesta a la mención de Perséfone, en la correspondiente parte métrica de la estrofa, el coro menciona a la Náyade o a la Ninfa, comparando así los sollozos de la heroína con los gritos que cantan estas figuras cuando son raptadas (vv. 185-190): *ὄμαδον ἔκλυον, ἄλυρον ἔλεγον, / ὅτι ποτ' ἔλακεν αἰάγμα- / σι στένουσα, Νύμφα τις / οἷα Ναῖς / ὄρεσι φυγάδα νόμον ἰεῖσα / γοερόν, ὑπὸ δὲ πέτρινα γύαλα / κλαγγαῖσι / Πανὸς ἀναβοᾷ γάμους. // Hemos oído un grito, un canto no apto para la lira que mi señora gimiendo entre sollozos exhalaba, semejante a una Ninfa o a una Náyade que, mientras huye por los montes, deja oír su triste lamento, y, bajo el aislamiento de las grutas pedregosas, denuncia a gritos las relaciones amorosas de Pan.* Se introduce así, a través de esta imagen bucólica, la imagen del rapto latente en la presentación de Helena.<sup>40</sup>

En el principio de la segunda estrofa, Helena revela al coro las noticias que ha escuchado de Teucro (vv. 190-210): Troya ha sido destruida por su causa (Ἰλίου κατασκαφαῖ ... δι' ἐμὲ τὰν πολυκτόνον, vv. 196 y 198), su madre Leda se ha

<sup>39</sup> Son constantes las referencias a Perséfone desde el prólogo y a este hecho se le ha dado gran importancia para la interpretación de esta obra. Son numerosos los estudios críticos que señalan la asociación de Helena con Perséfone, no solo en los vv. 230-249, en donde aparece la descripción del rapto de Hermes mientras recogía flores para ofrendárselas a Atenea, sino también en este lamento en el que se invoca explícitamente a Perséfone (Φερσέφασσα, v. 175) y a las Sirenas (Σειρήνες, v. 169), las cuales, como señala KANNICHT (1969: 2. 67), no son las criaturas seductoras de *Odisea*, sino las acompañantes ctónicas de Perséfone en los ritos fúnebres. A estas asociaciones viene a sumarse el enigmático canto a Deméter (vv. 1301-1368), cuya segunda antístrofa está muy corrompida textualmente, hasta el punto de que en los últimos versos parece hacerse alusión a una falta de la heroína hacia Deméter.

<sup>40</sup> Es posible que la mención de la siringa o la lira pueda estar asociada al dios Pan que amenaza a la Náyade en la antístrofa procurando un refuerzo mitológico a la persecución de Teoclímeneo a Helena.

autoinmolado (Λήδα δ' ἐν ἀγχόναϊς / θάνατον ἔλαβεν, vv. 200-201), su esposo Menelao ha muerto (ὁ δ' ἐμὸς ἐν ἀλὶ πολυπλανῆς / πόσις ὀλόμενος οἴχεται, vv. 204-205) y sus hermanos Cástor y Pólux han desaparecido (κάστορός τε συγγόνου τε / διδυμογενὲς ἄγαλμα πατρίδος / ἀφανὲς ἀφανὲς, vv. 206-208).<sup>41</sup> El coro repite lo referido por su amiga, dejando fuera lo relativo a la destrucción de Troya, en cierto modo extraño a aquella, e incluye dos nuevos, el de su mala fama (mencionado, sin embargo, en la *ῥῆσις* del prólogo) y el de la patria perdida a la que no volverá nunca.<sup>42</sup> Además, resalta el *πάθος* enfatizando sus repetidas desgracias desde su nacimiento divino<sup>43</sup> hasta su actual situación (vv. 211-228): Zeus raptó a Leda en forma de cisne y ahora ella está muerta (μάτηρ μὲν οἴχεται, v. 219), sus hermanos no son felices (δίδυμά τε Διὸς οὐκ εὐ- / δαιμονεῖ τέκεα φίλα, vv. 220-221), de Helena se dice que se acuesta en otro tálamo (διὰ δὲ πόλεως ἔρχεται / βάξις, ἃ σε βαρβάροισι, / πότνια, παραδίδωσι λέχεσιν // *Corre por las ciudades el rumor, señora, de que compartes el lecho de un bárbaro*, vv. 223-225), y su esposo está muerto (ὁ δὲ σὸς ἐν ἀλὶ κύμασί τε λέ- / λοιπε βίον // *tu esposo se dejó la vida en las olas del mar*, vv. 226-227).<sup>44</sup> Habiendo cambiado el orden de los elementos tratados en la intervención coral, Eurípides llama la atención a aspectos particulares de cada uno: el coro acepta la naturaleza divina de Helena, pese a que ella misma lo ha dudado previamente (vv. 17-21); el eufemismo *οὐκ εὐδαιμονεῖ* (vv. 220-221) deja ambiguo el destino de los Dioscuros (no se sabe si viven o mueren, solo que han sido convertidos en astros, vv. 137-141); más que poner el foco en el final de la guerra, el coro identifica los rumores de Helena que persisten por la existencia del *εἶδωλον* y se centra en los acontecimientos que empezaron la expedición; y finalmente, posponiendo la

<sup>41</sup> Helena hace responsable a su nombre de las desgracias de Troya y de su familia. El canto se convierte aquí en una narración enumeradora y, correspondientemente, el tono de las manifestaciones de Helena es ponderado. KANNICHT (1969: 74) indica que esto es expresión inmediata de su perplejidad: Helena no es consciente todavía de lo que la muerte de Menelao significa.

<sup>42</sup> Cf. AVEZZÙ (1975: 80-88), para quien una de las novedades de *Helena*, en especial de los vv. 1-385, consiste en el estilo de la *recantatio*, esto es, “nell’ inserzione di un modulo seriale e repetitivo, variato secondo una schematizzazione dialettica” (p. 88).

<sup>43</sup> Vemos que el foco del coro se sitúa también en el pasado de la heroína y todas las desgracias que se nos narran están referidas a ella (de ahí la notable presencia de formas de primera y segunda persona según cante la heroína o el coro).

<sup>44</sup> El coro revela su particular punto de vista, que apunta al destino funesto de Helena en el pasado (vv. 210-217) y en el futuro (vv. 226-228). KANNICHT (1969: 77) observa que el coro sigue el esquema usual de las reflexiones generales: comienza con una expresión de este tipo sobre la *δυσδαιμονία* de Helena (vv. 210-215), fundamentada por la constatación en forma de sumario de que en su vida no ha faltado ninguna desgracia (vv. 216-217), y a esta le sigue la repetición variada del catálogo de sus males. Esta variación hace que la lamentación se generalice más allá de las desgracias referidas por Teucro.

referencia a Menelao, el coro añade énfasis a la creencia errónea de Helena y anticipa la próxima llegada del Atrida.<sup>45</sup>

Helena empieza una tercera melodía que no será contestada por el coro: es formalmente un epodo sin respuesta (vv. 229-251).<sup>46</sup> Alude a los pinos que utilizó Paris para hacer su nave (vv. 229-239), un pasaje que nos recuerda a los primeros versos, tan emotivos, de *Medea* (vv. 1-6). Así mismo, hace referencia a que la tripulación es bárbara (βαρβάρῳ πλάττα, v. 234), lo que explícitamente evoca la dirección inicial de Helena al coro (v. 191), asociando aún más estrechamente su difícil situación a la de ellas. Helena relata brevemente lo que le ha llevado a la tierra de Egipto: Hera, airada por la decisión de Paris de escoger a Afrodita como la diosa más bella, envía a Hermes para que la lleve a Egipto (vv. 243-244), lo que le impide, por otra parte, ir al templo espartano de Atenea (vv. 245-246).<sup>47</sup> En estos versos vemos la reunión de las tres diosas del Juicio, pero esta vez en Esparta y no en el monte Ida cerca de Troya; las mismas tres diosas están resolviendo el destino de la espartana y dicho encuentro sirve como un *doppelgänger* del Juicio, un acontecimiento que llevará a la creación del fantasma de Helena. Hera no actúa directamente, sino que ordena que actúe un dios masculino dando lugar a que el rescate mismo sea un rapto simbólico. A pesar de que está presentado como una alternativa al rapto de Paris, la imagería se asocia con la sustitución de este rapto por otro: el dios Hermes la rapta *ἀναρπάσας δι' αἰθέρος* (v. 247) mientras Helena está cogiendo flores, actividad peligrosa para cualquier mujer joven en el mito griego y que en este contexto acentúa la inocencia de Helena.<sup>48</sup> Esta referencia refuerza la anterior asociación de Helena con la Náyade y con Perséfone, estableciendo así su identidad como víctima de un rapto.

Helena se presenta a sí misma a partir de un contraste:<sup>49</sup> lo que es su don por excelencia, su belleza, es al mismo tiempo la causa de su desgracia (εἰ καλὸν τὸ δυστυχές,

<sup>45</sup> ALLAN (2008: n.vv. 211-218) opina que “the absence of any consolation from their song is striking and appropriate, for both H. and the Chorus now believe that M. is dead (226-8), annulling (it seems) the prophecy of Hermes”. ALT (1963: 187) y MÜLLER (1975: 242) consideran, tras la interpretación de los vv. 1149-1150, que el coro sí creería en las palabras favorables de Hermes referidas en el prólogo.

<sup>46</sup> LOURENÇO (2000: 132-139) sugiere que el epodo sea una interpolación y considera la obra “the early fourth-century composition of ‘Euripidean lyric pastiche’ for the stage”.

<sup>47</sup> El término *χαλκίικον* repite el epíteto usado por el coro en el v. 228. Este templo es mencionado también en los vv. 1466-1467.

<sup>48</sup> Cf. LARSON (2001: 42-43) sobre la vulnerabilidad sexual de las Ninfas conectada con su vida en el exterior. El peligro de las chicas solas en el campo es central en Arquíloco, fr. 196a W.

<sup>49</sup> La narración del pasado lejano (vv. 22-55) contiene en *Helena* referencias notables a la obra y es introducida como relato del pasado de la persona que habla, como narración de sus desgracias. Esto explica, tal y como argumenta QUIJADA (1991: 56), “ese tono tenso que a veces aflora en la narración, no exenta de

v. 27), la de su esposo y la del resto de helenos (vv. 52-55): ψυχαι δὲ πολλαὶ δι' ἔμ' ἐπὶ Σκαμανδρίοις / ῥοαῖσιν ἔθανον ἢ δὲ πάντα τλᾶσ' ἐγὼ / κατάρατος εἰμι καὶ δοκῶ προδοῦσ' ἔμῶν / πόσιν συνάψαι πόλεμον Ἴελλησιν μέγαν. // *Muchas almas han perecido por mi culpa a orillas del Escamandro, y yo, que tanto he sufrido, soy odiada por todos y los griegos piensan que, traicionando a mi esposo, he promovido esta terrible guerra. Es en este intercambio lírico con el coro donde profundiza en la comprensión de la causa de estas desgracias; es su belleza, pero, como ella resalta, también es Hera (vv. 260-261):* τέρας γὰρ ὁ βίος καὶ τὰ πράγματ' ἐστὶ μου, / τὰ μὲν δι' Ἥραν, τὰ δὲ τὸ κάλλος αἴτιον. // *Una espantosa señal divina es también toda mi vida, y ello por culpa de Hera y a causa de mi belleza.*

Es aquí donde se puede detectar el elemento trágico: creemos que el personaje de Helena siente que su propia belleza se convierte en un destino funesto al cual ni ella ni el conjunto de la Hélade puede escapar, así como la decisión de Hera y también la de Zeus se convierten en una fuerza que determina el sufrimiento al cual el hombre se enfrenta sin posibilidad de escapatoria. No hay que olvidar que al comienzo se dice con claridad que, además de Hera, quien encolerizada sustituyó a la Helena real por un fantasma para que fuera él al que abrazara Paris, Zeus también había sido responsable de las desgracias de la espartana, puesto que quería provocar una guerra para desahogar a la tierra de parte de su sobrepeso y para honrar al mejor de los hombres, a Aquiles (vv. 36-41): τὰ δ' αὖ Διὸς / βουλευμάτων ἄλλα τοῖσδε συμβαίνει κακοῖς / πόλεμον γὰρ εἰσήνεγκεν Ἴελλήνων χθονὶ / καὶ Φρυγί δυστήνοισιν, ὡς ὄχλου βροτῶν / πλήθους τε κουφίσειε μητέρα χθόνα / γνωτὸν τε θεῖη τὸν κράτιστον Ἰελλάδος. // *Otros designios añadió Zeus a estos males, pues condujo a la guerra a la tierra de los helenos y a los desafortunados frigios, para aliviar a la madre tierra de una numerosa multitud de hombres y para que consiguiera fama el más poderoso hijo de la Hélade.*

Pese a que Helena insiste ella misma en su papel de causante de todas las desgracias de los aqueos (vv. 383-385), queda totalmente exculpada en esta variante del mito elegida por Eurípides para que se vea, tal y como afirma NÁPOLI (1995: 74), “en toda su tragicidad la situación en la que se encuentra comprometida”. Es su falta de participación en la huida con Paris la que garantiza su inocencia y, al mismo tiempo, su dramática responsabilidad en la muerte de los aqueos, de la cual no puede escapar ni dejar

---

elementos patéticos, como en el v. 22, como el Φρυγί δυστήνοισιν del v. 39, ἄθλιος πόσις del v. 49 o los vv. 52-55”.

de sentirse absolutamente responsable, pues objetivamente ha sido ella quien lo ha causado. La mala fama ya se ha extendido a orillas del Simunte (τὸ δ' ἐμὸν ὄνομα / παρὰ Σιμουντίοις ῥοαῖσι / μαυρίδιον ἔχει φάτιν, vv. 250-251), río troyano que forma parte del escenario evocado a lo largo de la obra.<sup>50</sup>

La preocupación de las cautivas por las penalidades de su señora se sigue manifestando en el diálogo posterior, donde, tras alertarla de la posibilidad de que Teucro no dijera toda la verdad (vv. 305-312), le aconsejan ir a preguntarle a Teónoe, que como profetisa le podría ayudar a despejar las dudas de si su esposo todavía vive o está muerto (vv. 317-329):

ἐλθοῦσ' ἐς οἴκους, ἢ τὰ πάντ' ἐπίσταται, / τῆς ποντίας Νηρηίδος ἐκγόνου κόρης, /  
 πυθοῦ πόσιν σὸν Θεονόης, εἴτ' ἔστ' ἔτι / εἴτ' ἐκλέλοιπε φέγγος· / ἐκμαθοῦσα δ'  
 εὖ / πρὸς τὰς τύχας τὸ χάσμα τοὺς γόους τ' ἔχε. / πρὶν δ' οὐδὲν ὀρθῶς εἰδέναι, τί  
 σοι πλέον / λυπουμενὴ γένοιτ' ἄν; ἀλλ' ἐμοὶ πιθοῦ· / τάφον λιποῦσα τόνδε  
 σύμμιξον κόρη· / ὄθενπερ εἴση πάντα τάληθῆ μαθεῖν / ἔχουσ' ἐν οἴκοις τοῖσδε,  
 τί βλέπεις πρόσω; / θέλω δὲ κἀγὼ σοὶ συνεισελθεῖν δόμους / καὶ συμπτύθεσθαι  
 παρθένου θεσπίσματα· / γυναῖκα γὰρ δὴ συμπονεῖν γυναικὶ χρή. // *Tan pronto  
 entres en la casa pregunta a Teónoe, la joven hija de la Nereida póntica, la que  
 todo lo conoce, si todavía vive tu esposo o si ha dejado ya la luz del sol. Cuando  
 descubras seguro la verdad, entrégate al júbilo o al llanto. ¿De qué te vale la  
 pena estar afligida antes de saber algo a ciencia cierta? Hazme caso: una vez  
 abandones esta tumba ve en busca de la doncella. Pues cuando tienes a alguien  
 en esta misma casa a través de la cual puedes saber toda la verdad, ¿para qué  
 buscarla más lejos? Quiero también yo acompañarte al palacio y escuchar  
 contigo los oráculos de la virgen. Una mujer debe compartir las fatigas de otra  
 mujer.*

<sup>50</sup> Son tres los ríos que dominan la imaginería en la primera parte de la obra: el Nilo, identificado con Egipto y representativo del presente de Helena (vv. 1, 89, 462, 491 y 671, e indirectamente en el v. 179), el Simunte, que necesariamente representa la experiencia del εἶδωλον, y finalmente el Eurotas, río de Esparta que representa la casa de Helena, al mismo tiempo su origen y su destino (vv. 124, 162, 209-210, 349-350 y 492-493). Es también el único río mencionado por su nombre en la segunda parte de la obra, en el v. 1492 (e indirectamente en el v. 1465). La obra establece la amplia geografía de la obra en términos fluviales, pero concluye con el foco puesto sobre el único río que es de suma importancia para Helena. El triángulo formado en la obra, Escamandro/Simunte-Nilo-Eurotas (que corresponde en la imaginación ateniense a la división continental entre Asia-África-Europa), procura una serie de puntos de referencia geográficos que sería interpretable para el espectador de Atenas. Eso es el motivo por lo que los tres ríos están mencionados, directa o indirectamente, en la *πάροδος*.

La *στιχομυθία* seguida por esta *ρήσις* tiene como función provocar un cambio escénico, la salida de Helena acompañada por el coro, necesaria para que cuando Menelao haga su entrada no encuentre a nadie presente. Pero no creemos, como hace QUIJADA (1991: 96), que constituya “un elemento que básicamente tiene como función preparar o motivar un movimiento en escena”, sino que ya desde el principio hace palpable el gran vínculo que establecen coro y heroína, vínculo que veremos funcionar a lo largo de la obra. La persuasión se ha de abrir ante una Helena resignada, que solo piensa en la muerte de Menelao, la posibilidad de una salida y la utilidad de un consejo.

En el v. 327 destacamos el pronombre en primera persona *ἐγώ* y el de segunda *σοι*, situado inmediatamente después, cuya ubicación produce ese destacado efecto de empatía del coro con respecto a las dudas y el dolor de Helena, un dolor que ella misma enfatiza por medio del posesivo de primera persona en posición final de verso (vv. 330-333): *φίλοι, λόγους ἔδεξάμαν / βᾶτε βᾶτε δ' ἐς δόμους, / ἄγωνας ἐντὸς οἴκων / ὡς πύθησθε τοὺς ἐμούς.* // *Acepto vuestro consejo, amigas. Venid, venid al palacio para que, en casa, conozcáis mis penas.*

Así pues, la espartana es persuadida por el coro para llevar a cabo una acción que resolverá sus dudas, una acción llevada a cabo con la compañía de sus amigas que motivará el desarrollo de la trama y que se sitúa en un momento importante justo anterior a la escena de *ἀναγνώρισις*.<sup>51</sup> Es una escena que nos recuerda a los consejos de la vieja criada a Deyanira en *Traquinias*, cuando la anciana sirvienta aconseja a la reina que no siga consumiéndose en la angustia del desconocimiento de lo que haya podido sucederle a Heracles y que envíe a uno de sus hijos a averiguarlo, lo que es aceptado por Deyanira. También aquí Helena acepta el consejo, con la notable diferencia de que en este caso es un coro de jóvenes cautivas quien se lo da.

La espartana cree que su esposo ha perecido -a lo que el coro le responde que no sea *πρόμαντις*<sup>52</sup> (v. 338)- y, aunque no es cierto, este pensamiento determina sus acciones: no puede seguir esperando a que él la rescate (vv. 340-347). Asimismo, Helena dice que, si es cierto el rumor (*βᾶξις*, 350), jura por el río Eurotas que se suicidará, o bien

<sup>51</sup> FUSILLO (1997: 73) considera que la participación emotiva del coro en este pasaje sirve para motivar su insólito abandono de la escena. Que el coro abandone la *ὀρχήστρα* es algo fuera de lo común en la tragedia griega. Solo lo encontramos en *Euménides* de Esquilo, *Ayante* de Sófocles, en *Reso* y en *Alcestitis* de Eurípides; siempre con clara función dramaturgica. En este caso, sirve para desdoblarse la tragedia, creando un nuevo prólogo con la entrada de Menelao, que aparece en escena en silencio.

<sup>52</sup> Este término podría asociar la figura de Helena con Teónoe.

colgándose o bien atravesando su cuerpo con un puñal, los dos modos de suicidio que han sido mencionados hasta el momento en la obra (vv. 353-360): φόνιον αιώρημα /διὰ δέρης ὀρέξομαι, / ἢ ξιφοκτόνον δίωγμα / λαιμορρύτου σφαγᾶς / αὐτοσίδαρον ἔσω πελάσω διὰ σαρκὸς ἄμιλλαν, / θῦμα τριζύγοις θεαῖσι / τῷ τε σήραγγας Ἰδαίας ἐνίζοντι Πριαμί / -δα ποτ' ἄμφι βουστάθμους. // *Suspenderé la soga asesina sobre mi cuello, o me introduciré una espada de hierro frío a través de la carne, persecución de la cuchillada que hace brotar la sangre de la garganta, ofreciéndome como sacrificio en honor a las tres diosas y al hijo de Príamo, quien en otro tiempo se sentara en los recovecos del monte Ida junto a los establos.*

Tal y como MORENILLA (2013c) afirma, debemos conectar estos versos con las escenas posteriores al reconocimiento de los esposos: antes del *ἄγων* con Teónoe, Menelao habla varias veces de un eventual suicidio doble con la espada si la profetisa no les presta su ayuda y de nuevo, en el *ἄγων* con la hermana de Teoclímeneo vuelve Menelao a amenazar con matar a Helena y clavarse él mismo la espada en el hígado, es decir, “amenaza con verter la sangre de ambos sobre la tumba de Proteo de modo que fluya hasta él y se convierta en una mancha, oprobio eterno para quien debió preservar a Helena para su esposo e indirectamente para Teónoe, que no ha sabido respetar la voluntad del padre ni valorar la justicia, vv. 982 ss. [...] Y esto concuerda con lo que manifestara antes Helena en los versos que nos ocupan, donde la heroína se presenta como una víctima sacrificial: ella, que se ha mantenido pura durante tantos años, prefiere convertirse en víctima sacrificial para evitar ser mancillada y para que recaiga el oprobio sobre el responsable, el bárbaro que quiere obligarla a una unión infamante. Los vv. 298-302, por lo tanto, no solo no deben ser suprimidos, sino que preparan la culminación del *πάθος* que vemos en los vv. 353-360 y aportan información imprescindible sobre la causa de su elección y sobre lo que busca conseguir” (MORENILLA, 2013c: 61-62).

A los vv. 330-347, en donde en yambos se recoge la perspectiva fundamental que preside este *κομμός*, el miedo de Helena ante la consulta a Teónoe, y a los vv. 348-361, en donde mayoritariamente en troqueos se muestra a una Helena que presupone la muerte de Menelao y afianza su resolución de poner fin a su destino, les sigue, en una mezcla de yambos y troqueos propia del *κομμός* ritual, cuyos gestos de acompañamiento se mencionan al final de esta parte, la lamentación de Helena (que canta sola) por los sufrimientos que su delito no cometido trajo sobre troyanos y griegos (vv. 362-374). Finalmente, un cambio métrico a una sección de dáctilos puros constituye el punto

climático de este pasaje, retomándose aquí el tema de la belleza desafortunada a través de ejemplos mitológicos (vv. 375-385):<sup>53</sup>

ὦ μάκαρ Ἀρκαδία ποτὲ παρθένε Καλλιστοῖ, Διὸς / ἄ λεχέων ἐπέβας τετραβάμοσι  
 γυίοις, / ὡς πολὺ ματρὸς ἐμᾶς ἔλαχες πλέον, / ἄ μορφᾷ θηρῶν λαχνογυίων – /  
 ὄμματι λάβρῳ σχῆμα λεαίνης – / ἐξαλλάξασ' ἄχθεα λύπης· / ἄν τέ ποτ' Ἄρτεμις  
 ἐξεχορεύσατο / χρυσοκέρατ' ἔλαφον Μέροπος Τιτανίδα κούραν / καλλοσύνας  
 ἔνεκεν· τὸ δ' ἐμὸν δέμας / ὄλεσεν ὄλεσε πέργαμα Δαρδανίας / ὀλομένους τ'  
 Ἀχαιούς. // *¡Afortunada Calisto, muchacha de la Arcadia tiempo atrás, que  
 alcanzaste el lecho de Zeus bajo la forma de un cuadrúpedo, sí que te fue mejor  
 a ti que a mi madre! pues, transformada en un animal de patas velludas – tu  
 comportamiento de leona te daba un aspecto fiero-, abandonaste la aflicción de  
 tu pena. Afortunada tú también, la cierva de cuernos de oro que Artemis expulsó  
 de sus coros tiempo atrás, la Titánide, hija de Mérope, castigada por tu belleza.  
 ¡Mi cuerpo ha hecho perecer, perecer a la ciudadela de Dardania y a los aqueos,  
 todos percidos!*

Como víctima del rapto de Zeus, Calisto comparte similitudes con Leda, aunque el detalle de que ella habría sido ya metamorfoseada antes de su unión con Zeus parece problematizar cualquier representación de su victimismo y acentuar una actitud más activa. Por otra parte, ROBINSON (2006: 157-159), en contra de la opinión de JUFFRAS (1993: 48), identifica el segundo ejemplo mitológico con la ninfa Taygeta, cuya historia es casi desconocida a día de hoy. Queda indirectamente aludida en la *Olímpica* 3. de Píndaro, en donde se describe cómo la ninfa huyendo de Zeus pide ayuda a Ártemis, quien aun metamorfoseándola en una cierva no puede evitar el rapto del dios. Como madre del héroe Lacedemón, la conexión con Esparta y Calisto está clara: las dos son devotas a Ártemis, reciben las atenciones de Zeus, sufren una metamorfosis (una en oso y la otra en una cierva), dan a luz a un héroe epónimo de su tierra y las dos son veneradas en su tierra nativa (con total seguridad Calisto). Helena podría aquí comparar y contrastar el destino de su madre con dos heroínas conocidas, pero, la narración mítica tanto de Calisto (en una constelación: la Osa Mayor) como de Taygeta (en una de las Pléyades) envuelve metamorfosis y catasterismo, por lo que podría existir una asociación con la propia espartana. Para aquellos del público que asociaran los dos ejemplos tanto con Helena

<sup>53</sup> Sobre los paralelos de paradigmas mitológicos de mujeres infelices de los vv. 375-385, cf. MARSHALL (2014: 108-110).



como con Leda, abriendo el amplio campo de referencias posibles, la conexión entre madre e hija podría también ser parte de la identidad de Helena enfatizando este rol dual: tanto como hija de Leda, algo que ha sido establecido desde el inicio de la obra, como como madre de Hermíone, identidad que se enfatizará conforme se desarrolle la acción dramática.

Tras la monodia de Helena, las mujeres dejan la escena y tiene lugar el primer episodio de la obra (vv. 386-514). La finalidad de la escena queda clara si la analizamos en el conjunto de la obra. En primer lugar, Eurípides quiere mostrarnos al comienzo de la tragedia a una Helena totalmente abatida, sin capacidad de reacción ante los sufrimientos soportados y los nuevos que le han causado las noticias de Teucro. Esta mujer sin capacidad de acción se convertirá en el motor de la obra y de la salvación cuando encuentre a Menelao y se reconozcan los esposos. Pero además, tal y como remarca MORENILLA-BAÑULS (2016: 537), para reforzar esa sensación de indefensión Eurípides hace que el coro acompañe a la heroína, que ha de abandonar la tumba de Proteo a la que se ha acogido como suplicante. Entran todas ellas en palacio, lo que permite que el escenario quede vacío y que Menelao entre solo, ataviado con ropas que le han hecho con las velas de su nave naufraga,<sup>54</sup> de modo que refiera en completa soledad sus desventuras en una especie de segundo prólogo de la tragedia.

Si desde un comienzo Helena ha sido consciente de su situación dramática, su esposo, en cambio, representa la posición inversa. Él se siente el gran conductor de una cruzada panhelénica, integrada por una juventud que lo ha seguido voluntariamente (vv. 393-396): *πλεῖστον γὰρ οἶμαι -καὶ τόδ' οὐ κόμπῳ λέγω- / στράτευμα κόπη διορίσαι Τροίαν ἔπι, / τύραννος οὐδὲν πρὸς βίαν στρατηλατῶν, / ἐκοῦσι δ' ἄρξας Ἑλλάδος νεανίας. // Me parece lo más noble -y digo esto sin vanidad- el conducir por medio del remo a un ejército hasta Troya, y no hacerlo como un tirano reuniéndolo por la fuerza, sino capitaneando a la juventud de la Hélade quienes me seguían voluntariamente.* En el diálogo con la anciana portera de los vv. 437-482 Menelao continúa manteniendo el orgullo por las glorias conquistadas junto con su ejército, mientras ella le dice que sea consciente de su situación (vv. 453-454):

---

<sup>54</sup> Eurípides, desde su *Télefo* (438 a. C.), fue objeto de burlas y parodias por esta innovación, de lo que es buena muestra *Acarnienses* vv. 395 ss., escena en la que Diceópolis le pide a Eurípides que le preste alguno de sus harapos. DI BENEDETTO-MEDDA (1997: 188 ss.) recuerdan que, aunque los cómicos parodiaron a Eurípides por ello, este motivo también fue utilizado por otros tragediógrafos.

**Μενελέως.-** αἰαῖ· τὰ κλεινὰ ποῦ 'στὶ μοι στρατεύματα; // ¡Ay! ¿Dónde está mi glorioso ejército?

**Γραῦς.-** οὐκοῦν ἐκεῖ που σεμνὸς ἦσθ', οὐκ ἐνθάδε. // *En otra parte fuiste alguien respetable. Aquí no.*

Y es que la mujer lo aleja advirtiéndole de las disposiciones de Teoclímeneo para los griegos que lleguen allí, lo que acentúa el desamparo de este héroe, un guerrero al que los restantes personajes de un modo u otro no le van a dar la posibilidad de actuar como tal, y no porque se lo impidan, sino más bien porque van a ignorar sus palabras y fanfarronadas por mucho que él se empeñe en representar ese papel.

Para el héroe, sus desdichas provienen únicamente de su condición de naufrago, que no encuentra el camino de regreso hacia su patria. Sin embargo, a pesar de sus glorias pasadas y sus miserias presentes, nada hay en Menelao que pueda ser considerado como parte de un conflicto trágico. Su naufragio y sus dificultades son atribuidos a los dioses, pero esto forma parte de la manera tradicional en que el teatro griego expresa el sentimiento de sus héroes ante los acontecimientos extraordinarios en que se ven envueltos. Cuando la presentación de los personajes termina, hemos sido testigos de la coyuntura por la que atraviesa Helena, angustiada por la trágica comprobación de su responsabilidad involuntaria pero determinante en la destrucción de Troya y en la muerte de tantos valientes varones aqueos, y por la que atraviesa Menelao, preocupado por resolver el problema del sustento cotidiano y del regreso a la patria.

Cuando las mujeres del coro vuelven a escena lo hacen en una corta ἐπιπάροδος<sup>55</sup> que revela las noticias escuchadas por boca de la profetisa (vv. 515-527):

ἤκουσα τᾶς θεσπιωδοῦ κόρας, / ἃ χρῆζουσ' ἐφάνη τυράννοις / δόμοις, ὡς  
Μενέλαος οὔ /-πω μελαμφαῆς οἴχεται / δι' ἔρεβος χθονὶ κρυφθεῖς, / ἄλλ' ἔτι κατ'  
οἴδμ' ἄλιον / τρυχόμενος οὔπω λιμένων / ψαύσειεν πατρίας γᾶς, / ἀλατεία βιότου  
/ ταλαίφρων, ἄφιλος φίλων, / παντοδαπᾶς † ἐπὶ γᾶς † πόδα / χριμπτόμενος εἰναλίῳ  
/ κώπῃ Τρωάδος ἐκ γᾶς. // *He sabido por la doncella profética -lo predijo claramente en los aposentos reales- que Menelao, desdichado por su vida errante y sin amigos, no ha ido al negro Érebo después de yacer oculto bajo tierra, sino*

<sup>55</sup> Según RODE (1971: 86), las canciones corales breves sin estrofas eran usadas ocasionalmente por los tragediógrafos en vez de *στάσιμα* en circunstancias de gran urgencia para no retrasar el ritmo de la acción. Aquí, el coro se apresura a entrar en escena porque Helena tiene que regresar a su tumba, so pena de que Teoclímeneo la vea y la “cace”.

*que, atormentado por las olas del mar, no puede alcanzar los puertos de su patria y ha sido llevado en su remo marino desde la Tróade a un sinfín de tierras.*

Menelao, afirman, está volviendo de Troya y no ha perecido aún. La lírica nos permite imaginar el efecto que crearía en el público que ellas declaren que navega errabundo en medio del oleaje (vv. 520-522), ya que está en Egipto, entre ellas, y ha pronunciado su “prólogo”, algo que los asistentes acaban de escuchar. Las palabras del coro reflejan su desconocimiento: es uno de esos casos en el que los espectadores saben más que los personajes.

El hecho, desacostumbrado en tragedia griega, de hacer salir al coro en mitad de la obra requiere de una técnica de estructuración poco frecuente.<sup>56</sup> En *Helena*, Eurípides utiliza un procedimiento sencillo para hacerle reaparecer en escena: este canto astrófico que acompaña al coro en su paso hasta la *ὄρχήστρα*,<sup>57</sup> mientras la heroína, que ha salido fuera de escena con él, recita la típica *ῥῆσις* de entrada. Ambos elementos, uno cantado y otro recitado,<sup>58</sup> se complementan, pues mientras el coro refiere lo que Teónoe ha profetizado, por una parte positiva (Menelao sigue vivo) y por la otra negativa (está errabundo en el mar), Helena añade a continuación un dato importante, la vuelta de Menelao un día (vv. 530-534): φησὶ δ' ἐν φάει / πόσιν τὸν ἄμὸν ζῶντα φέγγος εἰσορᾶν, / πορθμοὺς δ' ἀλᾶσθαι μυρίους πεπλωκότα / ἐκεῖσε κάκεισ' οὐδ' ἀγύμναστον πλάνοις, / ἤξειν δ' ὅταν δὴ πημάτων λάβη τέλος. // (*Teónoe*) dice que mi esposo está vivo, que puede ver la luz del sol; que está errante navegando por mares infinitos, de aquí a allá, desmejorado por las fatigas; que un día volverá, cuando sus desventuras en el mar hayan llegado a su fin.

Toda esta escena responde dramática y performativamente al hecho de que Menelao acaba de fracasar en su intento de entrar a palacio al ser obstaculizado por la portera, por lo que las mujeres y Helena pueden fácilmente salir de él y volver a escena para que tenga ahí lugar el reconocimiento de los dos esposos. No se sabe si Helena permanece en silencio durante el breve canto coral o entra una vez el coro ha finalizado,<sup>59</sup>

<sup>56</sup> Cf. TAPLIN (1977: 384 ss.) y KANNICHT (1969: 146).

<sup>57</sup> Como argumenta QUIJADA (1991: 185), siempre que el coro aparece en la *ὄρχήστρα* ha de explicar por qué y de dónde viene. En este sentido, la *ἐπιπάροδος* se rige por las mismas leyes de la *πάροδος*. Cf. FALCO (1958: 55), quien subraya las semejanzas formales que se suelen observar entre ambas.

<sup>58</sup> Esta sucesión de una forma cantada y otra recitada para la presentación del mismo hecho, en este caso revelar el oráculo de Teónoe, era frecuente en la tragedia. Cf. SCHADEWALDT (1966: 144 y 242).

<sup>59</sup> TAPLIN (1977: 194 n. 3), HALLERAN (1985: 23) y más recientemente ALLAN (2008: 205) opinan que es más probable que la heroína entrara en escena posteriormente.

pero cuando Helena aparece en escena no ve a Menelao ni este, por lo que parece, oye sus palabras hasta la interjección ἔα (v. 541).

Toda la primera parte de su intervención sirve para completar la noticia que el coro acaba de dar. Helena añade que algún día llegará a la tierra en la que ella se encuentra y cerca de la cual ha naufragado, viniendo a marcar el final de esta parte un verso con una vehemente expresión de deseo dirigida a aquél (v. 540): ὦμοι, πόθ' ἤξεις; ὡς ποθεινὸς ἄν μόλοις. // *¡Ay de mí! ¿Cuándo vas a venir? ¡Cuán deseosa llego a estar!* Esta expresión de deseo contrasta con la sorpresa y el miedo con que la heroína reacciona ante la presencia de alguien sobre la escena, precisamente Menelao (vv. 541-545): ἔα, τίς οὔτος; οὐ τί που κρυπτεύομαι / Πρωτέως ἀσέπτου παιδὸς ἐκ βουλευμάτων; / οὐχ ὡς δρομαία πῶλος ἢ Βάκχη θεοῦ / τάφῳ ξυνάψω κῶλον; ἄγριος δέ τις / μορφήν ὄδ' ἐστίν, ὅς με θηρᾶται λαβεῖν. // *¡Aaah! ¿Quién es este? ¿Acaso no habré caído víctima de una emboscada por las tretas del impío hijo de Proteo? ¿No debería como yegua veloz, como bacante movida por su dios anclar rápidamente mi cuerpo en la tumba? ¿Qué aspecto tan salvaje tiene el hombre que persigue cogerme!*

Estos versos constituyen la última parte de la ῥῆσις, en la que se encierra el τόπος de la huida llena de temor:<sup>60</sup> Menelao le sale al paso y se entabla el diálogo.

De la escena de ἀναγνώρισις es necesario destacar ciertos elementos que nos ayudan a la comprensión de la caracterización de los dos héroes principales. El reconocimiento de los dos esposos parece que se dé a primera vista, sin embargo, hay todo un proceso que es pertinente reconstruir. Primero, ambos tienen una sospecha, pero muy rápidamente esa sospecha se confirma, al menos para Helena (vv. 559-566):

**Μενελέως.-** οὐπόποτ' εἶδον προσφερέστερον δέμας. // *Jamás he visto un aspecto tan parecido.*

**Ἑλένη.-** ὦ θεοί· θεὸς γὰρ καὶ τὸ γινώσκειν φίλους. // *¡Oh dioses! Pues es divino el reconocer a los seres queridos.*

**Μενελέως.-** Ἑλληνίς εἶ τις ἢ ἐπιχωρία γυνή; // *¿Eres helena o nativa de este país?*

**Ἑλένη.-** Ἑλληνίς· ἀλλὰ καὶ τὸ σὸν θέλω μαθεῖν. // *Helena. Pero, quiero saber quién eres tú.*

<sup>60</sup> Cf. HUGGLE (1958: 44) y SCHWINGE (1968: 264 n. 166).

**Μενελέως.-** Ἐλένη σ' ὁμοίαν δὴ μάλιστ' εἶδον, γύναϊ. // *Mujer, te veo asombrosamente parecida a Helena*

**Ἐλένη.-** ἐγὼ δὲ Μενέλεώ γε σέ· οὐδ' ἔχω τί φῶ. // *Y yo a Menelao. No sé qué decir.*

**Μενελέως.-** ἔγνωσ γὰρ ὀρθῶς ἄνδρα δυστυχέστατον. // *Has reconocido al hombre más desdichado de todos.*

**Ἐλένη.-** ὦ χρόνιος ἐλθὼν σῆς δάμαρτος ἐς χέρας. // *¡Qué tarde has llegado a los brazos de tu esposa!*

El diálogo tiene un comienzo análogo al de la segunda escena del prólogo (Helena/Teucro), excepto por lo que se refiere al movimiento de huida que inicia Helena cuando descubre la presencia amenazante de un “desconocido”. A partir del v. 557, en donde se miran, ambos interlocutores, sorprendidos,<sup>61</sup> constatan la semejanza en réplicas casi monológicas y en el v. 561 comienzan propiamente a dialogar. No obstante, la conversación es interrumpida por dos exclamaciones de admiración (vv. 563-564), hasta que en el v. 565 Menelao confirma el parecido.

Da la sensación de que el reconocimiento está cerca de terminar, pero aún no lo ha hecho, solo hay que analizar la reacción de Menelao. Él no sabe aún que lo que consideraba su motivo de gloria no era más que un juego de los dioses que se han servido de él como de una marioneta. Más que reconocer a Helena y enterarse de la cuestión completa del *εἶδωλον*, Menelao deberá reconocer que él ha estado luchando por nada y que su gloria es una vana ilusión producto de su ignorancia. Para Helena, cuyo conflicto trágico se planteaba enteramente en el prólogo, el reconocimiento de Menelao se produce en un paso, pero hay que destacar que este reconocimiento reactualiza su conflicto.<sup>62</sup>

<sup>61</sup> Como ha señalado SCHWINGE (1968: 263), esta primera parte de la *ἀναγνώρισις* de Helena reviste la particularidad de que el interlocutor que no efectúa el reconocimiento en primer lugar (Menelao) no tiene un comportamiento pasivo frente a Helena (como Ifigenia frente a Orestes en *Ifigenia entre los tauros* vv. 800-826), sino que es también una fuerza activa en el reconocimiento ya desde el comienzo: “Er sieht das Entscheidende sogar als erster, und nur durch sein ‘Sehen’ - das ist bisher nicht beachtet worden - kommt die Begegnung, welche Helena zur Erkennung führt, überhaupt zustande” Cf. QUIJADA (1991: 92-96), para la comparación del procedimiento de *ἀναγνώρισις* en las dos tragedias.

<sup>62</sup> Si la manifestación del *πάθος* de Helena en los versos líricos es comprensible, la frialdad de Menelao, que, al menos en las dos primeras partes de la escena, continúa expresándose en trímetros yámbicos, no ha dejado de sorprender. La explicación de MASQUERAY (1908: 248 ss.) al respecto es que Menelao no hace más que cambiar el fantasma, en última instancia con todas las características de su esposa, por la verdadera Helena. Nosotros nos adherimos a la opinión de NÁPOLI (1995: 77-78) quien opina que “el reconocimiento de Menelao se produce por etapas. Si la alegría por el reencuentro con la verdadera Helena no llega a conmover a su esposo, poco a poco va comprendiendo la segunda explicación sobre su pasado que este reencuentro lleva implícita. Por eso también su *πάθος* irrumpe cuando, en primer lugar, el Atrida reconoce

La ἀναγνώρισις de *Helena* se distingue de los rasgos generales de este tipo de escenas, por ejemplo del de *Ifigenia entre los tauros*, en que la persuasión de la heroína no conduce a un resultado positivo. No logra convencer a Menelao de que ella es la única real que siempre existió, de modo que tiene que ser un personaje externo, el mensajero, el que con su llegada portando la noticia de que el εἶδωλον ha desaparecido provoque el reconocimiento. Otra particularidad es que Menelao y Helena se van a reconocer en cuanto se vean, aunque sí tenemos los diálogos fuertemente irónicos en los que ambos hablan sin saber ninguno la verdadera identidad del otro. Cuando Helena es consciente de que con quien está hablando es con su esposo, su persuasión se centra desde el principio en torno al problema de la semejanza del aspecto, de apariencia exterior (σῶμα).

El v. 566 marca el paso típico a la στιχομυθία de persuasión, Helena quiere abrazar a Menelao pero este la detiene (v. 567): ποίας δάμαρτος; μὴ θίγῃς ἐμῶν πέπλων. // *¿De qué esposa? ¡No toques mis vestidos!* Todo el problema de la discusión sucesiva radica en la negativa de Menelao a reconocer como esposa a cualquier otra que no sea la que él ha traído desde Troya y que ahora está en la cueva con sus hombres (v. 571): οὐ μὴν γυναικῶν γ' εἷς δυοῖν ἔφυν πόσις. // *Pero yo no puedo ser el esposo de dos mujeres*. En un primer momento, Helena intenta apelar a sus sentidos (v. 576, 578 y 580), pero no surge efecto y menciona el εἶδωλον, refiriéndose a cómo en Troya solo estuvo una “sombra” de ella, a la que Hera dio forma a partir del éter para engañar a Paris (vv. 582-588). Tampoco este argumento logra un efecto positivo sobre él, aferrado a la idea de que él ha traído a la auténtica Helena desde Troya (v. 593): τοῦκεῖ με μέγεθος τῶν πόνων πείθει, σὸ δ' οὔ. // *La dimensión de las fatigas allí sufridas me convencen, y no tú*. Menelao pone fin con este verso a sus dudas, a la discusión y a la esperanza de Helena (vv. 595-596): οἱ φίλτατοι λείπουσί μ' οὐδ' ἀφίξομαι / Ἕλληνας οὐδὲ πατρίδα τὴν ἐμὴν ποτε. // *Mis seres más queridos me abandonan y nunca más volveré a ver a los helenos ni mi patria*. Pero la entrada del mensajero con su noticia hace dar un giro a la situación y provoca la unión de los esposos.

---

en el juicio y la ambición de Paris la causa de sus desdichas (vv. 691-693). Pero, después de esta repentina manifestación de sentimiento, Menelao permanece callado. Ha reconocido no solo la identidad de esta mujer a la que casualmente encuentra en Egipto, sino también la incuestionabilidad del destino al que ella debe enfrentarse. Finalmente, también descubre su propia verdad: el hecho de que cuando pretendía realizar actos heroicos que colmaran de gloria y de sentido su vida, no ha hecho más que ser un instrumento para que se cumpliera la voluntad de los dioses”.

El marinero hace su entrada en escena repentinamente, lo que provoca la sólita pregunta del interlocutor *τί δ' ἔστιν*; pregunta que se da también en las dos apariciones de este personaje en *Ifigenia entre los tauros* (vv. 238-259 y 1284-1326). En *Helena*, Menelao anticipa una posible explicación a lo ocurrido (v. 600): *τί δ' ἔστιν; οὐ που βαρβάρων συλᾶσθ' ὑπο*; // *¿Qué pasa? ¿No habréis sido apresados por los bárbaros, verdad?*; mientras en el segundo pasaje de *Ifigenia entre los tauros* la pregunta *τί δ' ἔστιν*; la hace la corifeo (v. 1288), pero cuando el mensajero encuentra al interlocutor buscado, Toante, y entablan diálogo, la pregunta queda sustituida por otra (v. 1311): *τί προσδοκᾶσαι κέρδος ἢ θηρώμεναι*; // *¿Qué beneficio buscan o esperan?* Con ella el rey contesta al comentario del mensajero sobre la conducta de las mujeres del coro, que habían intentado despistar al recién llegado para que los héroes pudieran realizar con éxito sus planes de huida.

En nuestra obra, la información no se comunica en un inicio, sino que el mensajero llama la atención solamente al carácter extraordinario de la noticia (v. 601) y a que en vano su señor ha sufrido mil calamidades (v. 603), reservando todo lo que sabe para la *ρήσις*. Y es que con esta intervención extraordinariamente breve, nos describe el transporte de Helena al cielo de forma abrupta<sup>63</sup> en los tres primeros versos (vv. 605-607): *βέβηκεν ἄλοχος σὴ πρὸς αἰθέρος πτυχᾶς / ἀρθεῖσ' ἄφαντος· οὐρανῶ δὲ κρύπτεται / λιποῦσα σεμνὸν ἄντρον οὐ σφ' ἐσώζομεν*. // *Tu esposa se ha ido a las profundidades del éter y ha desaparecido. En el cielo se oculta tras haber dejado la sagrada caverna donde la teníamos a salvo*. Igual de brusco parece el final de la *ρήσις*, en donde el mensajero se dirige no al interlocutor de su discurso, sino a Helena, reconocida al instante (vv. 616-621): *ὦ χαῖρε, Λήδας θύγατερ, ἐνθάδ' ἦσθ' ἄρα; / ἐγὼ δέ σ' ἄστρων ὡς βεβηκυῖαν μυχοῦς / ἠγγελλον εἰδὼς οὐδὲν ὡς ὑπόπτερον / δέμας φοροίης· οὐκ ἐῷ σε κερτομεῖν / ἡμᾶς τόδ' αὔθις, ὡς ἄδην ἐν Ἰλίῳ / πόνους παρῆιχες σῶ πόσει καὶ συμμάχοις*. // *¡Hola, hija de Leda! ¿Estabas aquí, en serio? ¡Y yo que había anunciado que te habías ido a las profundidades de las estrellas, sin saber que disponías de un cuerpo con alas! No permitiré que de nuevo*

<sup>63</sup> RIJKSBARON (1976: 301-302) afirma: "In general, the messenger-speeches which begin not with a temporal *ἐπει*-clause but with a simple declarative sentence, can be shown to open with completely new information, which does not pick up information that has been presented earlier in the play. Two main groups can be discerned: in the first (*Hipp., Hec., Suppl., Or., Bacch.*) the opening lines generally gives the time and place of the subsequent narratives, the main points of which have already been made known in the first lines spoken by the messenger. In the second (*Hel., IA*) the content of the speeches forms news of a direct kind".

*te burlas de nosotros, ¡que bastantes sufrimientos nos has causado en Ilión a tu esposo y a sus compañeros de batalla!*

Por un lado, la propia realidad escénica se impone al narrador y centra su foco en la situación presente; por el otro, este final vuelve a incidir en el problema que supone la confusión a la hora de reconocer a Helena cuando el héroe va a darse por convencido.<sup>64</sup> El mensajero necesitará comprender, a su vez, lo ocurrido a través del diálogo con Menelao (vv. 700 ss.) tras la celebración del encuentro de los esposos.

El amebeo de ἀναγνώρισις de *Helena* (vv. 622-697), al igual que el de *Ifigenia entre los tauros* (vv. 827-899), es un diálogo epirremático que culmina con el reconocimiento de los personajes principales. Ambos son astróficos y en ellos uno de los personajes es el que canta (Ifigenia y Helena), mientras el otro recita (Orestes) o se expresa en su mayor parte en metros hablados (Menelao).<sup>65</sup> El primer momento del reconocimiento de los esposos está dominado por el júbilo del reencuentro (vv. 622-659) y la búsqueda del abrazo (vv. 624-635), enfatizando una serie de motivos que dan expresión a la reacción de los personajes, como puede ser la comparación de ese momento con la luz del día (v. 623) o la mención a los días de ausencia (vv. 625, 629 y 645). Cuando los dos pasan a recordar antiguos sufrimientos el diálogo se construye como pregunta y respuesta, un auténtico interrogatorio. Helena, avergonzada por el recuerdo de los males que ha causado, contesta con evasivas y la información tarda en abrirse paso, mientras Menelao quiere llegar a comprender τὰ τῆς Θεοῦ (v. 653).

La exposición del pasado ocupa el centro de este amebeo antecediendo al estallido de júbilo de los esposos. Helena se dirige al coro para que participe en su alegría (vv. 648-651): φίλαι φίλαι, τὰ πάρος οὐκέτι / στένομεν οὐδ' ἀλγῶ. / πόσιν ἐμὸν ἔχομεν ἔχομεν, ὄν ἔμενον / ἔμενον ἐκ Τροίας πολυετῆ μολεῖν. // *Amigas, amigas, ya no nos lamentemos, ya no gimo por los problemas de antes. Tenemos a mi esposo, ¡lo tenemos!, cuyo regreso desde Troya durante tantos años he esperado, y desde luego que he esperado; mientras Menelao, con su rol de director, en una segunda explosión de alegría retoma los motivos*

<sup>64</sup> Cf. KANNICHT (1969: 169) observa que la ironía que se desprende de esta situación es mayor por el hecho de que el viejo servidor de Menelao no confunde el εἶδωλον con Helena, sino a esta con él.

<sup>65</sup> En el amebeo de Helena hay ciertos problemas para establecer el texto y fijar la atribución de las réplicas. El descubrimiento del papiro de Oxirrinco 2336, publicado en 1954, y que afecta a los vv. 625-697, supuso un interés por solucionar los problemas textuales. Destacamos los trabajos de ZUNTZ (1964), KANNICHT (1961: 321-322), DALE (1967) e IRIGOIN (1977: 177-190). Nosotros seguimos la edición de KANNICHT, quien siguiendo a ZUNTZ, atribuye a Menelao los versos cantados en 636-638, 659, 680-681, 685 y 692-693.



anteriores y los subraya (vv. 652-659). Finalmente, en boca del coro, se desea que la felicidad continúe (vv. 698-699): εἰ καὶ τὰ λοιπὰ τῆς τύχης εὐδαίμονος / τύχοιτε, πρὸς τὰ πρόσθεν ἀρκέσειεν ἄν. // *Si en lo sucesivo tenéis una fortuna dichosa, os compensará de los males precedentes.*

Antes de abandonar la escena el viejo servidor de Menelao, que con su noticia de la desaparición del εἶδωλον de Helena ha provocado el reconocimiento entre los esposos, se extiende en consideraciones generales sobre los imprevisibles caminos de la divinidad en la primera ῥῆσις (vv. 711-733) y sobre la adivinación en la segunda (vv. 744-757). Tanto una como otra intervención han creado sospecha en los estudiosos que dudan de su gran longitud teniendo en cuenta que está en boca de un personaje secundario.<sup>66</sup>

La primera ῥῆσις inicia con una afirmación con una fuerte antítesis sobre el cambio repentino de la suerte (vv. 713-715): ὁ μὲν πονεῖ, / ὁ δ' οὐ πονήσας αὐθις ὄλλυται κακῶς,<sup>67</sup> / βέβαιον οὐδὲν τῆς ἀεὶ τύχης ἔχων. // *Uno sufre y el otro, que no sufría, de pronto perece angustiosamente, sin tener la suerte firme de siempre.* Esta afirmación se ejemplifica en la referencia a Menelao y Helena, paradigma construido en quiasmo (σύ / ὁ πόσις, vv. 716/717 y ὁ πόσις / σύ, vv. 718-719/720-721), ya que la μεταβολή de la suerte de Helena presupone la de Menelao, pues solo el convencimiento de este último y su testimonio le permiten al servidor reconocer que la Helena real no fue a Troya (vv. 720-721): οὐκ ἄρα γέροντα πατέρα καὶ Διοσκόρω / ἥσχυνας, οὐδ' ἔδρασας οἷα κλήζεται. // *Entonces, no has deshonrado ni a tu anciano padre ni a los Dioscuros, pues no has hecho nada de cuanto se te atribuye.* El tono se vuelve más emocional, al evocar a continuación el pasado de Helena del que él fue testigo, su boda (vv. 722-725). El servidor acaba de comprender lo ocurrido. La parte final de esta ῥῆσις contiene la afirmación general de la obligación del buen esclavo de participar en la suerte de sus señores (vv. 726-733).

<sup>66</sup> El mensajero suele abandonar la escena tras pronunciar el último verso de su ῥῆσις, y las excepciones tienen que ver, entre otros, con el hecho de que su papel en la obra vaya más allá de la función narrativa. En *Helena* el portador de noticias no es, como en otros casos, un mensajero anónimo, sino alguien ligado a Menelao. DALE (1967: n. vv. 711 ss.) pone en relación este hecho con el grado de “artlessness deliberately intended to characterize the speaker”, a pesar de que, según ella, “Eur. Is not in general much given to mixing what Aristotle would call his *διάνοια* with *ἦθος*, but it can perhaps be claimed that he has a way of letting his plebeian figures (the unnamed ones, excluding Messengers) dilate at some length on minor aspects of no great relevance to the immediate situation”. Sin embargo, no estamos de acuerdo con ella en la poca relevancia que la autora atribuye a los comentarios del mensajero.

<sup>67</sup> La antítesis aquí es incompleta, porque ὁ μὲν πονεῖ del primer miembro le falta el contrario del ὄλλυται κακῶς del segundo; es decir, que el marinero completa solo la parte de la antítesis que es irrelevante para el caso, mientras que, con vistas a la siguiente ejemplificación, omite la que sería pertinente. Eurípides prefiere esta sucesión. Cf. JOHANSEN (1959: 90).

La segunda *ῥῆσις*, que es la que más dificultades de interpretación plantea, está encuadrada por dos *γνώμαι*. La primera de ellas hace referencia al valor engañoso de la adivinación basada en la observación de señales materiales, formulación que el viejo servidor de Menelao hace en primera persona (vv. 744-745): ἀλλά τοι τὰ μάντεων / ἐσεῖδον ὡς φαῦλ' ἐστὶ καὶ ψευδῶν πλέα. // *Pero qué falsas y llenas de engaño veo que son los asuntos de los adivinos*. La misma reflexión está presente en la pregunta *τί δῆτα μαντευόμεθα;* (v. 753), que trae consigo una conclusión positiva (vv. 753-754) y una negativa (vv. 755-756); *γνώμη* y *εὐβολία* son las *μάντεις* en las que se debe confiar (v. 757).

Tal y como afirma QUIJADA (1991: 149): “La adivinación constituía uno de los temas favoritos de la crítica eurípidea, y que la situación política ateniense en la primavera del año 412 en particular se debieron de reflejar en esta reflexión del mensajero son argumentos ‘externos’ [...] Con todo, la sola admisión de que existen estas posibilidades estaría en contra de considerar la extensión de la reflexión del anciano servidor como una señal de su limitación ante un tema que, por lo demás, algunos han considerado como secundario en la obra”. La conexión con lo que va a significar un personaje importante en la obra en posesión de las facultades proféticas y morales, Teónoe, fue puesto de manifiesto ya por ZUNZT (1960: 214-217) y posteriormente por KANNICHT en su comentario. Se puede decir que esta *ῥῆσις* mira hacia adelante en la obra, al poner en relación, esas dos formas de conocimiento que representan la adivinación tradicional y la moral que encarna Teónoe; y además la adivinación va a constituir un tema de reflexión del coro en el primer *στάσιμον*.

Los comentarios del mensajero, representante no solo de alguien allegado a los personajes principales, sino también de esos muchos que murieron víctimas de una guerra hecha por nada, caracteriza a un personaje secundario y ahonda en la profundidad a la hora de tratar a los diferentes individuos tan característica de Eurípides. Tras esta escena comienza una *σχιζομυθία* entre Menelao y Helena (vv. 761-804), en la que ambos se informan de sus respectivos destinos. El diálogo, que comienza con el relato de los males pasados de Menelao, se convierte pronto en una exposición de la situación actual, peligrosa por el contexto de Egipto bajo el poder de Teoclímeneo.

En la primera parte, no esticomítica, Helena le pregunta a Menelao cómo se salvó de Troya (vv. 761-764) y cuánto tiempo anduvo errante por el mar (vv. 772-774). Ya

Teucro le había informado que la Guerra de Troya había acabado hacía siete años, pero esta pregunta permite una mayor expresión del destino adverso del héroe y trae a la realidad la situación urgente en la que se hallan.<sup>68</sup> A partir del v. 777 el diálogo se hace esticomítico y se da información sobre la situación de Helena frente a las intenciones de Teoclímeneo. De esta forma, se enlazan los relatos de ambos destinos, que, por lo que se refiere al de Helena, aparece remarcado por la expresión *φεῦγε* en el v. 780 y 805. Al final de esta parte, Menelao recuerda las palabras de la anciana (v. 788): τόδ' ἔστ' ἐκεῖν' αἴνιγμ' ὃ προσπόλου κλύω. // *¡Este era el enigma que le escuché a la portera!* Se abre así paso una nueva referencia a Menelao, concretamente a cómo llegó al palacio (vv. 789-793), así como al motivo de castidad de la heroína, que ha conseguido en el altar evitar las pretensiones de su captor (vv. 794-801). El relato desesperanzador concluye y pronto emerge la renovada propuesta de huir de la espartana: Menelao reacciona y es él quien en la primera parte de la deliberación sostendrá las alternativas de acción. Finalmente será la propuesta de huida de Helena la opción que seguirán.

Se pone en marcha así el *μηχάνημα*, cuyo primer peligro está representado por Teónoe,<sup>69</sup> que en su condición de adivina podría advertir a Teoclímeneo, su hermano, de la presencia del Atrida. Es Helena quien urde la estrategia que podría llevarlos a la salvación, cuyo primer paso consiste en persuadir a la joven de que se ponga de parte de los esposos (vv. 825 y 827): ἴσως ἂν ἀναπείσαιμεν ἱκετεύοντέ νιν ... / παρόντα γαῖα μὴ φράσαι σε συγγόνῳ. // *Quizás podríamos convencerla suplicándole que no le diga a su hermano que tú estás en esta tierra.*

En toda esta parte el esquema de pregunta-respuesta no se interrumpe, pero las preguntas de Menelao no determinan el contenido de la deliberación, sino que sirven solo para hacer avanzar el diálogo. Esta *στιχομυθία* de *Helena*, al igual que ocurre en *Orestes* (vv. 1149-1152),<sup>70</sup> finaliza con la consideración de una alternativa en caso de que fracase

<sup>68</sup> Cf. HUGGLE (1958: 73-74) sobre la función de la pregunta de Helena de los vv. 772-774.

<sup>69</sup> Mientras MATTHIESSEN (1969: 685-704) no atribuye a Teónoe un papel necesario en la acción dramática, sino que la considera una “Nebenfigur” (Cf. también RONNET, 1979: 251-259), POHLENZ (1930: 413 ss.), SCHMID (1940: 501-515), ZUNTZ (1960: 199-241) y ASSAËL (2001: 102) destacan su importancia en el éxito de la trama. FUSILLO (1997: 21) la considera “un personaggio singolare”, y en la misma línea CALDERÓN DORDA (2006: 121-147; 2010: 75-87). El interés que pone Eurípides en presentarla antes de su aparición y el punto de inflexión que se produce en la escena en la que ella es el personaje clave, demuestran la importancia de Teónoe; cf. QUIJADA (1991: 214 ss.), que señala la peculiaridad de esta escena. Más recientemente, CAMPOS DAROCA (2013: 83-109) dedica un artículo a la figura de Teónoe y señala la importancia de un motivo religioso (profético y sacerdotal), filosófico y sobre todo genealógico para dar sentido a su presencia en escena.

<sup>70</sup> En *Orestes*, Píladés propone también una alternativa si fracasa el plan de dar muerte a Helena, solo que esta no es discutida.

el plan proyectado. Si no logran convencer a Teónoe, ambos esposos, a través de un juramento, toman la decisión extrema de darse muerte antes de no mantenerse fieles el uno al otro (vv. 835-840):

**Ἑλένη.-** ἀλλ' ἄγνὸν ὄρκον σὸν κάρα κατόμοσα... // *Por tu vida te lo juro con sagrado juramento.*

**Μενελέως.-** τί φήεις; θανεῖσθαι; κοῦποτ' ἀλλάξεις λέχη; // *¿Qué dices? ¿Morirías? ¿No cambiarás nunca de lecho?*

**Ἑλένη.-** ταῦτῳ ξίφει γε· κείσομαι δὲ σοῦ πέλας. // *Con tu misma espada. Caeré junto a ti.*

**Μενελέως.-** ἐπὶ τοῖσδε τοίνυν δεξιᾷς ἐμῆς θίγε. // *Sujeta entonces mi mano diestra para esos fines.*

**Ἑλένη.-** ψαύω, θανόντος σοῦ τόδ' ἐκλείψειν φάος. // *La toco. Si tú mueres, renunciaré a la luz del sol.*

**Μενελέως.-** κἀγὼ στερηθεὶς σοῦ τελευτήσειν βίον. // *Y yo, si me veo privado de ti, dejaré de vivir.*

La ῥῆσις siguiente (vv. 842-854) no hace sino abundar en esta alternativa: Menelao, el héroe de Troya, expresa su firme decisión de morir, pero morir librando primero un gran combate contra aquel que quiera apoderarse de su mujer. Hace su aparición en escena entonces Teónoe, quien es anunciada por Helena con solemnidad, y se expresa la alternativa ineluctable de enfrentarse a quien lo sabe todo. Por lo que se refiere al discurso de la profetisa, su estructura es bastante clara. Teónoe hace su aparición seguida de un cortejo sagrado, descrito en los ocho primeros versos a través de las indicaciones para proceder a un rito purificadorio (vv. 865-872). En el v. 873 comienza la ῥῆσις introductoria al ἀγών.

Teónoe se dirige primero a los esposos y plantea su situación de forma muy clara: la suerte de Menelao depende de un debate entre los dioses; Hera quiere, ahora, favorecerlo para que toda la Hélade descubra la falsedad de las bodas de Helena y Paris; Cípris, en cambio, pretende obstaculizar el regreso de Menelao, de modo que nadie descubra su engaño. En esta situación la propia Teónoe deberá ser el árbitro que resuelva el conflicto entre las diosas (vv. 887-891): τέλος δ' ἐφ' ἡμῖν, εἴθ', ἃ βούλεται Κύπρις, / λέξασ' ἀδελφῶ σ' ἐνθάδ' ὄντα διολέσω, / εἴτ' αὖ μεθ' Ἥρας στᾶσα σὸν σώσω βίον, / κρύψασ' ὁμαίμον', ὅς με προστάσσει τάδε / εἰπεῖν, ὅταν γῆν τήνδε νοστήσας τύχης. //

*Depende de mí el desenlace, tanto si, como quiere Cipris, te pierdo diciéndole a mi hermano que estás aquí, como si, de acuerdo con Hera, te salvo la vida ocultándoselo a quien es de mi misma sangre, el que me ha ordenado que le dijera cuándo ibas a llegar a esta tierra.* De este modo, el futuro de Helena y Menelao se decidirá en función de una resolución que tomará alguien ajeno a ellos,<sup>71</sup> y que, además, deberá tomar partido en una disputa entre dos diosas.

El *ἀγών* a dos de *Helena* en presencia de un “árbitro”, Teónoe, a quien los dos esposos buscan convencer con sus discursos, tiene como objetivo evitar que la profetisa revele a Teoclímeneo la presencia de Menelao. Pero, a pesar de que el sentido de los discursos de Helena y Menelao es el mismo, están configurados como *ρήσεις* antitéticas. Teónoe no es aquí el juez que dirime una causa de enfrentamiento entre dos personajes, sino la persona que ha de resolver una escena donde una de las voluntades en litigio es, en principio, la suya propia. La *ρήσις* de Helena (vv. 894-943) busca sobre todo conmover. El proemio y el epílogo (vv. 894-897 y 939-942) se corresponden en número de versos; en ambos se incluye el motivo de apelación y de súplica, pero el epílogo contiene un tono más sentencioso. Tras una súplica vehemente (vv. 898-902 y 924-925), le sigue una justificación detallada de los argumentos que buscan convencer: la voluntad de los dioses (vv. 903-908), la de su padre Proteo (vv. 909-913) y el cumplimiento del deber de ser justa como sacerdotisa (vv. 914-923). Conforme va hablando, sus argumentos se hacen más patéticos: su triste fama, la restitución del honor, la responsabilidad de ocuparse de su hija (vv. 927-935) y de su esposo (vv. 936-938).

El discurso de Menelao (vv. 947-995), en un tono más frío,<sup>72</sup> intenta poner de manifiesto el aspecto lógico de la cuestión. Menelao no quiere recurrir a lágrimas (vv. 947-953), sino plantear a Teónoe la alternativa ante su situación (vv. 954-958). En la parte central de su discurso, invoca como argumento de persuasión a Proteo y a Hades, para después limitarse a dar a conocer la decisión que han tomado de morir juntos si no logran convencerla.

<sup>71</sup> El hecho de poner el foco del éxito de la trama en la figura externa de Teónoe es la gran diferencia con *Hipólito*, ya que allí el personaje principal es quien decide y toma partido en una disputa similar entre dos diosas y su opción es determinante para resolver su propia coyuntura trágica.

<sup>72</sup> No obstante, KANNICHT (1969: 248) observa cómo los vv. 975-990, amenaza dirigida a Teónoe, ponen en evidencia la labilidad del ideal de conducta señalado en el proemio.

Teónoe no interviene en el debate entre Menelao y Helena<sup>73</sup> para convertirlo en un *ἀγών* de tres personajes<sup>74</sup> y esa actuación otorga una imparcialidad importante a la adivina, pero, al dar la razón a la argumentación defendida por Hera en su *ῥῆσις*, Teónoe no hace más que premiar la misma forma de ver la realidad que ha producido las desdichas de Helena y Menelao. La profetisa no reflexiona sobre qué criterios ha de seguir para tomar una decisión, sino que nos muestra su resolución de actuar conforme a lo justo y piadoso. En la primera parte (vv. 998-1016) se explicitan los principios de esta resolución, de tal forma que los elementos externos condicionados por situación y mito (la voluntad de Proteo, opuesta a la de Teoclímeneo, y la de Hera y Afrodita) se fundamentan en la propia disposición interior de Teónoe hacia lo justo; en la segunda (vv. 1017-1027), se desarrollan las consecuencias de esta resolución, que van a parar en una promesa de silencio (vv. 1017-1021), una invitación a que encuentren la ayuda de las dos diosas (vv. 1022-1027) y una invocación a Proteo.

Triunfa así la posición de Hera, y con ello los dos esposos podrán volver a su patria: al mismo tiempo que son salvados, queda también en evidencia que la Guerra de Troya y los actos heroicos allí realizados no fueron más que una patraña urdida por los dioses para dirimir sus cuestiones particulares, y en función de ello los hombres se convirtieron en juguetes del destino.

En este episodio el coro está en silencio y solo el corifeo interviene en alguna ocasión ayudando a articular unidades más pequeñas dentro del largo pasaje central,

---

<sup>73</sup> MORENILLA (2013b: 326-331) alude que “en la respuesta de Teónoe, vv. 998-1029, no hay referencia a los motivos de tipo afectivo, ni al perteneciente al ámbito doméstico femenino ni al cruento del héroe. Teónoe, en el mismo tono con el que habló en el primer parlamento, centra su intervención segunda en el respeto a los dioses y en reflexiones sobre la justicia y el buen nombre. La insistencia en el deseo de hacer lo justo, además de no traicionar la memoria del padre, está enmarcada en unas manifestaciones de tipo claramente religioso, en las que se mezcla el reconocimiento del respeto debido a los dioses tradicionales con reflexiones que apuntan a un sentimiento religioso personal”. Ese ‘sentimiento religioso personal’ se localiza, según esta autora, en los vv. 1013-1016, con los que “Teónoe termina de justificar la decisión de ayudar a Helena y Menelao formulando la idea de que existe una compensación o castigo tanto para los vivos como para los muertos, porque la *γνώμη* es inmortal, ya que mantiene la consciencia tras la muerte”. La autora concluye que Eurípides le ha asignado al personaje de Teónoe el papel de portadora de un tipo especial de religiosidad y que el poeta “aunque muestra respeto por la religión oficial [...] propugna una religiosidad personal, íntima, basada en los valores morales de cada persona”.

<sup>74</sup> DUCHEMIN (1968: 75 y 140) considera que a pesar de no ser propiamente un debate (puesto que el sentido de los dos discursos de Helena y Menelao es el mismo), debe ser considerado propiamente como un *ἀγών* ya que se trata de un concurso entre dos personajes que se ejercitan sobre el mismo tema. La autora señala que este verdadero debate judicial pone en juego la suerte misma de un personaje, repentinamente convertido en acusado y que Teónoe como juez que, en su *ῥῆσις* bien fundamentada, dicta un fallo, puede ser capaz de mantener su imparcialidad hasta el fin solo porque esta escena tiende hacia una fantasía de virtuosismo. Una posición contraria a la de DUCHEMIN es la de ZUNTZ (1960: 204 ss.), quien pone de relieve el sentido dramático de Teónoe, que defiende la causa justa, expone su vida por ella y da la tensión dramática necesaria para provocar la aparición de los *dei ex machina*.

procedimiento habitual y muy fijado formalmente en los *ἀγώνες*. El anterior es un episodio muy extenso, lo que es un indicio de lo importante que es para la trama. En él el servidor de Menelao le revela que la Helena-nube ha desaparecido y el coro, que sabe que el Atrida es conocedor de que está con la verdadera Helena, la que nunca salió de Egipto, ahora se encuentra ante la evidencia del reencuentro de los esposos. Se ha producido, pues, un nuevo prodigio, la evaporación, lo que es indicio de que está cerca el final de los sufrimientos de Menelao y Helena.

Aunque el primer problema, Teónoe, ya está solucionado, los esposos tendrán que deliberar el plan para escapar de la tierra de Egipto. En la primera parte de la deliberación (vv. 1032-1048) el tema aparece formulado en los tres primeros versos (vv. 1032-1034): Μενέλαε, πρὸς μὲν παρθένου σεσώσμεθα· / τοῦνθένδε δὴ σὲ τοὺς λόγους φέροντα χρὴ / κοινήν ξυνάπτειν μηχανὴν σωτηρίας. // *Menelao, por lo que respecta a esta muchacha estamos salvados. Ahora debes tú hacer las propuestas para urdir un plan conjunto de salvación.* La iniciativa parte de Menelao, quien hace primero dos propuestas (vv. 1039-1040 y 1043-1044): conseguir carros con ayuda de los sirvientes o matar al rey, algo que rechaza Helena por motivos prácticos, ya que la idea de matar a Teoclímeneo contaría con la desaprobación de su hermana. La última propuesta de Menelao él mismo la desecha como inviable (vv. 1047-1048): ἀλλ' οὐδὲ μὴν ναῦς ἔστιν ἣ σωθεῖμεν ἂν / Φεύγοντες· ἦν γὰρ εἴχομεν θάλασσαν ἔχει. // *Tampoco tenemos una nave con la que podamos salvarnos si huimos: bajo el mar está la que teníamos.*

En el v. 1049 comienza la segunda parte de la deliberación. Helena tiene una idea y le ordena a su esposo que le escuche (ἄκουσον, v. 1049) para así poder comunicársela. Esta idea consiste en hacer pasar a Menelao por muerto. Como en *Ifigenia entre los tauros* (vv. 1029-1034), también en esta tragedia se saca provecho de lo que ha sido una desgracia para uno de los personajes principales.<sup>75</sup> Helena expone su plan hasta el v. 1054 y como ocurría en *Ifigenia entre los tauros* lo hace con precaución, por medio de preguntas, y también aquí su interlocutor acepta (vv. 1051-1052): εἰ δὲ κερδανῶ, λέγειν / ἔτοιμός εἰμι μὴ θανὼν λόγῳ θανεῖν. // *Si en ello gano, no tengo inconveniente en morir*

<sup>75</sup> En *Ifigenia entre los tauros* el plan se basa en sacar partido de algo que hasta entonces ha sido una desgracia para el héroe, el matricidio. Ifigenia le expone a Orestes la idea básica de su plan en lo que a él concierne: utilizar el hecho de que como autor de la muerte de su madre no se le puede ofrecer a la diosa. Ifigenia empieza con precaución (v. 1031): ταῖς σαῖς ἀνίαις χρῆσομαι σοφίσμασι. // *Tus propias desgracias las usaré como artero medio*; y Orestes responde con cierta esperanza (v. 1034): χρῆσαι κακοῖσι τοῖς ἐμοῖς, εἰ κερδανεῖς. // *Sírrete de mis males si de ello sacas ganancia.*

*de palabra, no estando de hecho muerto.* Menelao se muestra finalmente convencido y ambos interlocutores ultiman lo que llevará a feliz término el plan (vv. 1069-1075). Una pregunta de Menelao pone de nuevo en cuestión lo deliberado (v. 1076): ἀτὰρ θανόντα τοῦ μ' ἔρεϊς πεπυσμένη; // *Pero, ¿por quién vas a decir que te has enterado de que he muerto?* Helena le responde (vv. 1077-1078): σοῦ· καὶ μόνος γε φάσκε διαφυγεῖν μόρον / Ἄτρεως πλέων σὺν παιδὶ καὶ θανόνθ' ὄρᾶν. // *Por ti, pues asegurarás que tú has escapado solo a la muerte navegando con el hijo de Atreo, y que le has visto morir,* introduciendo una modificación en el plan, pues Menelao formará parte en el engaño de Teoclímeneo. Este se muestra conforme y Helena concluye la deliberación con una ῥῆσις, en la que anuncia su salida de escena dejando a Menelao agazapado junto a la tumba de Proteo.

En los vv. 1093-1106 se encuentra una plegaria a Hera y Cipris. La parte dirigida a Afrodita es tres veces mayor a la dirigida a Hera y su contenido consiste no solo en una súplica que quiere conmovir sino también en argumentos y razonamientos. Como KANNICHT ha subrayado (1969: n. vv. 1093-1106), el contenido de esta plegaria está condicionado por lo que Teónoe ha revelado sobre las intenciones de ambas diosas (vv. 880-886). Como ocurre en *Ifigenia entre los tauros* (vv. 1082-1088), la plegaria se encuentra en el momento de la acción que precede a la puesta en marcha del *μηχάνημα*, apareciendo estrechamente unida a la acción y en palabras de QUIJADA (1991: 144) “como expresión de una voluntad particular que quiere influir sobre la marcha de la misma más que como expresión de sentimientos personales”.

Tras la plegaria de Helena, la música se vuelve a introducir después de cuatrocientos versos<sup>76</sup> y se inicia el primer *στάσιμον*. Esta canción coral tiene lugar una vez Helena entra a palacio para prepararse para el falso lamento sobre la muerte de Menelao (vv. 1053-1054 y 1087-1088), trama principal del engaño contra Teoclímeneo. Lo que probablemente se esperaba sería que el coro celebrara a través de su canción y danza el éxito en la súplica a Teónoe de Menelao y Helena (vv. 894-1029), pero, por el contrario, la acción dramática sigue su rápido curso y pasa directamente a la ejecución

---

<sup>76</sup> En los vv. 625-697, tiene lugar el amebio epirremático entre Helena y Menelao que sigue a la escena de reconocimiento, un tipo de pieza ya utilizada por Eurípides como mínimo en dos obras (*Ifigenia entre los tauros* vv. 827-899 e *Íón* vv. 1437-1509) y que la usará de nuevo en *Hipsípila* (fr. 759a vv. 70-111). Cf. también Sófocles, *Electra* vv. 1232-1287, que probablemente se representara en una fecha cercana a la *Helena* de Eurípides y donde es posible que Sófocles esté imitando el estilo euripídeo (MARSHALL, 2014: 110).



del ardid contra Teoclímeno (vv. 1032-1092). Como acertadamente afirma ALLAN (2008: 266): “thus the outburst of choral song, after so many scenes of speech and dialogue, has a sudden and arresting intensity”.

Es curioso el hecho de que en *Helena* no haya ningún *στάσιμον* en 1100 versos y que después encontremos tres prácticamente seguidos (vv. 1107-1164, 1301-1368 y 1451-1511). No obstante, tenemos que ver en esta estructura<sup>77</sup> la decisión innovadora de Eurípides y no un signo de irrelevancia del coro,<sup>78</sup> puesto que los tres *στάσιμα* de *Helena* están íntima y significativamente conectados con los acontecimientos que les circundan.<sup>79</sup> El primer *στάσιμον* tiene lugar una vez Teónoe ha considerado justo ayudar a los esposos y Helena ha urdido un plan de salvación que van a poner en marcha. Para ello abandona la escena puesto que la correcta ejecución del plan comporta un cambio de vestuario. En ese momento, precediendo a la entrada de Teoclímeno y al despliegue del plan, canta el coro un *στάσιμον* en el que da de nuevo prueba de la alta sintonía con Helena desde el comienzo mismo: si Helena empezaba llamando en ayuda a las Sirenas para poder cantar su dolor, ahora las muchachas del coro invocan al ruiseñor con el mismo fin.

Sin embargo, no han sido unánimes las interpretaciones de la función de este primer canto dentro de la obra. Para MÜLLER (1975: 242): “Nichts scheint deutlicher, als daß der Dichter das genügend gefeierte Wiederfinden nicht noch einmal vom Chor feiern Lassen, aber auch von diesem Chor über die kommende Intrige schwerlich etwas Gescheites vortragen lassen konnte, daß er also auf allgemeine Überlegungen über Helenas vergangenes Leid und auf die theologische Frage auswich, wieviel Menschen auch dann, wenn sie von der Providenz behütet werden, durchmachen müssen, weil ihnen der Sinn ihres Leidens nicht durchschaubar ist”, mientras que HOSE (1990-1991: 2. 27), pese a considerar que el *στάσιμον* es adecuado en este punto de la obra, a la hora de

<sup>77</sup> Cf. HOSE (1990-1991: 2. 26-27), quien compara la estructura de *Helena* con respecto a la de *Ifigenia entre los tauros*. Según el autor, la localización de los *στάσιμα* en *Helena* es muy significativa, puesto que se hallan en lugares climáticos de la acción dramática. En especial destaca la posición del segundo *στάσιμον* entre las dos escenas de engaño (vv. 1165-1300 y 1369-1450). Sin embargo, el autor, aunque sí ve un papel relevante del coro en el caso de *Ifigenia entre los tauros*, no lo ve en *Helena*: “Anders als in der ‘I.T’ spielt in der ‘Helena’ der Chor als dramatis persona in Planung der Intrige und Beseitigung des Hindernisses keine Rolle”.

<sup>78</sup> En este mismo sentido se manifiesta MARSHALL (2014: 112): “Each stasimon is an intricately wrought poem that is directly relevant to the surrounding dramatic action, and as a set they contribute to the overall meaning of the play”.

<sup>79</sup> BARRY (1971: 12) opina que “the choral stasima are particularly successful in demonstrating through the freedom of their lyric vision that the *Helen* is in no sense frivolous, inconsequential or badly written, but is instead a significant attempt to create order and hope out of man’s life and the tangled confusion of the world he inhabits”.

analizar el coro en este canto lo considera como un simple comentador y opina que “dieses 1. Stasimon ist ein Resümee, ein Generalkommentar zur bisherigen Handlung”. Por el contrario, MORENILLA-BAÑULS (2016: 538) indican que es significativo que, como también ha hecho Helena, el coro cante primero el comienzo de todos los males, la llegada de Paris a Esparta, y no se limite a volver a recordar de modo lírico los sufrimientos de su señora y las desgracias acaecidas a los griegos, sino que en la línea de las reflexiones del Eurípides tardío se plantee consideraciones de tipo general, como el problema del conocimiento de los planes divinos y nuevamente muestre rechazo a la guerra evocando el sufrimiento de las mujeres troyanas. Ello lo consideran no una forma de Eurípides de restar importancia a las intervenciones corales, sino una técnica depurada para expandir sus líricas aportando una información más completa.

El primer canto coral de *Helena* reviste la estructura A A' B B' y el primer sistema en el que se integra la exposición de hechos que pertenecen al pasado está introducido por un largo apóstrofe al ruiseñor a modo de proemio (vv. 1107-1112): σὲ τὰν ἐναύλοισ ὑπὸ δένδροκόμοις / μουσεῖα καὶ θάκουζ ἐνίζουσαν ἀναβοάσω, / σὲ τὰν ἀοιδοτάταν ὄρνιθα μελωδὸν / ἀηδόνα δακρυόεσσαν, / ἔλθ' ὦ διὰ ζουθᾶν / γενύων ἐλελιζομένα / θρήνων ἔμοι ξυνεργός. // *Quiero invocarte a ti que bajo frondosos recovecos construyes tus nidos y músicas, a ti, ave melodiosa por tu dulcísimo canto, ruiseñor lacrimoso. Ven y con tu vibrante garganta con su trinar sé compañero de mis quejidos.* Esto lo caracteriza como un canto de lamentación (θρήνων ἔμοι ξυνεργός, v. 1112).<sup>80</sup> El coro evoca con ella la apertura de la *πάροδος*, donde Helena invocaba a las Sirenas (vv. 167-178), figuras de

<sup>80</sup> El ruiseñor es un símbolo evocativo de la lamentación femenina. La primera vez atestiguada de este mito es en *Odisea* 19. vv. 518-523, donde Penélope compara su agitada mente con la voz en trino del ruiseñor. En la versión homérica (según los escolios) el ave/madre Aedón, hija de Pandáreo, rey de Creta, lamenta la muerte de su hijo Itilo, a quien mata por accidente, envidiosa por la fertilidad de Níobe y queriendo matar al mayor de los hijos de esta. La versión ática más común está atestiguada en Hesíodo (*Trabajos y Días* vv. 568-569) y Safo (fr. 135 V), donde la golondrina es Filomela, hija de Pandión, rey de Atenas. En esta versión, dramatizada por Sófocles (*Tereo*, fr. 580-595b R), Filomela es raptada por Tereo, el esposo de su hermana Procne y rey de Tracia (Tucídides, 2. 29.3). Para no ser descubierto, Tereo le corta la lengua a Filomela, tras lo cual ella teje un tapiz describiendo su sufrimiento y se lo envía a Procne. Esta a modo de venganza mata a Itis, su hijo con Tereo, y se lo sirve al esposo como cena. Cuando Tereo intenta matar a su esposa, los tres son transformados en aves: Tereo en una abubilla, Filomela en golondrina y Procne en un ruiseñor, la que siempre se lamentará de la muerte de su hijo. De hecho, el llanto de esta ave ha sido interpretado como un continuo llamamiento a Itis, haciendo el mito etiológico. Cf. Esquilo, *Agamenón* vv. 1142-1145; Sófocles, *Electra* vv. 147-149; y Eurípides, *Faetonte* vv. 67-70. Aunque no sabemos con certeza la fecha de producción de *Tereo*, sí se sabe que debió ser antes del 414 (y con ello antes de *Helena*), puesto que es parodiado en *Aves* vv. 15-16 y 100-101. En cualquier caso, el ruiseñor tiene connotaciones de sufrimiento y lamento femenino, especialmente en tragedia. Cf. Esquilo, *Suplicantes* vv. 57-72, *Agamenón* vv. 1140-1149; Sófocles, *Electra* vv. 107-149 y 1076-1077, *Ayante* vv. 628-630, *Traquinias* v. 963; Eurípides, *Hécuba* vv. 336-338 y *Reso* vv. 546-550. No por ello quiere decir que su silbido no fuera considerado hermoso. Cf. Baquílides (3. vv. 97-98 S-M) dice de su propia poesía καὶ μελιγλώσσου τις ὑμνήσει / χάριν Κητίας ἀηδόνοζ.

la muerte y del lamento como el ruiseñor,<sup>81</sup> para unir su triste canto por las víctimas de la Guerra de Troya. Si seguimos los paralelos ofrecidos por la versión del mito ático de Procne y Tereo,<sup>82</sup> podemos afirmar que el ruiseñor es un compañero adecuado en el lamento de Helena:<sup>83</sup> Filomela (metamorfoseada en golondrina) es raptada por el esposo de su hermana, mientras Helena vive en Egipto bajo la amenaza de un matrimonio indeseado; y Procne (metamorfoseada en ruiseñor) mata a su propio hijo,<sup>84</sup> mientras Helena se siente responsable por arruinar la vida de su hija, que aún no ha encontrado nupcias (vv. 688-690). Más superficiales, aunque también podrían ser relevantes, consideramos los paralelos de que el nacimiento de Helena a partir de un huevo (aludido de nuevo en los vv. 1145-1146) le permita una afinidad con la identidad de ave de Procne o que, como Procne, Helena esté en proceso de cambiar su apariencia (cortarse el pelo, vv. 1124-1125) para poder emprender su huida.

A pesar de que el episodio anterior termina con la reunión de Menelao y Helena y el comienzo de la intriga, el coro no muestra signos de reaccionar con esperanza en cuanto a la acción, sino que mira al pasado y trata de desentrañar el sufrimiento causado por la Guerra de Troya. Como tema de tal lamentación, el coro menciona los males de Helena y las mujeres troyanas, cuyo origen es introducido con un *ὅτε* narrativo al final de la estrofa (vv. 1113-1121): Ἑλένας μελέας πόνους / τὸν Ἰλιάδων τ' ἀει / δούσα δακρυόεντα πότμον / Ἀχαιῶν ὑπὸ λόγχαις / ὅτ' ἔδραμε ρόθια πεδία βαρβάρῳ πλάτῃ / ὅτ' ἔμολεν ἔμολε, μέλεα Πριαμίδαις ἄγων / Λακεδαίμονος ἄπο λέχεα / σέθεν, ὧ Ἑλένα, Πάρις αἰνόγαμος / πομπᾶσιν Ἀφροδίτας. // ... *mientras cantamos las fatigas de la infeliz Helena y el dolor, que tantas lágrimas provoca, de las ilíades por causa de las lanzas de los aqueos, desde que atravesó las bramantes llanuras a bordo de su nave bárbara, desde que vino, sí vino, tras llevar tus desdichados lechos, Helena, desde el Lacedemonio a los Priámidas, Paris, desafortunado en amores, bajo la guía de Afrodita.*

<sup>81</sup> Sobre la imaginería de aves en la obra euripídea, cf. DELULLE (1911: 18-21) y PAUER (1935: 140-142).

<sup>82</sup> FRAENKEL (1950: 175-177) argumenta que este *στάσιμον* evoca a *Aves* vv. 209-215. Cf. también KANNICHT (1969: 2. 281 n. 8) y CORBEL-MORANA (2004: 223-238) se suman a la postura anterior. El hecho de que la presencia de Procne en *Aves* derive de un tratamiento paratrágico de ella y Tereo en *Tereo* de Sófocles revela una intertextualidad que complica el significado más profundo de este *στάσιμον*. Cf. DOBROV (2001: 105-132 y 193-205).

<sup>83</sup> Sobre la relación del mito de Itis con los rituales religiosos y sociales en Grecia, cf. BURKERT (1983: 179-185) y FORBES-IRVING (1990: 99-107). Sobre la asociación del ave a la muerte en la literatura griega, cf. D'ARCY THOMPSON (1885: 16-22).

<sup>84</sup> Cf. *Ión* v. 1482, donde el mito evoca la pérdida del hijo de Creúsa.

En la antístrofa el tema de los sufrimientos de la guerra se amplía con referencias a los aqueos (vv. 1122-1125) y otras nuevas, procedentes de la escena anterior y relativas a la catástrofe inducida por falsas señales de Nauplio (vv. 1126-1131) y el vagar errante de Menelao (vv. 1132-1136): ἀλίμενα δ' ὄρεα Μάλεα χειμάτων πνοῶ, / ὅτ' ἔστυο πατρίδος ἀποπρό, βαρβάρου στολᾶς / γέρας, οὐ γέρας ἀλλ' ἔριν / Δαναῶν, Μενέλας ἐπὶ ναυσὶν ἄγων, / εἴδωλον ἱερὸν Ἥρας. // *También fueron inhospitalarios por el soplo de las tormentas los promontorios de Málea, cuando, zarandeado lejos de su patria, Menelao traía en sus naves el botín de la expedición bárbara, o mejor que botín, discordia entre los dánaos, el fantasma sagrado hecho por Hera.*

En el resto del *στάσιμον* el destino de Helena y la Guerra de Troya no son ya objeto de lamentación para el coro, sino ejemplo de ciertos pensamientos reflexivos. La segunda estrofa se introduce tras un corte con lo anterior la reflexión general sobre la imposibilidad de conocer a los dioses y sus caminos (vv. 1137-1143). También en asíndeton se pone de ejemplo a Helena, a quien el coro se refiere en segunda persona (vv. 1144-1148): σὺ Διὸς ἔφυς, ᾧ Ἑλένα, θυγάτηρ· / πτανὸς γὰρ ἐν κόλποις σε Λή / -δας ἐτέκνωσε πατήρ. / κᾗτ' ἰαχίθης καθ' Ἑλλανίαν / προδότις ἄπιστος ἄδικος ἄθεος· // *Tú naciste de Zeus, Helena; tu alado padre te engendró en el seno de Leda. Después, a lo largo y ancho de Grecia has sido llamada a gritos traidora, infiel, sin justicia, sin dios.*

El sinsentido de la guerra como medio de dirimir una diferencia política es el núcleo temático contenido en la segunda antístrofa. La reflexión general sobre la insensatez e ignorancia de los hombres que buscando la fama emprenden una guerra (vv. 1151-1154) y su corroboración por medio de una oración introducida por *γὰρ* (vv. 1155-1157) vienen seguidas por un pronombre relativo que abre la parte en la que de nuevo se alude a la Helena que estuvo en Troya y que tantas muertes supuso (vv. 1158-1162): ἧ Πριαμίδος γᾶς ἔλαχον θαλάμους, / ἐξὸν διορθῶσαι λόγοις / σὰν ἔριν, ᾧ Ἑλένα. / νῦν δ' οἱ μὲν Ἄϊδα μέλονται κάτω, / τείχεα δὲ φλογμὸς ὥστε Διὸς ἐπέστυο φλόξ. // *Así es como obtuvieron sus sepulturas en la tierra de Príamo, cuando las palabras hubieran podido arreglar la discordia, Helena. Pero ahora estos yacen en el Hades, mientras el fuego candiente como el rayo de Zeus ha consumido las murallas.*

Como el segundo y tercer *στάσιμον*, este primero también está compuesto por dos pares estróficos, donde hemos podido observar una notable modulación del contenido desde lo específico hasta lo general, de lo fáctico a lo filosófico: el primer par estrófico

se centra en el sufrimiento en ambos bandos de la Guerra de Troya, mientras en el segundo el coro se vuelve más reflexivo, poniendo su foco en la imprevisibilidad de los dioses y el sinsentido de la guerra. Pese a esta transición, las dos partes tienen coherencia: los dioses son los inductores de la guerra y, por ende, la segunda mitad refleja las causas de las desgracias lamentadas en la primera estrofa. Además, tal y como hemos remarcado, la figura de Helena une ambas estrofas al hacerse referencia de la heroína en cada una de ellas (vv. 1120, 1144 y 1160).

Hay más relaciones y correspondencias entre cada par estrófico. En las dos primeras estrofas aparece el lamento de la muerte de los troyanos y griegos, tanto en batalla como durante la vuelta (νόστοι) de los supervivientes desde Troya. Incluso en la victoria hay razón para la tristeza: las esposas griegas se lamentan de sus esposos ausentes como si hubieran muerto, cortándose el pelo (vv. 1124-1125), lo que Helena está en proceso de hacer cuando se canta este canto.<sup>85</sup> Ellas continúan cantando sobre una idea ya mencionada anteriormente por Menelao en los vv. 766-767: la venganza de Nauplio por la muerte de Palamedes. La evocación de un mito de traición en tiempo de guerra (la trama de Odiseo contra Palamedes en Troya) y la destrucción de la nave por un aliado griego, prepara al coro para el rechazo de la guerra y del perpetuo conflicto al final de la estrofa. Sin embargo, es la alusión a la mutua ilusión de Paris y Menelao lo que revela con una fuerza devastadora la aparente inutilidad de la Guerra de Troya.

Cada estrofa acaba con un viaje por mar: en la estrofa primera Paris se lleva a Helena a Troya (el inicio de la guerra), mientras en la antístrofa Menelao deja Troya llevándose a la “esposa” a casa (parte de las consecuencias desastrosas de la guerra). En el v. 1120 el nombre de Helena está situado al lado del nombre de Paris de una forma abrupta incluso amenazante, un refuerzo sintáctico para el epíteto utilizado, Πάρις αἰνόγαμος (v. 1120). El vocativo es aún más enfático, puesto que la presencia real de Helena junto a Paris es ilusoria. Si miramos el punto correspondiente en la antístrofa vemos la superposición del v. 1120 Ἑλένα y del v. 1135 Μενέλας, los dos esposos unidos

<sup>85</sup> En los vv. 368-369 Helena imagina a las hermanas de los guerreros asesinados en Troya cortando su cabello y lanzándolo al Escamandro. Ahora, ella misma está dentro del palacio cortando su cabello por la fingida muerte de su esposo (vv. 1087 y 1187-1188). Sin embargo, para ALLAN (2008: n. vv. 1122-1125) lejos de ser un indicio de extremado cuidado por su cabello como ocurría en la Helena de *Orestes* (εἶδετε παρ’ ἄκρας ὡς ἀπέθρισεν τρίχας, / σφίζουσα κάλλος; // ¿Veis cómo ha cortado sus cabellos solo por las puntas para conservar su belleza?, vv. 128-129), el motivo de cortarse el pelo aquí subraya el hecho de que, como las viudas griegas y troyanas, los sufrimientos por la pérdida de su esposo han sido reales e inmerecidos. No obstante, consideramos que aquí el motivo es más simple: forma parte ineludible del *atrezzo* en el engaño.

en correspondencia métrica dentro del canto del coro. Según MARSHALL (2014: 114): “such exact correspondences are not usual, but when they happen, it is worth noting the specific effect intended, which in this case must be the propriety of the couple’s marriage”.

Y es que los dos héroes están igualmente equivocados pensando que se están llevando a la Helena real (ἄγων, vv. 1118 y 1135), mientras se están llevando “la causa de aflicción para los troyanos” (μέλεα Πριανίδαις, v. 1118) y “la discordia para los griegos” (ἔριν Δαναῶν, vv. 1134-1135). Finalmente, tanto Paris como Menelao son vistos como víctimas del capricho divino: Paris se la lleva “escortada por Afrodita” (πομπᾶσιν Ἀφροδίτας, v. 1121), mientras Menelao no se lleva a la que él supone su esposa, sino “el εἶδωλον divino de Hera” (εἶδωλον ἱερὸν Ἥρας, v. 1136). Las dos diosas centrales en la historia y a las que Helena lanza sus súplicas al final de la escena anterior (vv. 1093-1106) se sitúan en posición climática en la conclusión de cada estrofa (vv. 1121 y 1136).

La responsabilidad de Afrodita y Hera sobre los acontecimientos lamentados en el primer par estrófico crea un contexto provocativo para las reflexiones del coro sobre los dioses en el inicio de la segunda estrofa. Su desconcierto sobre el comportamiento divino está basado en el específico destino de Helena, quien pese a ser hija de Zeus es injuriada a lo largo de Grecia como *προδότις ἄπιστος ἄδικος ἄθεος* (v. 1148).<sup>86</sup> ZUNTZ (1960: 217 ss.) afirma que el nacimiento divino de Helena es esencial para la lógica de este *στάσιμον*: incluso Helena, a pesar de todas las ventajas personales de su nacimiento, obtuvo inmerecidamente una reputación infame. Este sería el significado de las palabras del coro. No debemos, por tanto, atribuir ni al personaje ni a Eurípides el cuestionamiento de una historia tradicional que es refrendada tanto por el coro en estos versos, como por los Dioscuros al final de la obra, donde ambos se refieren a Helena como hermana suya y comunican la voluntad de Zeus de que al final de su vida sea deificada.

<sup>86</sup> Eurípides a menudo utiliza tres adjetivos con *α* privativa para crear un efecto poético: cf. *Andrómaca* v. 491, *Hécuba* v. 669, *Orestes* v. 310, *Bacantes* v. 995, *Heracles* v. 434 e *Ifigenia entre los tauros* v. 220 (cuatro adjetivos: ἄγαμος ἄτεκνος ἄπολις ἄφιλος). Sobre estos pasajes, cf. BREITENBACH (1934: 226-227). Frente a los famosos versos de Esquilo, donde con el comienzo *ἐλ-* se pone de relieve el papel activo y destructivo de Helena en las desgracias de aqueos y troyanos, la yuxtaposición *ἄπιστος ἄδικος ἄθεος* con la *α-* privativa que le niega a Helena las virtudes de la fidelidad, la justicia y la piedad pone de relieve la mala fama que el mundo le atribuye.

El estado de aporía del coro debe ser interpretado a la luz del mito y las referencias “teológicas” hechas anteriormente por el mensajero:<sup>87</sup> como el coro, el marinero se sorprende del comportamiento inconstante de la divinidad (vv. 711-713) pero lo presenta desde un punto de vista positivo otorgándole influencia divina a la feliz reunión entre Helena y Menelao (vv. 716-719); el coro, en cambio, no puede ver consolación alguna y se refiere al destino de Helena como un paradigma de vulnerabilidad humana (vv. 1144-1148). La estrofa revela la perspectiva limitada de los acontecimientos por parte de las cautivas, puesto que no son capaces de entender el deseo y los planes de Zeus para Helena si lo que le procuran es sufrimiento. El coro no le niega la realidad y el poder a los dioses, sino que lamenta el hecho de que los mortales puedan simplemente comprender los efectos caóticos de su impacto en el mundo.<sup>88</sup>

En la segunda antístrofa las mujeres continúan reflexionando sobre los problemas expuestos por el sufrimiento de Helena, acabando su canto con una declaración sin paliativos sobre la guerra y la violencia. El coro repudia el militarismo en términos tajantes, tanto por tratarse de un mecanismo para ganar la gloria como por ser un método para resolver las disputas (vv. 1151-1157). En el v. 1158, el coro utiliza el verbo *ἐλαχον*, término que aquí remarca irónicamente las ambiciones fallidas de los combatientes, quienes tenían la intención de “obtener la gloria en la guerra” (vv. 1151-1153), pero que “obtienen la sepultura en la tierra de Príamo” (v. 1158). El rechazo de la violencia a favor de la negociación está basado en la innecesaria pérdida causada por la Guerra de Troya.<sup>89</sup>

El apóstrofe a los instigadores de guerra (vv. 1151 ss.)<sup>90</sup> está reforzado por la insistencia del coro de que su meta era un simple *εἶδωλον*. El *στάσιμον* culmina

<sup>87</sup> LUDWIG (1954: 110) afirma: “Der parallele Bezug der Reflexionsstrophen des Dieners bietet die Erklärung für die Reihenfolge der Strophen im ersten Stasimon. Bevor der dritte Hauptteil des Dramas mit dem erregenden Auftritt des Theoklymenos beginnt, ist der Mittelteil zu einem ruhigen Abschluss gebracht”. De igual forma interpretan la relación entre ambas reflexiones NORDHEIDER (1980: 42-44), KANNICHT (1969: 276) y ALT (1952: 67 n. 2). JOHANSEN (1959: 166-167), por el contrario, sostiene que apenas hay conexión entre las dos reflexiones y que el *στάσιμον* es un buen ejemplo de pérdida de unidad.

<sup>88</sup> La imposibilidad del coro para entender lo divino está personificada en la figura de Helena. Zeus tiene planes para sus propios hijos, aunque los mortales no puedan verlo y a pesar de que otras divinidades se interpongan y tengan los suyos propios (como por ejemplo el deseo de Hera de destruir a Heracles).

<sup>89</sup> La preferencia del coro por negociaciones y juicios sensatos más que por la guerra es tradicional (cf. Hesíodo, *Trabajos y Días* vv. 225-229 y Esquilo, *Suplicantes* vv. 701-703). De hecho, los griegos trataron antes de la guerra llevar a buen término una negociación, pero el séquito de Menelao y Odiseo fue rechazado por los troyanos (*Ilíada* 3. vv. 205-224).

<sup>90</sup> La segunda persona del plural en la apelación a los instigadores de guerra (*ἄφρονες... κτᾶσθ'*) ha alentado a muchos críticos a ver en ella un eco extradramático. Sin embargo, la locura de la guerra es un *τόπος* en tragedia, por lo que estos versos tendrían sentido en el contexto dramático, donde la Guerra de Troya es lamentada como catástrofe conjunta y es dudoso que el público ateniense lo relacionara con la Guerra del Peloponeso.

dirigiéndose de nuevo a Helena (v. 1160) y volviendo al tono sombrío inicial, ya que al final, son los sufrimientos contemporáneos el foco de su atención (vv. 1163-1164). El *στάσιμον* perpetúa así la visión dual de Helena haciendo coexistir al mismo tiempo al fantasma y a la amiga del coro.

Las ideas centrales del *στάσιμον* (la inocencia de Helena, el sufrimiento de Troyanos y griegos, etc.) han sido ya anteriormente expresadas y lamentadas ampliamente en el intercambio lírico del coro con Helena (vv. 164-252 y 330-385), pero mientras la *πάροδος* amebea trata los acontecimientos desde el punto de vista de Helena, la lírica coral habilita al coro a adoptar una postura más universal y reflexiva. Habiendo lamentado la pérdida de vidas humanas en las primeras dos estrofas, el coro intenta explicarlas o justificarlas. Con el destino de Helena en mente, ellas no creen ya poder entender a los dioses: ¿Cómo una mujer inocente, la hija de Zeus, puede ser abandonada y raptada? Su conclusión es tajante: todo lo que los humanos pueden esperar discernir de los dioses es el resultado impredecible de sus actividades (vv. 1140-1142). La declaración optimista de Zeus de que los dioses pondrán fin a sus desgracias (v. 1075) es contrargumentada inmediatamente por la afirmación impactante de Helena de la crueldad de Afrodita (vv. 1097-1106). Helena y Menelao tienen el apoyo de Teónoe (vv. 1005-1029), pero es incierto lo que decidirán los dioses al respecto (vv. 878-886) y no hay garantía de que Afrodita tolere su decisión si va en detrimento de sus intereses. Por este motivo, las palabras del coro sobre los cambios en la fortuna por la actitud caprichosa de los dioses refuerzan la tensión en el desarrollo del plan de huida.

Asimismo, el coro da aquí al *leitmotiv*<sup>91</sup> de la obra sobre la inutilidad de la Guerra de Troya su completa expresión lírica. Mientras el tercer *στάσιμον* presenta un panorama más optimista del futuro de Helena y la influencia de los dioses en él, aquí por el contrario el rol de Helena en la muerte de griegos y troyanos se expande a través de un sentimiento de compasión y de pérdida por la guerra en general (vv. 1151-1164). La insistencia del coro en el sinsentido de la empresa bélica logra una dimensión añadida por la presencia

---

<sup>91</sup> Es constante en esta obra la referencia a lo absurdo de la guerra, como podemos leer en los vv. 52-53, 109-110, 196-199, 229-239, 362-374, 692-637, 707-708, 749-751, 847-849, 969-971, etc.



de Menelao en escena, esperando en la tumba de Proteo mientras Helena entra a palacio para poner en marcha el engaño (vv. 1085-1086).<sup>92</sup>

Tras el primer *στάσιμον* del coro, tiene lugar una *στιχομωθία* de intriga en acción. Su extensión es notable dentro del segundo episodio (vv. 1193-1277), ya que tiene una primera parte, cuya misión es inducir a Teoclímeneo a que crea una falsa noticia, una parte central en la que se consigue la definitiva sanción del plan por este, y, finalmente, una última parte con la aparición de Menelao como tercer interlocutor en el diálogo en donde se presenta la realización del plan. Helena entra a escena vestida con un atuendo de duelo y Teoclímeneo pregunta por los motivos del fenómeno que tiene ante su vista. A diferencia de *Ifigenia entre los tauros*, donde la heroína sale al encuentro de Toante con la estatua de la diosa (vv. 1157 ss.) algo que Toante ve como amenazante e impactante, en *Helena* el efecto de sorpresa y expectación es menor, pues la aparición de la espartana con vestidos de duelo se ha anunciado ya al proyectar el plan (vv. 1087 ss.). Igual también que en *Ifigenia entre los tauros*, primero se responde a la pregunta el rey con un comentario enunciador (vv. 1193-1194), después con el hecho concreto (v. 1196): Μενέλαος -οἴμοι, πῶς φράσω;- τέθνηκέ μοι. // *Menelao... ¡Ay pobre de mí! ¿Cómo lo voy a decir?... ha muerto*. El egipcio se muestra feliz ante las nuevas recibidas.

Entre otros, LUDWIG (1954: 77 ss.) ha señalado que este diálogo tiene el carácter de un interrogatorio donde se refleja la desconfianza de Teoclímeneo hacia Helena. Pero, como bien dice QUIJADA (1991: 89): “En realidad no hay tal; interesado más bien en una confirmación positiva del relato, las preguntas del rey no hacen sino dar pie al desarrollo del plan por aquella; una desconfianza hacia Helena no tiene sentido cuando lo que está comunicando es que Menelao ha muerto y que, en consecuencia, es libre”. Helena, además, dice que Teónoe confirma el hecho de la muerte de su esposo (v. 1199), algo que sería tomado por el héroe como una prueba de la veracidad de las palabras de la espartana.

Teoclímeneo pregunta sistemáticamente por la identidad, la procedencia y las circunstancias que rodean al naufragio, así como por el resto de personas y de la nave y las personas que han traído al mensajero (vv. 1214 y 1216). Finalmente pregunta por el *εἶδωλον* de Helena (v. 1218) y concluye con un comentario sobre la Guerra de Troya con el que revela que ya considera que Menelao está muerto (vv. 1220-1221): ὃ Πρίαμε καὶ

<sup>92</sup> A pesar de que esta situación no es inusual (cf. AICHELE, 1971: 47 ss., quien calcula que un 40% de los *στάσιμα* son cantados en presencia de al menos un actor), es significativo que el público oyera una canción sobre la insensatez de los instigadores de guerra mientras Menelao estuviera presente.

γῆ Τρωάς, ὡς ἔρρεις μάτην. // *¡Oh Príamo y tierra de Troya, peracisteis por nada!* Teoclímeneo se percata, entonces, de la presencia de otro personaje en escena, un “mensajero” cuya identidad no reconoce como la de Menelao (v. 1204).

Los vv. 1222-1236, similares a los vv. 1181-1187 de *Ifigenia entre los tauros*, constituyen la parte en la que se afianza la confianza de un rey que poco a poco cae preso en el engaño de la intriga. Él mismo pregunta sobre el entierro del esposo de Helena (v. 1222): πόσιν δ’ ἄθαπτον ἔλιπεν ἢ κρύπτει χθονί; // *¿Dejó sin enterrar a tu esposo o yace bajo tierra?* Pero Helena, en vez de hacer patente su propósito de realizar un entierro en su honor en el mar, intenta ganarse por completo su confianza y le propone una reconciliación dejando olvidado el pasado (vv. 1235-1236). Cuando ya considera que está totalmente ganado, le expone su ruego (vv. 1237 y 1239): πρὸς νῦν σε γονάτων τῶνδ’, ἐπεὶ περ εἶ φίλος / ... / τὸν κατθανόντα πόσιν ἐμὸν θάψαι θέλω. // *Por tus rodillas te ruego, si me amas, quiero enterrar a mi difunto esposo.* Teoclímeneo, sorprendido, pregunta sobre la fingida costumbre griega de enterrar a los ahogados en el mar (vv. 1245-1247) y se ofrece para concederle aquello que necesite (v. 1248), lo que da paso a la palabra de “el mensajero”.

En los vv. 1250-1277 se prepara el plan, para el que es necesaria la pregunta del rey (v. 1252): πῶς τοὺς θανόντας θάπτει ἐν πόντῳ νεκρούς; // *¿Cómo enterráis a los cadáveres de los que han muerto en el mar?* Poco a poco Menelao va ganando seguridad en sus respuestas hasta que expresa su intención de que Helena les acompañe, único momento en el que el rey hace una objeción al plan (vv. 1274-1277):

**Θεοκλύμενος.-** οὐκ οὐκ σὺ χωρὶς τῆσδε δρῶν ἀρκεῖς τάδε; // *¿Acaso no tendrías suficiente con hacer estas cosas tú, sin ella?*

**Μενελέως.-** μητρὸς τόδ’ ἔργον ἢ γυναικὸς ἢ τέκνων. // *Es la función de una madre, de una mujer o de unos hijos.*

**Θεοκλύμενος.-** ταύτης ὁ μόχθος, ὡς λέγεις, θάπτειν πόσιν. // *Como dices, es trabajo suyo enterrar al esposo.*

**Μενελέως.-** ἐν εὐσεβεῖ γοῦν νόμιμα μὴ κλέπτειν νεκρῶν. // *Ciertamente, es pío no violar las leyes de los muertos.*

Tres cortas *ῥέσεις* concluyen el diálogo: Teoclímeneo, Menelao y Helena toman sucesivamente la palabra y se despiden con consejos. En su intervención el egipcio expresa su conformidad (ἴτω, v. 1278), le promete a Menelao su ayuda (vv. 1280-1284)

y a Helena le dice que no sufra (vv. 1285-1287). Menelao, por su parte, se dirige a Helena en doble sentido (vv. 1288-1292), mientras ella le asegura su fidelidad al plan trazado, al tiempo que le insta a bañarse y cambiarse de vestidos (vv. 1296-1300). Así, los interlocutores abandonan la escena para que el coro pueda pasar a cantar el *στάσιμον*. Como elementos previos a un canto coral, estas breves *ρήσεις* contienen indicaciones necesarias de salida y abren perspectivas futuras a la intriga dejando ver de nuevo el carácter irónico de la situación.

El segundo *στάσιμον* de *Helena* (vv. 1301-1368) comienza con una narración, introducida con el adverbio *ποτέ* y con la primera palabra del verso *Ἵρεία* apuntando la importancia del paisaje dentro de la misma. En la primera parte de la estrofa, el paisaje y las circunstancias del lugar ocupan cierta extensión y sitúan al espectador en un contexto mitológico conocido: la madre de los dioses busca a su hija Kore (vv. 1301-1307): Ἵρεία ποτέ δρομάδι κώ- / λω μάτηρ θεῶν ἐσύθη ἀν' / ὑλάεντα νάπη / ποτάμιόν τε χεῦμ' ὑδάτων / βαρύβρομόν τε κῦμ' ἄλιον / πόθῳ τᾶς ἀποιχομένης / ἀρρήτου κούρας. // *Tiempo ha, la montaraz Madre de los dioses con pie ligero se apresuró por el frondoso valle, siguiendo el curso de los ríos y por la onda marina atronadora, en busca de su hija perdida, la doncella de nombre impronunciable.*

La parte central de la estrofa está compuesta por numerosas descripciones plásticas, acústicas y visuales, mientras el rapto, cuyo ejecutor se desconoce, está aludido a través de una frase de participio (vv. 1308-1316): κρόταλα δὲ βρόμια διαπρύσιον / ἰέντα κέλαδον ἀνεβόα, / θηρῶν ὅτε ζυγίους / ζευξάσα θεᾶ / τὰν ἀρπασθεῖσαν κυκλίων / χορῶν ἔξω παρθενίων / μετὰ κούραν, ἀελλόποδες, / ἃ μὲν τόξοις Ἄρτεμις, ἃ δ' / ἔγχει Γοργῶπις πάνοπλος, συνείποντο. // *Los crótalos ruidosos clamaban mientras proferían un estridor agudo, cuando junto con la diosa, a quien un carro transportaba arrastrado por fieras, se reunieron las de los pies huracanados: con sus flechas, Artemis y, con su lanza, la de mirada de Gorgona, la que va completamente armada, en busca (las tres) de la muchacha que fue arrebatada de los coros circulares de las doncellas.*

En la antístrofa (vv. 1319-1337) se describen las consecuencias de la llegada al Ida de la madre, llena de dolor tras su búsqueda infructuosa. La mitad de la estrofa hace referencia a todo aquello que sufre junto a la diosa, es decir, hombres, animales, dioses y naturaleza (vv. 1327-1337):

βροτοῖσι δ' ἄγλοα πεδία γᾶς / οὐ καρπίζουσ' ἄροτοις / λαῶν δὲ φθείρει γενεάν· /  
 ποιμναις δ' οὐχ ἔει θαλερὰς / βοσκὰς εὐφύλλων ἐλίκων, / πόλεων δ' ἀπέλειπε βίος·  
 / οὐδ' ἦσαν θεῶν θυσίαι, / βωμοῖς δ' ἄφλεκτοι πέλανοι· / πηγὰς δ' ἀμπαύει  
 δροσερὰς / λευκῶν ἐκβάλλειν ὑδάτων / πένθει παιδὸς ἀλάστωρ. // *Como la  
 llanura estéril de la tierra no fertiliza ya por las cosechas para beneficio de los  
 hombres, hace que perezca la raza de los mortales y no deja que crezca para el  
 ganado el alimento abundante de hojas rizadas. La vida ha abandonado las  
 ciudades. No hay sacrificios en honor de los dioses y se dejan sin quemar las  
 ofrendas en los altares. Y no permite siquiera que los frescos manantiales manen  
 sus aguas claras, alma atormentada por el dolor de su hija.*

Zeus y el Olimpo aparecen en primer plano en la segunda estrofa. El encargo concreto a las Cárites y Musas para que solucionen, con la música, la situación es introducido por medio de un discurso directo, mientras Cipris entra en escena dispuesta a contentar a la diosa con instrumentos orgiásticos (vv. 1346-1349):<sup>93</sup> χαλκοῦ δ' αὐδᾶν χθονίαν / τύπανά τ' ἔλαβε βυρσοτενῆ / καλλίστα τότε πρῶτα μακά / -ρων Κύπρις· // *Entonces Cipris, la más bella de los dichosos, por vez primera hizo sonar la penetrante voz del bronce y los tambores de tenso cuero.* Finalmente, en tres versos y medio queda condensada la reacción de la diosa, descrita a través de gestos como la risa y el acto de coger la flauta (vv. 1349-1352): γέλασέν τε θεὰ / δέξατό τ' ἐς χέρας / βαρύβρομον αὐλὸν / τερφθεῖσ' ἀλαλαγμῶ. // *Y la diosa sonrió y tomó en sus manos, atraída por su sonido, la flauta de profundo fragor.*

El expreso acercamiento al presente escénico aparece encerrado en la última unidad estrófica.<sup>94</sup> El coro se vuelve a Helena (v. 1356), a la Helena de este drama, que insiste en que la belleza ha sido la causa de sus penas, censurándola por su confianza en

<sup>93</sup> KANNICHT (1969: 334 n. 19 y 349-350) para denominar este tipo de narración utiliza el término “complementario”. PANAGL (1971: 236) habla de narración resultativa: “Der Begriff des ‘resultativen’ (‘effektivischen’) Erzählens, wurde von uns anhand von Fällen gewonnen, bei denen eine Handlungsstufe im Erzählkontinuum ausgespart ist, deren Realität aber aus der (oder einer) nachfolgenden Geschehensphase sicher erschlossen werden kann, indem diese nur bei Vorangehen eben des nicht erzählten Faktums möglich wird... Über diese eigentlichen Fälle hinaus habe ich den Terminus der “Resultativität” katachrestisch auf Stellen ausgeweitet, in denen Personen, Vorgänge etc., die in einem bestimmten Kontext eine feste Rolle spielen, nicht in einer selbständigen, ihrer Bedeutung adäquaten Aussage exponiert, sondern bloss in-tlw. sekundären- Satzteilen, ja oft nur als einzelne Wörter oder gar Wortteile dem Erzählungskontext aufgepfropft werden”.

<sup>94</sup> Por su forma externa, este canto responde al tipo que KRANZ (1933: 197 y 249) denomina “sofócleo”, es decir, AA'B: B. Pero la forma con la que se dirige a un personaje del drama es típica de Eurípides. Cf. *Electra* vv. 745-746.

ella (vv. 1366-1368)<sup>95</sup> y advirtiéndola sobre la μήνις de la diosa al no haber respetado su culto (vv. 1353-1357): ὦν οὐ θέμις σ' οὔθ' ὀσία / 'πύρωσας ἐν θεῶν θαλάμοις, / μήνιν δ' ἔσχες μεγάλας / ματρός, ᾧ παῖ, θυσίας / οὐ σεβίζουσα θεᾶς. // *Cosas prohibidas por la ley e impías quemaste en la morada de los dioses, y atrajiste la ira de la Gran Madre, hija, al no venerar los sacrificios divinos.* A esta advertencia, le sigue una amplia descripción de los elementos del culto de Dioniso, en una concepción sincrética con el culto de las otras diosas y que resalta la fuerza de los misterios.

Este *στάσιμον* de *Helena* ha generado un amplio debate por su pertenencia o no dentro de la acción dramática, y es que la supuesta excesiva distancia entre el contenido del canto con respecto a la trama ha conducido a que muchos estudiosos reprobren esta intervención coral.

WHITMAN (1974: 65) afirma que este segundo *στάσιμον* de *Helena* ha sido “generally considered the most irrelevant ode in Greek tragedy”, mientras DALE (1967: n. vv. 1301-1368) lo describe como “a strange ode, perhaps reflecting something of the style of contemporary dithyramb”. Estas dos críticas, que es un “interludio” irrelevante (o *ἐμβόλιμον*)<sup>96</sup> y que es “ditirámico”,<sup>97</sup> están conectadas y necesitan ser analizadas en mayor detalle, no solo por la consideración extendida de la tragedia tardía de Eurípides, sino también porque ha marcado negativamente la valoración y comprensión de este segundo *στάσιμον* en relación con la acción que lo rodea.

El *στάσιμον* está ubicado en medio de la escena central: allí donde se produce el engaño de Teoclímeno y se decide la huida de los esposos. A partir de esta comprobación podemos obtener, tal y como asegura NÁPOLI (1995: 82), dos certezas: primero, que es

<sup>95</sup> Mientras los vv. 1366-1367 parecen estar corruptos, el v. 1368 parece no estarlo.

<sup>96</sup> Cf. MÖLLER (1933: 40) y SCHMID (1940: 505 y 514). HOSE (1990-1991: 2. 35), en su descripción sobre el *ἐμβόλιμον*, cita este segundo *στάσιμον* de *Helena* como ejemplo.

<sup>97</sup> La gran influencia del estudio de KRANZ (1933) sobre los *στάσιμα* ditirámicos, y en particular el apartado dedicado a los *στάσιμα* narrativos (die ἱστορία) como este (pp. 252-260), no parece aclarar esta intervención al definir la narración coral del mito como especialmente ditirámica, puesto que en los once *στάσιμα* estudiados por KRANZ no se encuentra una narración mítica en tercera persona como esta. Una mejor aproximación es considerar la lírica de Eurípides en relación con la música, estilo y dicción de la denominada *New Music*. Con relación al estilo coral de Eurípides, la parodia de Aristófanes en *Ranas* vv. 1309-1322 ilustra, aunque con exageración cómica, un número de rasgos que indudablemente fueron influidos por los contemporáneos autores de ditirambos: imagería florida, lenguaje poético denso, invención de nuevos términos compuestos, anadiplosis frecuente, efectos musicales innovadores, etc. Es en este sentido que el segundo *στάσιμον* puede llamarse ditirámico, aunque el término es mejor evitarlo (a menos que, por ejemplo, el coro trágico esté cantando un himno a Dioniso, como en la *πάροδος* de *Bacantes* (vv. 64-169), puesto que estas innovaciones fueron aplicadas también a otros géneros líricos, de la que tenemos un excelente ejemplo en la monodia citaródica o *νόμος* de *Persas* de Timoteo (vv. 788-791 PMG).

previsible que el coro no trate directamente lo que está ocurriendo en la escena, puesto que cualquier comentario muy explícito en ese sentido no haría más que debilitar la tensión trágica; en segundo lugar, que de ningún modo podemos suponer que en el momento en que la tensión dramática ha llegado a su clímax, Eurípides podría haberse distraído para ubicar un canto ocasional y sin ninguna referencia significativa, arruinando la tensión dramática que con tanto cuidado ha ido creando.

En el primer y tercer *στάσιμον*, tras una apelación inicial (al ruiseñor y a la nave fenicia respectivamente), el coro se dirige a Helena en la primera estrofa (vv. 1113 y 1464) disolviendo la distancia inicial entre sus palabras y la acción precedente. Aquí, por el contrario, la conexión de la narrativa mítica y los acontecimientos del drama parecen menos directos e inmediatos y el coro se dirige a la espartana solo en la última estrofa con el verbo en segunda persona (v. 1368).<sup>98</sup> A continuación, el mismo personaje de Helena entra nuevamente en escena para dar comienzo al episodio siguiente. Según HALLERAN (1985: 68), esta yuxtaposición entre el llamamiento lírico y la entrada en escena del personaje referido, no podría más que fortalecer la conexión entre el canto y la acción dramática. Evidentemente, quienes, como DALE (1967: 147), piensan que la oda está introducida por su propio interés particular, pierden de vista muchos aspectos que, como el mencionado, son conocidos en el teatro griego. Una opinión similar es la que tiene HOSE (1990-1991: 2. 32), quien reconoce el estilo dítirámico del contenido del *στάσιμον* (“das 2. Stasimon der ‘Helena’ hat eine Sagenzählung im dithyrambischen Stil zum Inhalt”) y establece que “es lassen sich keine Beziehungen zur Handlung, wohl aber zu einigen Motiven im Stück feststellen”.

Otra posibilidad para intentar comprender la relevancia de este *στάσιμον* está constituida por establecer paralelos argumentales: la referencia de NILSSON (1932: 74-75) pone de relieve que Helena, primitivamente una diosa de la vegetación lo mismo que Kore, fue pensada como secuestrada (sea por Proteo, sea por Paris o Teoclímeno) igual que Kore (y en este sentido la permanencia en Egipto es igual a la permanencia de Perséfone/Kore secuestrada por Plutón en el infierno).<sup>99</sup> La alusión a la hija de Deméter, la *παρθένο*s raptada por Hades, activa de nuevo el paradigma de Helena como una figura

<sup>98</sup> ALLAN (2008: 294) remarca que en Eurípides es usual que la relación entre las reflexiones de sus coros y la situación dramática sea explícita solo al final de los *στάσιμα*, a menudo usando deicticos como *νῦν, σοι* y *ὄδῃ*. Sobre la deixis en la lírica coral en general, cf. DANIELEWICZ (1990) y D’ALESSIO (2004).

<sup>99</sup> Cf. también SKUTSCH (1987: 188-193) y ROBINSON (1979: 165-166). En contra, NORDHEIDER (1980: 53) y HOSE (1990-1991: 2. 32 n. 41).

*casi-παρθένο*.<sup>100</sup> La identificación es parcial, no completa: aunque en un nivel lógico Helena sea una mujer adulta y casada deseando volver con su esposo, el paralelo podría funcionar teniendo en cuenta el solapamiento mítico creado a lo largo de la obra entre Helena y Perséfone. Solo es necesario comparar el modo en que Penélope, mujer casada y prototipo para la nueva Helena, es tratada al final de *Odisea* como *παρθένο*, pasaje en el que los pretendientes buscan contraer nupcias con la esposa de Odiseo. Hay quienes piensan que la mención de las Ninfas del Ida (v. 1324) podría evocar a la Náyade amenazada por Pan en la *πάροδος* (vv. 187-190) y a la figura de Taygeta en los vv. 381-383, lo que reforzaría la asociación entre la ausente Helena y la hija raptada. Adhiriéndose a la opinión de ZWEIG (1999: 162-164) y FOLEY (2003a: 306-307 y 325-327), ALLAN (2008: n. vv. 1349 y 1355-1357) se basa en el patrón de *ἄνοδος* para entender la asociación entre Helena y Perséfone y establece dos puntos importantes: por una parte expresa que “the goddess’s reconciliation marks the turning-point in the play’s pervasive anodos pattern, thus linking Persephone’s abduction and return from Hades to H.’s abduction and return from Egypt”;<sup>101</sup> y por la otra que “H.’s anodos, like that of Persephone, marks her transition from the status of a *parthenos* to that of a *gynē*”.<sup>102</sup> Para el autor el mito de Perséfone es retomado por un coro que espera que los esposos se reúnan después de un periodo de “*parthenos-like seclusion*” bajo las pretensiones amorosas de Teoclímeneo. Bajo este patrón, ALLAN establece que es a la Madre/Deméter a quien Helena ha enfurecido por su mala ejecución de los ritos y que la heroína, advertida por el coro, sería una *παρθένο* arquetípica que tiene que realizar los cultos necesarios a fin de reconciliarse con el matrimonio. Sin embargo, esta visión no puede más que considerarse como una arbitraria manera de forzar el texto.

GRUBE (1941: 349-350) destaca que es el dolor de Deméter y no el de Perséfone el que es descrito en el *στάσιμον*, y parece imposible forzar un paralelo entre las desgracias de Deméter y aquellas de Menelao, que siempre tuvo al fantasma con él y no se lamentó

<sup>100</sup> Cf. SWIFT (2009: 420 n. 10), quien anota las discrepancias a través de la obra en la que Helena es al mismo tiempo considerada joven y adulta.

<sup>101</sup> Cf. también MARSHALL (2014: 118-119), quien afirma que la introducción del mito de la Madre y la Hija en este *στάσιμον* retoma la idea de la *κατάβασις* y concluye: “This katabasis also corresponds with Helen’s time in Egypt, the symbolic land of death: like the daughter, her return to Greece is an act of restoration that brings an end to her deprivation”.

<sup>102</sup> SWIFT (2010: 22) remarca que “the opening of the *Helena* sets the play up as an extended metaphor for *parthenia cult*”. Sin embargo, los vv. 1355-1357 son muy concisos y es improbable que Eurípides buscara que su público hiciera asociaciones entre la forma adaptada del mito presentado aquí y las *παρθένοι* en general. Como era de esperar en esta obra, hay una doble asociación: Helena posee cualidades de una *παρθένο*, pero ello no eclipsa las asociaciones dominantes de la obra que ha elaborado Eurípides, en particular entre Helena y Penélope.

de ningún modo por la pérdida de Helena. Tampoco del todo satisfactorio es considerar de manera aislada la relación del *στάσιμον* con los restantes cantos corales. Así, SCOTT (1909: 168-170) defiende la relevancia de este canto con relación al canto previo; el coro que en el primer *στάσιμον* ha preguntado por qué los dioses han causado tantos dolores a Helena y a los que la rodean, hallan la respuesta en este segundo: es porque Helena en Esparta, hinchada de orgullo por su belleza, se despreocupa del honor debido a los dioses y deberá instituir ritos báquicos en Esparta como expiación.

Nos sumamos a aquellos que consideran que la solución a la cuestión debe buscarse en la relación del *στάσιμον* con la acción dramática de la que forma parte, y no meramente con el argumento. Si pensamos que la diosa (θεῖς) del v. 1357, cuyos sacrificios no respeta Helena, es Afrodita misma (la que, según la ampliamente desarrollada escena de Teónoe, se oponía al regreso de los esposos),<sup>103</sup> entonces el canto adquiere una nueva referencia dentro del planteamiento trágico. Las cosas ni lícitas ni pías del v. 1353, que habría realizado Helena, más que en una hipotética falta lejana propia del mito o de la historia,<sup>104</sup> habría que buscarlas en la misma obra con el ritual falso en honor de un muerto y las nupcias falsamente prometidas de Helena con Teoclímeno (que podrían estar aludidas en el v. 1354).<sup>105</sup>

PARRY (1978: 180) afirma que, como en tantos cantos corales euripídeos, el *στάσιμον* se mueve desde el *background* hacia el foco de atención: desde el *ἱερός λόγος* de Deméter,<sup>106</sup> hacia la referencia a Helena en la última estrofa. La narración del mito tiene lugar en las tres primeras estrofas. En la primera estrofa se describe cómo la madre de los dioses busca con la ayuda de Ártemis y Atenea<sup>107</sup> a su hija raptada Kore.<sup>108</sup> En el

<sup>103</sup> Queremos poner aquí en relieve que Helena ha cometido el mismo error que su padre Tindáreo (vv. 17, 472, 494, 569, etc.), quien se dice que fue castigado por olvidar los ritos en honor a Afrodita.

<sup>104</sup> CERRI (1987: 197-216) pone el acento en un presunto descuido de los sacrificios o en una profanación de los ritos místéricos y GRÉGOIRE (1950: 16-17) busca en él una referencia histórica: según el autor, la acusación, más que para Helena, estaría dirigida contra Alcibíades y sus amigos, que con sus actitudes habrían provocado las desgracias de Atenas.

<sup>105</sup> WILAMOWITZ (1984: 218) afirma que el coro aquí se refiere a la ira de la Madre diosa contra Helena por hacerle creer a Teoclímeno que Menelao realmente está muerto.

<sup>106</sup> PANAGL (1971:140-64) y HOSE (1990-1991: 2. 31) en su análisis de los vv. 1301-1352 consideran que el *ἱερός λόγος* está en estilo ditirámico.

<sup>107</sup> Eurípides no se refiere a Atenea por su nombre, sino que está identificada como *γοργῶπις πάνοπλος* (“la completamente armada de mirada de Gorgona [terrible]”, v. 1316). Si la obra *Andrómeda*, cuya conexión narrativa con la Gorgona Medusa es evidente, precedía a *Helena* en la tetralogía de 412, crearía adicionalmente un eco a través de las obras (este efecto seguiría presente, pero sería más reducido, si *Andrómeda* siguiera a *Helena* y el público únicamente supiera el título).

<sup>108</sup> El nombre de la hija de Deméter (en prosa ática Pherrephatta o Pherrophatta) se deletreaba de diferentes formas. Quizás por su asociación con el rol de “Reina de la Muerte”, el nombre era considerado de mal



*Himno a Deméter*, Perséfone está danzando con las Oceánides y cogiendo flores cuando es raptada por Hades.<sup>109</sup> En este segundo *στάσιμον* (Κυκλίων / χορῶν... παρθενίων, vv. 1312-1313), el motivo está subrayado por la propia danza del coro que evoca el original *χορός* de Perséfone y sus amigas. Esta es la primera de numerosas alusiones autoreferenciales al canto y danza coral que conecta la *performance* del coro en la *ὀρχήστρα* a lo que otros coros en otra parte (no infringiendo, sino destacando la identidad del coro como personajes dentro del drama, cf. también los vv. 1345, 1454-1455 y 1468).

El rumbo de la narrativa (la narración comienza con la búsqueda pero cambia constantemente al momento del rapto) junto con el movimiento cambiante de los personajes mismos (δρομάδι κώλοι, ἐσύθη, ἀελλόποδες), enfatiza el angustioso y frenético viaje de la madre buscando a su hija desaparecida.<sup>110</sup> La diosa no consigue encontrarla, lo que tiene efectos desastrosos en la naturaleza con consecuencias nefastas para los hombres y para los dioses. En contraste con los movimientos frenéticos en la primera estrofa, la antístrofa procura inmovilidad y aridez. La diosa cesa en la acción y queda presa, colapsada del dolor por la pérdida haciendo que tampoco la naturaleza siga su curso. El énfasis en lo remoto, arduo y frío de la localización: *πέτρινα...πολυνιφέα* (vv. 1325-1326) expresa el lamento aislado de la diosa.

En la segunda estrofa, se describe cómo Zeus apacigua la ira de la diosa con la ayuda de las Cárites, las Musas y Afrodita,<sup>111</sup> que la alegran con el grito ritual (v. 1344), el canto (v. 1345),<sup>112</sup> el sonar de los tímpanos (v. 1347) y de la flauta (v. 1351),<sup>113</sup> y las

---

augurio y era llamada simplemente Kore. Cf. Platón, *Cratino* 404c-d. Por esto el nombre mismo empezó a ser uno de tantos *ἄρρητα* que los que celebraban los misterios de Eleusis tenían prohibidos divulgar.

<sup>109</sup> Cf. también Homero, *Himno a Afrodita* vv. 117-120, donde Afrodita en persona evoca como ella fue raptada *ἐκ χοροῦ* por Hermes mientras bailaba con un grupo de mujeres.

<sup>110</sup> Cf. WRIGHT (2005: 217), quien en su análisis de los vv. 1301-1305 afirma que “this depiction of divine freedom as a contrast to human captivity is to be borne in mind when dealing with the choral odes, which present a highly distinctive conception of movement and travel”.

<sup>111</sup> Las Cárites y las Musas son diosas que están frecuentemente asociadas unas con las otras, ej. Safo, fr. 128 V. δευτέ νυν ἄβραι Χάριτες καλλίκομοί τε Μοῖσαι; Eurípides, *Heracles* (vv. 673-675): οὐ παύσομαι τὰς Χάριτας / ταῖς Μούσαισιν συγκαταμει / -γνύς, ἠδίσταν συζυγίαν. // *No dejaré de juntar a las Cárites con las Musas, ¡hermosa conjunción!* Las Cárites estaban conectadas a cultos de Dioniso en numerosas ciudades (DODDS, 1986: n. v. 414), por lo que no es inadecuada su participación aquí en una danza dionisiaca.

<sup>112</sup> La idea de que la música tiene la capacidad de aliviar el lamento es tradicional, cf. Hesiodo, *Teogonía* vv. 98-103. MARSHALL (2014: 117) apunta la diferencia entre el culto eleusino, donde Deméter es animada por bromas yámbricas (atribuidas a la anciana Yambe), y este *στάσιμον*, donde el coro describe el poder de la música, puesto que le usurpa el lugar tradicional de los versos hablados. La respuesta es la misma: la risa (*γέλασέν τε θεά*, v. 1349). Cf. también *Himno a Deméter* vv. 202-205.

<sup>113</sup> El himno homérico a la Madre de los dioses (14. vv. 3-4) nombra estos instrumentos característicos en su culto: ἤι κροτάλων τυπάνων τ' ἰαχῆ σὺν τε βρόμος αὐλῶν / εὔαδεν.

restantes formas de expresión propias del culto orgiástico.<sup>114</sup> Se retoma la imaginería ya encontrada antes en la obra: la búsqueda de la Madre por la ribera del río evoca el sistema de nombres de ríos que fueron desplegados en la primera parte de la tragedia. Es probable que los espectadores fueran conscientes de la evocación del adjetivo para referirse al Nilo usado en el primer verso de la obra: Νείλου μὲν αἶδε καλλιπάρθενοι ῥοαί. La belleza de Helena, la virginidad de la Hija y la pureza del río todo se funde en una imagen, disponible para conformar la comprensión de los elementos poéticos que van sucediéndose en el canto.

En la antístrofa segunda, el coro se vuelve hacia un personaje a quien apostrofa como ὦ παῖ (v. 1356)<sup>115</sup> y le advierte acerca de la ira de la diosa<sup>116</sup> si se descuidan los sacrificios que le son debidos (vv. 1355-1357). No está clara la causa de esta advertencia, que puede que haya estado en los vv. 1353-1354: una violación de la diosa o de su culto.<sup>117</sup> Con los vv. 1358-1365 el coro celebra el poder que es inherente al rito orgiástico, bajo la forma de los atributos culturales de la diosa. En la deteriorada parte final, tal vez se une el reproche de que la persona apostrofada ha confiado mucho en su hermosura (vv. 1366-1368).<sup>118</sup>

Nos detendremos en primer lugar en este último punto. Con la referencia a esta Helena de la segunda antístrofa, Eurípides parece que elija la variante más cercana al personaje homérico que aquella que ha mostrado en el cuerpo de la obra. La crítica ha visto en la incongruencia entre las dos Helenas el mejor argumento para proponer la irrelevancia del *στάσιμον*: entre la Helena que permanece cautiva en Egipto y aquella que

<sup>114</sup> La observación de algunos rasgos del ditirambo coral (BATTEZZATTO, 2013: 93-110) junto con la mención explícita de un baile salvaje y frenético acompañando a la “bramera o churinga” de Dioniso produce dos imágenes contrapuestas que conducirían al espectador a asociarlas con el baile circular que el coro estaría representando (cf. MARSHALL, 2014: 121).

<sup>115</sup> El texto de esta estrofa está corrupto, sobre todo al comienzo y al final, de manera que el sentido general de los versos solo puede ser referido de un modo aproximado. A favor de que sea Helena la persona apostrofada, KANNICHT (1969: 2. 355); en contra MÜLLER (1975: 244). ROHDICH (1989: 44-49) identifica aquí a Teónoe, con lo cual caracteriza de modo problemático la actitud de la profetisa como negativa.

<sup>116</sup> MARSHALL (2014: 121) busca el paralelo en la segunda estrofa para ayudar a aclarar este pasaje y dice: “In the second strophe (1339-41, lines 3-5 of the stanza), Zeus works to appease the Mother by sending the Graces to dance; in the corresponding part of the antistrophe (lines 1355-57, lines 3-5 of the stanza), Demeter’s anger is due to Helen not honouring the goddess through (we understand) the dance”.

<sup>117</sup> Es frecuente encontrar la acusación a un personaje por no haber rendido el culto debido, hecho que provoca la ira divina. Cf. *Ilíada* 1. v. 65 y 9. vv. 533-542; Sófocles, *Ayante* vv. 172-181; Eurípides, *Hipólito* vv. 145-147. La mala ejecución de un sacrificio es causa posible de resentimiento divino, porque la noción de reciprocidad entre humanos y dioses es fundamental en la religión griega.

<sup>118</sup> Según ALLAN (2008: 294): “Despite textual problems at both the beginning and the end of the final stanza, it is clear that the Chorus believe Helena to have neglected the goddess’s worship and that the previous myth is largely intended to emphasize the danger of her anger. Thus, as often in Eur.’s stasima, the Chorus seek to trace the origins of present suffering in past events”.

el propio Eurípides describe en otras obras, amante del lujo y la opulencia (que en esta antístrofa vemos confiando en su belleza), no podría tenderse ningún puente.<sup>119</sup> Sin embargo, partiendo de la naturaleza doble de Helena ya en el canto IV de *Odisea*,<sup>120</sup> donde por una parte vemos a una Helena discreta y dispuesta a ayudar a Odiseo, quien disfrazado de esclavo entra en la ciudad enemiga (vv. 238-264), y por la otra, una Helena que estuvo a punto de echar a perder la trampa del caballo de madera al caminar en torno a él y llamar a los hombres que se encontraban en su interior imitando las voces de sus esposas (vv. 266-289), no debería sorprendernos que este mismo carácter doble de Helena esté presente en el texto de Eurípides. Pero este carácter doble de Helena no aparece en esta antístrofa por vez primera: en realidad, en toda la segunda parte de la obra la heroína está presentada como urdidora de un complicado engaño puesto en práctica por ella misma. Eurípides, pese a haber dotado a la espartana de una gran fidelidad hacia su esposo, deja intacta su habilidad para manejar las situaciones desde la trastienda.

En este caso, la contradicción del personaje es, además, reflejo de un conflicto trágico del cual la propia Helena nos ha dado cuenta a lo largo de la obra: pese a haberse comportado como una esposa fiel, ella sabe que es responsable, a causa de su belleza, de las desgracias de Menelao y de todos los griegos. Este conflicto ya había sido planteado en el prólogo y esta referencia a Helena como culpable de las desgracias por haber confiado en su belleza está en consonancia con el planteamiento del personaje en el interior de la obra.

La segunda cuestión que nos debemos plantear con respecto a este *στάσιμον* consiste en establecer el vínculo existente entre esta doble figura de Helena y el relato mítico de Deméter y Kore.<sup>121</sup> Según ZUNTZ (1960: 226-227) los espectadores atenienses estaban familiarizados con el tema de este himno: esta “Madre de los dioses”, cuya persona, leyenda y culto combinan elementos áticos, cretenses y frigios, era aceptada en

<sup>119</sup> KANNICHT (1969: 2. 334) describe la inesperada ira de la diosa argumentando que la Helena a la que advierte el coro en la última estrofa es “no longer simply the H. of this drama, but a metaphor for a particular human way of relating to the spiritual powers of the ecstatic rites and mysteries”. Esta visión aleja el *στάσιμον* del contexto dramático. Sin embargo, KANNICHT tiene razón en decir que esta Helena tiene poco en común con la Helena de esta tragedia.

<sup>120</sup> Cf. WINKLER (1990b: 140-143), quien remarca con esta cita homérica el carácter doble de Helena.

<sup>121</sup> En la traducción de Loeb, KOVACS (2002: 161 n. 22) incluye en nota una explicación “In this lovely ode she [the Mountain Mother Cybele] is identified with Demeter, who grieves for her daughter Persephone, abducted by Hades. The ode is only lightly attached to its context, and the idea (1355-7) that Helen is in trouble because of neglect of the goddess is without answering echo elsewhere in the play”. El hecho de que este sea el único pasaje musical de la obra en el que el editor usa una nota al pie marca la inquietud por su contenido.

el culto popular y oficial de Atenas, por lo que probablemente no les resultaría difícil desentrañar su significado y relacionarlo con las ceremonias de los misterios de Eleusis y los festivales de las Adonias y las Tesmoforias. Es este segundo *στάσιμον* la evidencia más temprana dentro de la literatura que hemos conservado sobre el sincretismo del mito de Deméter en la búsqueda de su hija con los ritos de la “Madre de los dioses”, también conocida como Cibele.<sup>122</sup> También en esta intervención coral vemos que se equiparan sus ritos a los de Dioniso (vv. 1358-1365), forjando así una unión entre las tres divinidades (Cibele/Madre, Deméter y Dioniso).<sup>123</sup>

La relevancia reside en que estos festivales de Deméter promueven la generación de las cosechas y de los seres humanos: así como la Madre Tierra hace la labor de ocho meses para producir la semilla, las madres humanas cargan con el peso de alimentar con trigo, criar y educar a los hijos. Junto con este carácter grave aparecen los símbolos fálicos y las conversaciones de mujeres que se burlan y dicen cosas ultrajantes (WINKLER, 1990b: 193-202).<sup>124</sup> Estos ritos orgiásticos que presentaban animan a su vez al sincretismo con Dioniso.<sup>125</sup> La asociación de la diosa con Dioniso también está reflejada en la *πάροδος* de *Bacantes*, donde el coro evoca cómo el instrumento de Cibele, el tímpano (cf. *τύπανα... βυρσοτενῆ*, v. 1347), fue inventado por los coribantes y dado a la madre Rea,<sup>126</sup> quien después usó el tambor con el fin de exaltar a las bacantes.<sup>127</sup> Del mismo modo que en estos ritos tenía lugar una cohabitación entre lo grave y lo orgiástico, la dualidad o contradicción están presentes en este canto del coro: a la tristeza de Deméter por la pérdida de su hija se le opone Zeus que envía a las Musas, las Cárites y a Cipris con sus

<sup>122</sup> La tendencia de asimilar a la Madre de los dioses/Cibele con Deméter debió ser aceptada desde antiguo. La identificación es más sencilla por el hecho de que Deméter y Perséfone muchas veces son referidas en Eleusis como Madre y Kore (Heródoto, 8. 65.4). Cf. KANNICHT (1969: 2. 329-330 y 332-333), PANAGL (1971: 156 ss.) y NORDHEIDER (1980: 46), sobre el sincretismo. Cf. también ALLAN (2004: 140-146), sobre el rol de Cibele en la tragedia y en otros textos de la época.

<sup>123</sup> Los temas dionisiacos están presentes a lo largo de toda la obra, pero en ningún sitio tan explícitamente mencionados como en esta antístrofa. Deméter y Dioniso, como dioses del grano y la uva, están íntimamente asociados a la agricultura en el imaginario ateniense (como en Calímaco, 6. vv. 70-71). Más importante, sin embargo, es la asociación de Dioniso con la devoción nocturna y orgiástica, un trazo que comparte con Cibele. Ambos dioses han sido introducidos en Grecia desde el Este (cf. *Bacantes*) y comparten ritos de frenesí incontrolado.

<sup>124</sup> PARKER (2005: 134) observa que “much about the informal cult of Mother... was regularly criticized- its begging priests, its tambourines- but continuing existence of the cult, which was very popular, seems not to have been questioned”.

<sup>125</sup> Cf. PARKER (2005: 341-345) quien asegura que los ritos a la Madre de los dioses en Agrai (el Ática), también llamados “Lesser Mysteries”, eran tratados como un preludio a los grandes Misterios de Eleusis y en ellos Dioniso y Deméter eran venerados.

<sup>126</sup> Rea fácilmente se fusiona con Cibele como Madre de los dioses.

<sup>127</sup> Identificación con Rea, cf. Hiponacte, fr. 156 W.

cantos alegres. Creemos que esta estructura de pensamiento se refleja en la estructura del *στάσιμον*.

Al final de la primera estrofa, el coro dice que es Zeus quien decide el destino (vv. 1317-1319), mientras al inicio de la segunda, nuevamente es el dios quien apacigua la cólera de la diosa madre ante el deterioro ostensible de la naturaleza (con consecuencias, incluso, para el cumplimiento de los ritos). Este esquema de Zeus que dispone el destino y que restablece el orden, presente en el mito de Deméter,<sup>128</sup> tiene un contrapunto incompleto en el caso de Helena: también para ella es Zeus quien dispone el destino y hay una acción que provoca la cólera de la diosa, *στυγίους Ματρὸς ὀργάς* de Deméter en los vv. 1339-1340 frente al *μῆνιν μεγάλας ματρὸς* que provoca Helena en los vv. 1355-1356. Pero para el hombre, no hay ningún orden que pueda restablecerse. Tanto el mito de Deméter como los ritos eleusinos amplifican la contradicción que a continuación recae sobre Helena y que ya se planteaba desde el comienzo de la tragedia. No se trata de rastrear el origen del sufrimiento de Helena en la ira de alguna deidad despreciada,<sup>129</sup> sino de explicar el conflicto trágico interior del personaje (que sin culpa produce dolor y que cuando busca su salvación personal destruye la posibilidad de realizar el acto heroico), a partir de un *ἱερὸς λόγος* que representa en su interior el contraste entre dolor y alegría, sentido y sinsentido.

Recordemos que el coro cantaba este segundo *στάσιμον* en medio de la escena del engaño: cuando la tensión dramática por la posibilidad de huida de Helena y Menelao ha llegado a su clímax, el canto del coro brinda un contrapunto inquietante; así como los ritos agrarios de Deméter podrán sintetizar la alegría de las celebraciones orgiásticas (respuesta de Zeus al dolor por la pérdida de Kore) con la gravedad de la generación de la semilla y de la vida humana, la alegría de la salvación de Helena y de Menelao no podrá otorgarle un sentido a los dolores producidos por la Guerra de Troya, provocada por el

<sup>128</sup> No hay que olvidar que Zeus le da su consentimiento a Hades para raptar a la hija de Deméter, así como después actuará como juez para establecer el periodo que la muchacha pasará en el Olimpo junto a su madre y en el inframundo. Cf. *Himno a Deméter* vv. 3 y 442 ss.

<sup>129</sup> ZUNTZ (1960: 227) sugiere que Helena es advertida por el coro por su actuación impía con respecto a la divinidad y basa el análisis de este *στάσιμον* en esta premisa. También PULQUÉRIO (1975-1976: 221 ss.) opina que en el canto se plasma la responsabilidad objetiva de Helena en los desastres sucedidos a otros y a ella misma por haber cometido algún acto sacrílego, frente a la responsabilidad subjetiva que Helena ha asumido a lo largo de la obra por lo que no ha hecho; en su opinión el acto sacrílego pudo ser vanagloriarse de su belleza.

equívoco que los dioses generaron a partir de la belleza de Helena y de la incomprensión de Menelao (NÁPOLI, 1995: 88).

La expectación sobre el éxito de la trampa a Teoclímeno es resuelta cuando Helena sale de la escena e informa al coro sobre lo ocurrido: Teónoe ha secundado el engaño (vv. 1370-1373), mientras Menelao, una vez cambiado su vestuario, porta las armas con las que emprenderá combate una vez embarquen en la nave (vv. 1379-1381). Hasta aquí la *ῥῆσις* es, como la de los vv. 528-540, una exposición de lo ocurrido tras la escena. Pero, mientras Helena reaparece en el v. 528 ante un público que sabe los motivos de su salida, esta *ῥῆσις* de entrada está teñida de varios interrogantes por su aparición dentro del desarrollo de la intriga: como afirma QUIJADA (1991: 138) “el espectador espera la entrada inminente de un mensajero que cuente ya lo ocurrido, y en lugar de ello ve aparecer de nuevo a la protagonista; con esta entrada su atención se desvía y queda orientada otra vez hacia el desarrollo del *μηχάνημα*”.

Los versos finales sirven para anunciar al que llega, Teoclímeno, quien aparece en escena junto con sus acompañantes.<sup>130</sup> Tan pronto la espartana ve a aquel que espera sus nupcias, se dirige directamente al coro y le pide que guarde en silencio su plan (vv. 1387-1389): *καὶ σὲ προσποιούμεθα / εὖνουν κρατεῖν τε στόματος,<sup>131</sup> ἦν δυνώμεθα / σωθέντες αὐτοὶ καὶ σὲ συνσωσαί ποτε. // Y a ti te pedimos que tengas compasión y domines la boca. Si nosotros conseguimos salvarnos, entonces podríamos salvarte a ti.* Como en *Ifigenia entre los tauros*, las coreutas de *Helena* parecen beneficiarse del acuerdo de mantener en silencio los planes de su señora para escapar de Egipto. Sin embargo, tal y como BURIAN (2007: 276-277) señala, la solicitud de la espartana es menos formal: Ifigenia hace una extensa y conmovedora petición al coro obteniendo su colaboración, mientras la solicitud de Helena es breve y no obtiene ninguna respuesta. Asimismo, mientras la promesa de la sacerdotisa de liberar a las cautivas del templo de Ártemis se cumple en los vv. 1467-1469 con la orden de Atenea de dejarlas marchar a

<sup>130</sup> Existe una laguna tras el v. 1373, lo que impide llegar a una conclusión clara sobre el momento en que entra Menelao, esto es, si aparece acompañando a Helena o a Teoclímeno, quien se refiere a él en el v. 1390 con un simple *ὁ ξένος*. DALE (1967: n. v. 1369) observa que “It is a poor start to the heroic phase of Menelaus’ actions if he has to be dumbly present while Helen points out at some length his improved appearance, his clean clothes, his armour, and his high hopes”. KANNICHT (1969: 359), supone que Menelao entra con Teoclímeno, como portador de las *κτερίσματα*, es decir, “als scheinbar niedere Person”.

<sup>131</sup> De la obra conservada de Eurípides es la única ocasión en la que aparece esta construcción con *στόμα*. Sin embargo, encontramos muchas veces otras expresiones de silencio en las que está presente dicho término junto con otros verbos. Cf. *Hipólito* vv. 498-499, 660, 1060-1061; *Andrómaca* v. 250; *Hécuba* v. 1283; *Suplicantes* v. 513; *Heracles* v. 1244; *Troyanas* v. 695; *Ión* vv. 98 y 674-675; *Fenicias* v. 865; *Orestes* vv. 184-185; *Cíclope* v. 625; y *Bacantes* v. 69.

casa, la predicción de Helena de volver a Egipto para salvar a las mujeres no vuelve a ser mencionada.

Peticiones de silencio al coro en la fase de acción dominada por la intriga sirven, como la plegaria, para estructurar su desarrollo; pero la que en *Helena* va dirigida a Teónoe, y que es previa a la elaboración de un plan, no es, en este sentido, comparable, pues hay que tener en cuenta el orden de sucesión de los momentos dentro de la acción dramática. En este sentido, no todas las peticiones de silencio pueden ser comparadas. Cuando en el v. 1387, mientras se representa escénicamente el engaño a Teoclímeno, Helena se dirige a las mujeres, sus palabras alertan del peligro que todavía existe. Otro carácter tiene la escena de persuasión dirigida a Teónoe, escena que ocupa una posición central en la tragedia, puesto que sus poderes sobrenaturales la colocan como pieza decisoria en la situación crítica y, por otra parte, ella se ve en la aporía de tener que dar una resolución procurando que su propia decisión no sea contraria a la de ellos.

La distancia que media entre la escena de elaboración de un plan concreto y su realización aumenta, cuando Teoclímeno vuelve a entrar en escena y se plantea dos cuestiones: si Helena ha de acompañar a Menelao y que sea este el que comande la nave. Estas dos cuestiones podrían haberse tratado ya en la primera entrada, como el silencio de Teónoe, pero si se representan escénicamente es por lo que suponen de renovación de una situación llena de ironía.<sup>132</sup> Por un lado, la segunda entrada del egipcio confirma la promesa de ocultación de su hermana, por otro, lleva hasta el extremo el juego con la víctima.

El contenido de persuasión aparece aquí condensado en un intercambio de réplicas amplias, en dos *ρήσεις* de Teoclímeno y Helena (vv. 1390-1398 y 1399-1411). La del rey es más corta: los dos primeros versos van dirigidos a los esclavos que le acompañan y en los restantes siete versos expone su inquietud. Por lo que respecta a la de Helena, los argumentos que utiliza más que para convencer son de petición de un augurio favorable. Ambos continúan un diálogo que ha culminado en acuerdo mutuo y con el convencimiento de la víctima, por lo que ni Teoclímeno reaparece con reticencias peligrosas, ni Helena tarda en convencerle de nuevo. El rey intenta disuadirla de que participe en los funerales, no ya porque sospeche de ella, sino porque teme que esta se

---

<sup>132</sup> El desarrollo de la ironía en *Helena* es notable, tanto verbal como situacionalmente. KANNICHT (1969: 1. 69) señala que la acción en que se implica a Teoclímeno es, en cierta, medida, la perversión tragicómica de la versión del εἶδωλον del mito de Helena.

arroje al mar desesperada, mientras Helena fácilmente consigue despejar su miedo y conseguir que no se vuelva atrás.

El diálogo se extiende en un intercambio irónico de frases de doble sentido. Teoclímeno comienza asintiendo con dos versos ordenando que se les entregue un barco y cincuenta remeros. Pero, además, la espartana logra que este dé órdenes para que sus hombres obedezcan a Menelao (vv. 1414-1417). A partir del v. 1418 comienza un diálogo fuertemente irónico, con abundantes *ἀμφιβολίαι*. Solo al final, se plantea de nuevo una situación de peligro, cuando el rey se ofrece para dirigir la expedición (v. 1427): βούλη ξυνεργῶν αὐτὸς ἐκπέμψω στόλον; // *¿Quieres que yo guíe la travesía para ayudarte?* Dos ῥήσεις, una de Teoclímeno expresando su conformidad y dando las indicaciones para preparar la boda (vv. 1431-1435), y otra de Menelao, una plegaria a Zeus, cierran la intriga. Esta última ῥήσις presenta una articulación muy similar en dos partes a la contenida en los vv. 1093-1106, en la que Helena hacía una plegaria a Hera y Cipris. Sin embargo, esta intervención, en la que el interlocutor habla de salvación y ruega al dios por la misma, está en un lugar muy concreto de la acción, aquel que precede inmediatamente a la realización definitiva del *μηχάνημα*.

Menelao y Helena inician así su huida a Grecia con la nave prestada por Teoclímeno quien, engañado, prepara lo necesario para su prometido enlace con la espartana. Es en este momento, cuando las mujeres entonan un canto sobre el viaje de vuelta a Grecia por parte de Helena,<sup>133</sup> evocando su participación en las fiestas laconias y en los ritos nocturnos de Dioniso.

Este tercer canto está al servicio de la expresión de un sentimiento de “simpatía” hacia los que ya se dirigen a través del mar a su patria, por lo que la idea dominante es la del futuro. En el primer sistema hay una clara progresión, de la evocación del pasado a la representación del futuro del destino de Helena, de igual forma que en la segunda estrofa se pasa del *εἶθε* característico a la expresión de una exhortación retórica relacionada con el destino de Menelao. Es necesaria la ayuda de la divinidad para la realización de tales

---

<sup>133</sup> El coro parece que establezca la huida como un equivalente de la salvación y del retorno a casa. Sin embargo, tanto Helena como Ifigenia en *Ifigenia entre los tauros*, han sido salvadas antes de que empezara la obra: solo han llegado a esas tierras extranjeras y bárbaras como resultado de rescates anteriores. Ambas han sido salvadas en Grecia y han sido llevadas a Egipto y a Táuride, por lo que podría también verse en estas tierras bárbaras lugares de refugio. También Orestes y Menelao han sido rescatados cuando se hallaban en peligro por el mar.



deseos, por lo que el coro la invoca en una plegaria, mientras resalta la rehabilitación de Helena.

El coro participa en el viaje de vuelta de Helena a través de sus deseos: frente a la ausencia de cualquier manifestación de este tipo en el *στάσιμον* de *Ifigenia entre los tauros* (vv. 1089-1151), hay que subrayar la presencia, en el de *Helena*, de varios imperativos, dos en el discurso de Galena a los marineros (πετάσατ', v. 1459; λάβετε, v. 1461), dos a la invocación a las grullas (βᾶτε, v. 1489; κερύξατ', v. 1491) y dos en la plegaria a los Dióscuros (ἔπιτ', v. 1501; βάλετε, v. 1507).

Tal y como BARRY (1971: 108-109) asegura, este tercer *στάσιμον* ayuda a definir la estructura de la obra: "The third stasimon continues the temporal progression of the other two. The first turned back to a distant past and its influences o the beginning of the Helen, while the second transformed the drama's central portion into a holy mystery that dealt with the human problems of life and death. The third tells of events that are about to happen, both in the play and outside of the play, as a result of the royal couple's actions". Además según el autor sirve como clímax musical y saca a la luz una variedad de imágenes y temas que se han ido presentado a lo largo de la obra: "The ode is at once the culmination of the choral drama of the play, and at the same time the ultimate exploration of the metaphorical possibilities in the story of Helen and Menelaus".

Podemos establecer diversos paralelos con respecto a los anteriores *στάσιμον*, enfatizando así la unidad de la estructura de la obra y más concretamente de la valoración del coro en conjunto. Las cautivas griegas a través del canto y la danza instan a los esposos a un rápido y exitoso viaje de vuelta a Grecia (προπεμπτικόν).<sup>134</sup> Así pues el coro, a la par que Helena, ha pasado de la desesperación a la esperanza en su huida y así lo ha expresado progresivamente en cada *στάσιμον*. Este es un canto de esperanza, optimista en su perspectiva, pero no es simplemente una "oda escapista".<sup>135</sup> Frente a la opinión de

<sup>134</sup> El primer testimonio lo encontramos en la lírica de Safo y Alceo, sin embargo esta forma se hizo más popular en la poesía helenística y latina. Cf. *Ifigenia entre los tauros* vv. 1089-1152, donde el coro de mujeres griegas de forma similar desea a la heroína el viaje sano y salvo desde la tierra de los Tauros hasta Atenas, asistida por Pan y Apolo. Pero, mientras el *στάσιμον* de *Ifigenia entre los tauros* está situado entre las escenas de la trama y el engaño, el tercer *στάσιμον* de *Helena* tiene lugar cuando el engaño ha sido ya completado y el viaje es imaginado aún en curso, ligando el apóstrofe del barco (vv. 1451 ss.) y la petición de vientos favorables (vv. 1495-1505) a los acontecimientos simultáneos fuera de escena.

<sup>135</sup> Cf. WRIGHT (2005: 221): "I believe that Euripides has gone a step further: he has transformed yet another common tragic metaphor into a central concern of the plays' structure and plot, in an expert union of form and content" [...] "The odes are fantasy. When the characters and chorus fantasize about escape, they are envisaging themselves in a dreamlike situation as doing the imposible; as transcending their boundedness like a god, a ship, a bird; of flying; of soaring beyond constraints; of being liberated, like gods, from human

los que describen, como CSAPO (2003b: 72), que el coro expresa “a succession of word-pictures which drift by, almost aimlessly”, creemos que este tercer *στάσιμον* es muy relevante para la comprensión de la obra y que la referencia a una huida por mar<sup>136</sup> tiene muchas connotaciones que no serían ignoradas por el público.<sup>137</sup>

La dirección a la embarcación sidonia<sup>138</sup> y su rápido vuelo en la primera estrofa (vv. 1451-1458): Φοίνισσα Σιδωνιάς ὦ / ταχεῖα κόπα, ῥοθίοισι μάτηρ / εἰρεσίας φίλα, / χοραγὲ τῶν καλλιχόρων / δελφίνων, ὅταν αὔραις / πέλαγος ἀνήνεμον ἦ, / γλαυκὰ δὲ Πόντου θυγάτηρ / Γαλάνεια τὰδ’ εἶπη. // *Oh veloz nave fenicia de Sidón, madre querida del batir de remos, guía de las bellas danzas de los delfines, cuando el mar con la brisilla está en calma, y cuando Galanea, la glauca hija de Ponto, dice así...!* tiene su paralelo en la migración de grullas desde África hasta Europa en la segunda (vv. 1478-1488): δι’ ἀέρος εἶθε ποτανοὶ / γενοίμεσθ’ ἃ Λιβύας / οἰωνοὶ στοχάδες / ὄμβρον λιποῦσαι χειμέριον / νίσονται πρεσβυτάτα / σύριγγι πειθόμεναι / ποιμένος, ὃς ἄβροχα πεδία καρποφόρα τε γᾶς / ἐπιπετόμενος ἰαχεῖ. / ὦ πταναὶ δολιχαύχενες, / σύννομοι νεφέων δρόμου. // *Ojalá tuviésemos alas para surcar el aire, como las aves de Libia que, en formación, tras dejar atrás la lluvia del invierno, en su marcha, obedecen el silbido de la más vieja, que las guía y chilla, sobrevolando las llanuras sin agua pero fértiles de la tierra. Aves de largo cuello, rivales en carrera de las nubes. Y estas dos imágenes evocan las anteriores invocaciones corales de las Sirenas (v. 167) y el ruiseñor (v. 1106).*

La mención de Perseo en el v. 1464 evoca el viaje alado de Perseo desde Etiopía a Grecia, un acontecimiento dramatizado en *Andrómeda*. Es más, cuando el coro se imagina el viaje que hacen las grullas libias (v. 1479), se hace alusión a cuatro lugares del

---

boundaries and covering a vast geographical range. Now it is possible to see a large-scale structural effect: for the dynamic of the tragedies is a constant alternation and contrast between the boundedness of the episodes and the liberation of the choral odes”. Cf. también PADEL (1974: 227), quien escribe: “I prefer to see the escape-form as a reassertion of the themes and problems of the play in a different and distant context, and to suggest that even in the “elsewhere” of lyric song the dark features of life that mark the drama are not to be escaped”.

<sup>136</sup> El mar ha sido retratado como un lugar de peligro, errante y de muerte en esta misma obra (por ejemplo, en los vv. 129-132, 203-204, 400-402, 408-410, 520-527, 773-776, 1117 y 1126-1136), pero es ahora celebrado como medio para la huida de Helena y la salvación de la pareja.

<sup>137</sup> En el sentido performativo, la imagería poética y el encuadre narrativo ofrecido por este canto probablemente también significara que los movimientos del coro a través de su danza representarían la huida de Helena. Así PADEL (1974: 239) opina: “This ode reflects patterns of structure and themes in the play. Although its subject is a forward-moving journey, twice performed, it suggests also a dancing motion round the central figure and ends with a denial of past movement on the part of Helen, the centre figure of the play”.

<sup>138</sup> La nave robada por Teoclímeno es una galera fenicia de Sidón. JORDAN (2006: 11 y 18-19) ve aquí una referencia a Dido.

Este africano, un punto medio en el camino de retorno desde Troya a Grecia, y se enfatiza una ciudad, Esparta, que está presente al final de la segunda estrofa (καρύζατ' ἀγγελίαν, / Εὐρώταν ἐφεζόμεναι, / Μενέλεως ὅτι Δαρδάνου / πόλιν ἐλῶν δόμον ἤξει. // *Deteniéndose en el Eurotas, anunciada la noticia de que Menelao vuelve a casa, después de haber tomado la ciudad de Dárdano*, vv. 1492-1494) y de la segunda antístrofa (γᾶν / οὐκ ἐλθοῦσά ποτ' Ἰλίου / Φοιβείους ἐπὶ πύργους. // *La que nunca estuvo en la tierra de Ilión junto a las torres construidas por Febo*, vv. 1509-1511). De hecho, para Menelao esta secuencia tiene un significado especial: Troya-Egipto-Esparta es la ruta de retorno a casa.

Las mujeres evocan el río Eurotas y el templo de Palas, lugares característicos de Esparta, así como la celebración de los ritos en honor a Jacinto<sup>139</sup> (vv. 1465-1475):

ἦ που κόρας ἄν ποταμοῦ / παρ' οἶδμα Λευκιπίδας ἦ πρὸ ναοῦ / Παλλάδος ἄν λάβοις / χρόνῳ ξυνελθοῦσα χοροῖς / ἦ κόμοις Ὑακίνθου / νύχιον ἐς εὐφροσύναν, / ὄν ἐξαμιλλησάμενος / τροχῶ τέρμονα δίσκου / ἔκανε Φοῖβος, τᾶ Λακαί / -να γᾶ βούθυτον ἀμέραν· / ὁ Διὸς δ' εἶπε σέβειν γόνος· // *Acaso allí, a la orilla del río o delante del templo de Palas, encuentres a las vírgenes Leucípides, tras haberte unido a los cantos y a las danzas en el placer nocturno de Jacinto, a quien Febo mató con el disco redondo, después de haberle retado a su lanzamiento, y a partir de ese día, se celebran sacrificios de bueyes en tierra laconia: el hijo de Zeus estableció el rito.*

La vuelta a casa de Menelao está en posición enfática al final de la segunda estrofa (vv. 1492-1494), donde de nuevo el Eurotas está invocado por su nombre. Incluso la mención de los Dioscuros como “hijos de Tindáreo” (παῖδες Τυνδαρίδαι, v. 1497) evoca las conexiones espartanas más que las olímpicas (más frecuentes), mención que anticiparía su aparición como divinidades en el final de la obra, y, a su vez, el énfasis en su naturaleza mortal haría resonar para algunos espectadores las dos alternativas que proponía Teucro sobre su destino.

<sup>139</sup> Habiendo accidentalmente asesinado a su joven amante Jacinto, Apolo instituye sacrificios en su honor. El mito refleja la fusión de Apolo con el pre-griego Jacinto y la relación entre dios y héroe conforma un modelo común donde dios/diosa mata a su amante mortal con el que es conectado/a en culto; es el caso, entre otros, de Artemisa e Ifigenia, Poseidón y Erecteo (cf. BURKERT, 1985: 202-203). Las fiestas Jacintas estaban caracterizadas por una transición de lamento a alegría, haciendo del culto una elección apropiada aquí, puesto que el coro imagina la renovación feliz de la vida (casada) de Helena en Esparta.

Encontramos en este *στάσιμον* una imaginería muy rica que hace de él un canto de gran virtuosismo del poeta. Además de la imaginería relacionada con la geografía, también podemos observar que las referencias al viento y al cielo dominan la primera estrofa (vv. 1451-1464). La oración de *ῥταν*<sup>140</sup> enfatiza la calma y la ausencia de viento en el cielo (vv. 1455-1456), que a su vez está personificada en la ninfa Galanea (v. 1458) y en las velas de la nave que de momento están libres de brisas (vv. 1459-1460). Incluso la llegada de Perseo a la Argólide, si evocamos las circunstancias especiales de su transporte aéreo gracias a las sandalias aladas que le regaló Hades, podría ser recibida por parte de algunos espectadores formando nexos con el viento y la imaginería del cielo (v. 1464). En la antístrofa, el girar del disco de Apolo que mató a Jacinto (vv. 1471-1472) refuerza la idea de que la acción divina es responsable en los cambios del aire. También la segunda estrofa abre con el vuelo del ave en formación (v. 1480), moviéndose *δι' αἰθέρος* (v. 1478), rivalizando en carrera con las nubes (vv. 1487-1488). Finalmente, en la antístrofa (y también en sus dos versos iniciales), los Dioscuros llegan *δι' αἰθέρος* (v. 1496) a fin de llevar brisas propicias de parte de Zeus (*ναύταις εὐαεῖς ἀνέμων / πέμποντες Διόθεν πνοάς*, vv. 1504-1505).

La imaginería del viento está complementada con la imaginería del agua. De hecho, en la primera estrofa vemos muchas referencias: la dirección inicial a la nave (vv. 1451-1452), la onda sonora y Nereo<sup>141</sup> (vv. 1452-1453), los delfines (v. 1455), *πέλαγος* (v. 1456), la aposición a la glauca hija del Ponto (v. 1457), y, cuando el coro introduce a Galanea en discurso directo, ella menciona las velas de las naves (v. 1459), las brisas (v. 1461), los bellos puertos (v. 1463)<sup>142</sup> mientras se dirige a *ῶ ναῦται <ἴτε> ναῦται* (v. 1462).<sup>143</sup> En la correspondiente antístrofa, situado su contexto ya en Esparta, el oleaje del río (vv. 1465-1466) mantiene el tema acuático, así como la referencia al vuelo de los

<sup>140</sup> Tales apostrofes extendidos son particularmente característicos de los *στάσιμα* de la obra tardía de Eurípides (Cf. KRANZ, 1933: 238-240) y son parodiados por Aristófanes en *Ranas* vv. 1309-1316.

<sup>141</sup> Nereo y Galanea son hijos de Ponto, tal y como lo es Proteo, personaje importante (aunque ausente) en la narración de la obra: a pesar de que su nombre no aparece en este *στάσιμον*, la apretada asociación familiar sobre los dioses del mar aquí podría ser observada por muchos espectadores.

<sup>142</sup> La nave desembarcará en Nauplia, el puerto más importante en los reinados de Argos y Micenas. Este pasaje, junto con la descripción del coro de Micenas como *πόλισμα Περγέως* en *Ifigenia entre los tauros* v. 1500 son las primeras referencias conservadas sobre la tradición de que Micenas fue fundada por Perseo. Este hecho tuvo lugar después de los acontecimientos dramatizados en *Andrómeda*, pero no estamos seguros de que esta obra precediera a *Helena*. No obstante, la alusión a los logros heroicos de Perseo es igualmente apropiada (ALLAN, 2008: n. vv. 1463-1464).

<sup>143</sup> La dirección de la diosa a los navegantes fija el propósito de su viaje: llevar a Helena de vuelta a Esparta, lo que conduce a la representación de la antístrofa de la vida espartana, ya que el coro se imagina la renovada participación de Helena en los rituales de la ciudad y su reunión con su hija Hermíone.

pájaros en la segunda estrofa, puesto que ellos abandonan las *ὄμβρον χειμέριον* (v. 1481) y sobrevuelan las *ἄβροχα πεδία* (v. 1485), hasta llegar a donde Helena se dirige, al río Eurotas (v. 1492). La segunda antístrofa recapitula el protagonismo del tema en la estrofa inicial con la mención de los marineros (v. 1504) y la poderosa evocación del mar en tormenta (vv. 1501-1503): *γλαυκὸν ἔπιτ' οἶδμα / κυανόχροά τε κυμάτων / ρόθια πολιά θαλάσσης*. // *Bajad sobre la onda glauca, sobre la piel oscura de las olas, sobre los remolinos canosos del mar*.<sup>144</sup>

El tercer tipo de imágenes es el referente a la astronomía. La aparente alusión tangencial a Calisto y la ninfa Taygeta en la *πάροδος* (vv. 381-385) se retoma aquí. Las dos víctimas anteriores fueron catasterizadas (v. 140), por lo que, como ya dijimos, su identidad estelar podría tener una correspondencia con una Helena catasterizada (ROBINSON, 2006: 163-166). Seis constelaciones están asociadas con Perseo y completan el hemisferio norte a través del catasterismo: Perseo, Andrómeda, Ceto, Casiopea, Cefeo y Pegaso.<sup>145</sup> Además, las constelaciones de las Pléyades y Orión están emparejadas (vv. 1489-1490).<sup>146</sup> También la larga invocación a los Dioscuros como *σωτήρες* (v. 1500)<sup>147</sup> y la alusión a la *γλαυκὸν οἶδμα* (v. 1501), signo particularmente asociado a los marineros, vincula la imaginaria acuática con la astronómica lo que, por otra parte, es comprensible dado el tipo de navegación que realizaban los griegos.<sup>148</sup>

La mención de Orión y de las Pléyades no es accidental: son constelaciones familiares de una relevancia particular para una cultura marinera como la de Atenas al ser

<sup>144</sup> En el texto de DIGGLE (1994), el color de la imaginaria es más intenso creando una rica belleza del mar tormentoso. Una buena traducción del pasaje la encontramos en BURIAN (2007: n. vv. 1501-1503): “To the grey-green salt swell and the dark-hued, white-crested surges of the sea”.

<sup>145</sup> Como alega MARSHALL (2014: 128), incluso si el catasterismo no fuera tratado directamente en *Andrómada*, el futuro estelar de las dos heroínas le sería familiar a cualquier ateniense.

<sup>146</sup> Las dos constelaciones están emparejadas en la Biblia Hebrea en *Amos* 5:8 (un texto del s. VIII) y mucho después en *Job* 38: 31. Cf. Alcmán, *Partheneion* vv. 60-63, donde las Pléyades están unidas a Sirio.

<sup>147</sup> Los Dioscuros ya han demostrado ser “salvadores de Helena” al rescatarla de Atenas cuando era raptada por Teseo (cf. vv. 27-29 y 1642-1679). Pero aquí, en el contexto del viaje a casa, la descripción evoca el estatus particular de los Dioscuros y su culto como marítimos *σωτήρες* (Cf. Eurípides, *Electra* vv. 992-993 y 1348; y *Orestes* v. 1637). Su poder de rescatar a los navegantes de las tormentas está atestiguado en el himno de Alceo, fr. 34 V, y en el himno homérico a los Dioscuros 33. vv. 6-17. Los Dioscuros eran muy populares en el ámbito náutico de Atenas y hay testimonios de decretos del s. V a. C. que demuestran que los comerciantes tenían que pagar tasas por usar el Pireo para así financiar su culto (Cf. PARKER, 1996b: 125).

<sup>148</sup> Hay otros dos pasajes que no son específicamente astronómicos que funcionarían casi como medias rimas conceptuales (responsión conceptual), enriqueciendo la textura del tema de la imagen, aunque no tome parte en él por completo. En la primera antístrofa, la mención del disco de Febo (vv. 1472-1473) y las antorchas de las nupcias resplandeciendo por la noche (v. 1478: incluso cuando significa que no arden para Hermíone) intensifican la secuencia de esta imagen.

cruciales para la navegación.<sup>149</sup> Además también está incluida en la relación Calisto, la Osa Mayor, mencionada en la *πάροδος*.<sup>150</sup> A su vez relevante puede ser el hecho de que el grupo de mujeres de las Pléyades son también consideradas como aquellas que bailan las danzas nocturnas.<sup>151</sup> A ello podemos añadir los catasterizados Dioscuros y Helena, cuyas funciones divinas fueron primariamente asociadas con los marineros protectores. El catasterismo y la astronomía también constituirían una parte integral de la obra *Andrómeda*, donde cuatro constelaciones eran personajes y otros dos (Cetus y Pegaso) eran parte de la trama o de las consecuencias de esta. Todas estas referencias estelares, de una forma o de otra, también refuerzan las acuáticas, pues en ellas está clara la correlación con el viaje de retorno por mar desde África hasta Grecia para los fugitivos Helena y Menelao.

El último grupo de imágenes en este *στάσιμον* es el respectivo al matrimonio, que está presente y une la muerte de Jacinto (conmemorado por *παρθένοι* espartanas) con la aún no casada Hermíone, lo que evoca a su vez la castidad de Helena, abandonada sin esposo en Egipto mientras Menelao intenta vanamente rescatarla en Troya. Haciendo referencia al matrimonio de Hermíone (las antorchas de nupcias no han sido “todavía” [οὔπω] encendidas para ella), el coro a su vez subraya su confianza en una huida exitosa. Al mismo tiempo, el grupo de mujeres griegas en Egipto se convierte, por un momento, en un coro de jóvenes que danzan en Esparta por Jacinto (SWIFT, 2009: 431). Lo que era otrora el lugar del rapto femenino es ahora un lugar de reintegración en la comunidad. Además, el hecho de que el sacrificio sea un *βούθυτον* (v. 1474) y Hermíone esté descrita con el término bovino *μόσχον* (v. 1476) refuerza la asociación entre matrimonio/sacrificio. Con todo ello, a pesar de la belleza y el cuidado de estas imágenes, cabe destacar que son secundarias teniendo en cuenta lo prolífico de la imaginaria relacionada con el viento, el agua y las estrellas.

Hay otro tema, el de la danza, que aquí también está presente y que consideramos relevante a la hora de analizar la unidad de los *στάσιμα*. En la primera estrofa el coro

<sup>149</sup> Cf. MARSHALL (2014: 129).

<sup>150</sup> Estas tres constelaciones están mencionadas juntas en la primera referencia a la navegación estelar, en *Odisea* 5. vv. 272-275, cuando Odiseo parte con su nave desde Ogigia. También hay una referencia en *Iliada* 18. vv. 486-489 pero no se encuentra en un contexto de navegación estelar. Ha sido una cuestión discutida la identidad detrás de la mención del oso en la *πάροδος*. ANGHELINA (2010: 250-254) la asocia con Calisto, no así FINKELBERG (2004: 231-244).

<sup>151</sup> Cf. Calímaco, fr. 693 P.

parece que invoque a la nave como corego (y quizás corifeo) de un coro de delfines<sup>152</sup> (χοραγὲ τῶν καλλιχόρων, v. 1454) y en la primera antístrofa alude a la participación de Helena en el coro<sup>153</sup> de las Leucípides<sup>154</sup> (v. 1468).<sup>155</sup> En la segunda estrofa, los pájaros en vuelo –que adoptan una formación rígida y militar, independientemente de si aceptamos la *enmendatio* de BURGES *σιχάδες* (o la de MURRAU, *στοχάδες* “en formación”) o mantenemos la lectura del manuscrito, *στολάδες*- obedecen al silbido de la más vieja,<sup>156</sup> su guía (vv. 1480-1484), lo que podría crear una asociación entre las imágenes y el intérprete del aulós, visible para el público, y el coro.<sup>157</sup> Esta imagen también evoca la descripción de los instrumentos en la huida de la Náyade (vv. 187-190) que había sido asociada a Helena, por lo que a su vez conecta esta intervención del coro con la acción contemporánea de la heroína, que ha huido de las acometidas de Teoclímeno. Mientras el coro de griegas cautivas canta, su canto crea otro mundo imaginario que corresponde de alguna forma a lo que está pasando fuera del escenario pero que a la vez forma parte de la acción dramática; y al mismo tiempo, también

<sup>152</sup> Como CSAPO (2003: 95) afirma, a finales del s. V (y especialmente en Eurípides) el movimiento de los delfines y las Nereidas (y recalamos la importancia del nombre de Nereo en el v.1451) era visto como coral, evocativo de las danzas circulares de los ditirambos. Muchas de estas agrupaciones de imágenes se encuentran también en las intervenciones corales que conservamos por los fragmentos de Eurípides, cf. *Faetonte* fr. 773 vv. 63-108.

<sup>153</sup> Cf. ALLAN (2008: n. vv. 1468) “Unlike the *IT* (1132-52), the Chorus’ reference to choral dancing back in Greece does not prompt any explicit nostalgia for their own former life, since the focus here is kept exclusively on H. and M.’s fate rather than theirs”.

<sup>154</sup> Las Leucípides fueron las esposas de Cástor y Pólux, raptadas del altar cuando se iban a casar con Idas y Lynceo. Según FARNELL (1921: 229-233), recibían culto en Esparta y probablemente estuvieran conectadas, tal y como Helena lo estaba, a la iniciación de las chicas espartanas al matrimonio y a la edad adulta (Cf. CALAME, 1997: 185-191). LARSON (1995: 67-69) es escéptico respecto al rol iniciatorio de las Leucípides, pero sí considera válidas las conexiones de estas con Helena: fueron también raptadas- para un “mejor” matrimonio por los Dioscuros, por lo menos en la perspectiva espartana- y el huevo de Leda fue mostrado en su santuario (Pausanias, 3. 16.1). Su identidad de sacerdotisas vírgenes, *πῶλοι*, hace probable que las Leucípides jugaran un rol en la instrucción de las muchachas espartanas, las cuales debieron honorarlas (igual que a Helena) como doncellas ideales y novias en los cantos corales y danzas. En *Lisístrata* un espartano describe cómo las jóvenes bailan como *πῶλοι* junto al Eurotas con Helena como corifeo (vv. 1305-1315), lo que es prueba de que los atenienses debían estar familiarizados con la función transitoria-parthenaica de tales coros y con la identidad de Helena como modelo para las chicas espartanas. Según ALLAN (2008: n. vv. 1465-1477), este hecho podría justificar el rol de Helena como una figura casi *παρθένος* en esta obra.

<sup>155</sup> Es importante destacar el eco deseado por el tragediógrafo, puesto que tanto *χόρων* como *χοροῖς* están en resonancia semántica.

<sup>156</sup> Los coros de aves están bien atestiguados en la cultura de la *performance* ateniense. Se han encontrado numerosas ilustraciones en cerámica, pero es más destacable su aparición como personajes en el coro de la obra aristofánica *Aves*, representada dos años antes que *Helena* de Eurípides.

<sup>157</sup> También se pensaba que el delfín era atraído (e inspirado a la “danza”) por el sonido del *αὐλός* tocado para marcar el ritmo de los remeros; cf. Heródoto, 1. 23-24 (pasaje sobre Arión, inventor del ditirambo, que fue salvado por un delfín) y Eurípides, *Electra* vv. 435-437 (sobre la flota griega navegando a Troya): ἴν’ ὁ φύλακος ἔπαλλε δελ / -φίς πρόιραις κυανεμβόλοι / -σιν εἰλισσόμενος. // *Cuando saltaba el delfín amante de la flauta ante las proas de oscuros espolones retorciéndose.*

corresponde a lo que los coreutas están haciendo, cantando y danzando en la *ὄρχήστρα* del teatro de Dioniso en Atenas.<sup>158</sup>

El énfasis del coro sobre la rapidez en el viaje hacia Grecia no solo evoca, como hemos dicho, la huida de los esposos (de la que pronto será informado a través del relato del mensajero), sino también anticipa el éxito del recientemente completado engaño: en vez de cantar sobre el “matrimonio” entre Helena y Teoclímeneo (vv. 1433-1435), el coro celebra la restauración de la vida casada de Helena y Menelao en Esparta. El *στάσιμον* también extiende el contexto geográfico y cultural de la obra, pues la reintegración en la sociedad espartana por parte de Helena es imaginada con términos rituales: la heroína debe unirse a las Leucípides y a las danzas en honor a Jacinto, una escena que abarca dos de los cultos más distintivos de la ciudad (vv. 1465-1475). Asimismo, como la vuelta de Helena a la vida colectiva depende de la reinstauración de su buen nombre, el coro finaliza su canto afirmando su inocencia y su injusto sufrimiento (vv. 1506-1511): *δύσκειαν δ’ ἀπὸ συγγόνου / βάλετε βαρβάρων λεχέων, / ἄν’ Ἰδαίων ἐρίδων / ποιναθεῖς’ ἐκτήσατο, γᾶν / οὐκ ἔλθοῦσά ποτ’ Ἰλίου / Φοιβείους ἐπὶ πύργους. // Borrada de vuestra hermana el deshonor de un lecho bárbaro, el que recibió por la disputa en el Ida, pues nunca estuvo en tierra de Ilión junto a las torres construidas por Febo.*

Por tanto, si miramos el desarrollo a lo largo de los tres *στάσιμα* y los leemos como un conjunto de reflexiones sobre la Guerra de Troya con el conflicto de Helena como hilo conductor, podemos ver una transición general desde la desesperación a la esperanza, relacionando así estas intervenciones con la trayectoria de la acción dramática. La confusión del coro sobre la motivación divina y su desilusión por la guerra en el primer *στάσιμον* van seguidas en el segundo *στάσιμον* por su advertencia contra la ira de la diosa. Después de los episodios siguientes, por el contrario, una vez Teoclímeneo ha creído la historia engañosa de Helena sobre la muerte de Menelao y se apresura para conseguir lo necesario para que se lleven a cabo los ritos funerarios pertinentes, el tercer *στάσιμον* mira al futuro con esperanza, incluso visionando la vuelta tan esperada de Helena y Menelao a Esparta (vv. 1465-1494). Como en todas las tragedias, los *στάσιμα* conforman un círculo coherente y significativo, cuya gama de emociones e ideas reflejan la trayectoria de la acción: primero, el coro canta sobre la incerteza y la muerte (primer *στάσιμον*), después

<sup>158</sup> Este es el proceso que HENRICH (1996) llamó “choral projection”, que por su frecuencia en la época tardía de Eurípides puede ser visto como uno de los rasgos de la introducción de la *New Music*.



sobre la ausencia y la reunión (segundo *στάσιμον*) y finalmente sobre la vuelta a casa y la rehabilitación del nombre y del estatus como fiel esposa de Helena (tercer *στάσιμον*).

La posición climática de la inmerecida fama de la heroína (*δύσκληϊαν*, v. 1506) en la petición del coro del último *στάσιμον* ilustra de nuevo los orígenes divinos del sufrimiento injusto de Helena y su importancia para la fundamental consideración de esta obra como tragedia. Esa insistencia en la justicia y en la salvación será desarrollada posteriormente en la acción de una escena muy particular, la escena inmediatamente anterior a la aparición de los Dioscuros, en la que el coro de esclavas griegas discute con Teoclímeneo y se interpone entre él y Teónoe cuando el rey quiere entrar a palacio para castigarla.<sup>159</sup>

El final de la obra es similar al de *Ifigenia entre los tauros*. Un heraldo llega para contarle a Teoclímeneo la victoriosa ejecución del engaño que ha de salvar a los griegos: un intento de huida que toma la forma de cenotafio. El relato se inicia con la exposición de la actitud fingida de Helena y de los preparativos para el viaje. En la parte central de la narración (vv. 1537-1568) se hace crecer la tensión que el descubrimiento del engaño supondría con la llegada de los hombres de Menelao, cuyo número levanta sospechas, y la negativa del toro que ha de ser sacrificado al subir al barco. Sin embargo, las dudas se desvanecen, los egipcios deben cumplir las órdenes del rey. Sigue la subida a la nave de griegos y egipcios (vv. 1569-1576), y el mensajero alude a la diferencia entre las apariencias y la realidad, pues los griegos ocultan espadas bajo sus vestidos. En la parte final (vv. 1577-1618) se descubre el *μηχάνημα*: Menelao entona una plegaria a Poseidón (vv. 1577-1588) al tiempo que revela el engaño, mientras el descubrimiento de la estratagema provoca una reacción en cadena que acaba con la matanza de los egipcios y la huida de los griegos (vv. 1600-1612). El mensajero, único superviviente, cuenta en los últimos versos su salvación, cerrando su *ῥῆσις* con una *γνώμη* sobre la virtud que supone el ser desconfiado.

Las jóvenes, al escuchar la noticia, vuelven a intervenir de un modo peculiar: a través de los tradicionales versos de enlace entre la larga *ῥῆσις* del mensajero y la reacción

---

<sup>159</sup> Existe un gran debate sobre la atribución de los versos correspondientes a la *ἀντιλαβή* (vv. 1627-1641). Atribuyen este diálogo a Teoclímeneo y el coro los manuscritos y varias ediciones, entre ellas las de KANNICHT, DALE, FUSILLO y CALDERÓN; otros como DIGGLE, GRÉGOIRE, BURIAN, corrigen los manuscritos y hacen que el oponente de Teoclímeneo sea un criado o un segundo coro masculino. Un desarrollo amplio de los argumentos a favor de la lectura de los manuscritos se puede encontrar en KANNICHT (1969: 422-424) y BRANDT (1973: 51-53).

del rey, introduce un alegato de inocencia. De hecho, afirman que jamás hubieran pensado no darse cuenta de la presencia de Menelao en Egipto (vv. 1619-1620): οὐκ ἄν ποτ' ἠῤυχουν οὐτε σ' οὔθ' ἡμᾶς λαθεῖν / Μενέλαον, ὧναξ, ὡς ἐλάνθανεν παρών. // *Nunca hubiera supuesto que Menelao, oh rey, pudiese engañarnos, en nuestra cara, como nos ha engañado.* La novedad de estos dos versos es que el coro no se limita a hacer un comentario general, sino que juega el rol de un personaje dramático, previniendo así cualquier acusación de complicidad por parte de Teoclímeneo.

La *στιχομωθία* posterior, al igual que la de *Orestes* vv. 1576-1617, constituye una escena de disputa ante las puertas del palacio. En *Orestes*, es Menelao quien intenta entrar para rescatar a su hija y recuperar el cadáver de su mujer de manos de Orestes y Píades; que, sentados en el tejado, retienen a Hermíone como rehén y tratan de impedirselo; en *Helena*, la discusión se plantea entre Teoclímeneo, que quiere vengarse de su hermana, y el coro, que trata de bloquear su entrada. Estos dos diálogos tienen en común que suponen una reacción a la ejecución del plan urdido y lo que pone punto final a la disputa no es el acuerdo entre los contendientes, sino la intervención de un tercero, e *deus ex machina*.

En *Helena*, la *ἔξοδος* alcanza su punto dramático más alto en la escena construida en tetrámetros trocaicos. Teoclímeneo, burlado por una mujer, ante la imposibilidad de perseguir a los griegos, se dirige al coro. Este insiste en la justicia de la decisión de Teónoe, que el rey no quiere reconocer, e incluso se dispone a morir, si es preciso, con tal de evitar el castigo a Teónoe (vv. 1639-1641): κτεῖνε· σύγγονον δὲ σὴν / οὐ κτενεῖς ἡμῶν ἐκόντων, ἀλλ' ἔμε· ὡς πρὸ δεσποτῶν / τοῖσι γενναίοισι δούλοις εὐκλεέστατον θανεῖν. // *Mátame y no mates a tu hermana, porque nosotras no lo vamos a consentir. Déjame ocupar su lugar, pues es más noble para los fieles esclavos morir por sus amos.*

Esta actitud inesperada en un coro dio lugar a que algunos estudiosos propusieran enmendar los manuscritos y atribuirle a un sirviente de la profetisa estos versos. Pero, como afirma MORENILLA-BAÑULS (2016: 540), “el simple hecho de que se provoque una situación anómala no es motivo para tales correcciones, mucho menos en una obra en la que se acumulan las innovaciones. Aquí hemos de ver, pues, una innovación más del autor, que, además, cuadra bien al carácter y actuaciones anteriores del coro, que al comienzo de la obra, cuando la heroína estaba totalmente abatida, mostró una actitud activa, como si se tratara de una vieja sirvienta o una nodriza, y la ha apoyado en todo, incluso cuando Helena ha tenido que abandonar la tumba de Proteo para entrar en palacio,

la ha acompañado y ha abandonado también la escena”. Además, en este diálogo el coro señala el agradecimiento a la profetisa por la ayuda prestada a la heroína, lo que corrobora la sentencia que habían pronunciado al entrar en palacio junto a Helena y abandonar la escena (v. 329): γυναῖκα γὰρ δὴ συμπονεῖν γυναικὶ χρὴ. // *Una mujer debe compartir las fatigas de otra mujer.*

Al final, serán Cástor y Pólux los que aparecerán *ex machina* y evitarán que Teoclímene castigue a su hermana. No hay mención alguna sobre el futuro del coro, sino que la obra acaba con una última y simple reflexión de las mujeres a modo de conclusión de la tragedia. No obstante, la promesa de Helena de rescate es, como poco, sugestiva para un posible retorno feliz a casa.

El cambio en la actuación del coro, sus reacciones ante situaciones diferentes a lo largo de la tragedia, responde al cambio también experimentado por la heroína: el lamento punzante de las mujeres por la situación particular de Helena y de la totalidad de la Hélide deriva en un sentimiento de esperanza por su vuelta a casa. Sin embargo, las consecuencias de una guerra inútil y sin sentido siempre están presentes en las palabras de las cautivas. La inseguridad del coro (también de Helena, cf. vv. 287-289 y 929-931) en la restauración de la fama de la espartana, de la Helena real, refuerza esa sensación de confusión e impotencia por la catástrofe del acontecimiento, pues la guerra ha sido librada por un *εἶδωλον*; un fantasma creado por la voluntad divina.

Vemos, pues, que en esta tragedia de alegato antibelicista, en la que se muestra lo absurdo de aquello por lo que libró la gran empresa contra Troya, el autor resalta el papel de las mujeres: Helena se mantuvo fiel y urde el plan de salvación, Teónoe decide apoyar a Helena y seguir la pauta del padre fallecido, y las cautivas griegas del coro no solo consuelan y aconsejan a Helena, sino que la acompañan en su entrada a palacio y después se interponen entre el rey y su hermana hasta que la aparición de los Dioscuros resuelve el conflicto. Un coro, pues, que realmente colabora en la acción.



## VII. *Ifigenia en Áulide*

En la fase final de su creación dramaturgica, Eurípides recupera el complejo mitológico de la Guerra de Troya con una obra, *Ifigenia en Áulide*, que, como *Bacantes* y *Alcmeón en Corinto*,<sup>1</sup> se sabe que fue representada tan solo *post mortem poetae* por iniciativa de su hijo<sup>2</sup> probablemente en 405 a. C. y, si seguimos la información de la Suda, ganó el primer premio.<sup>3</sup> Como ocurre con *Andrómaca*, *Hécuba* y *Trojanas*, nuestra obra comparte no solo el telón de fondo mítico, sino también coloca el mito al servicio de una gran crítica a la guerra y al servicio de una cuestión ética como es la de identificar, ante el absurdo bélico y la degradación del sistema político, quién es el bárbaro entre los combatientes y los gobernantes de la *πόλις*.<sup>4</sup>

*Ifigenia en Áulide* se inscribe dentro del cuestionamiento de la existencia de una necesidad en la guerra y sus consecuencias, desproporcionadas e incomprensibles. En cuanto a la cuestión de la ética identitaria, tal y como apunta FIALHO (2016: 96), el poeta desvía su atención al ámbito de los fundamentos del Panhelenismo a finales del s. V a. C., en el contexto de una Hélade profundamente devastada por una larga guerra, de la que Atenas acabó humillada y vencida y el sistema de la *πόλις* griega gravemente dañado.<sup>5</sup>

Nuestra obra es una tragedia de sacrificio voluntario<sup>6</sup> y están presentes en ella los elementos habituales de este tipo de acciones, aunque con distorsiones notables.<sup>7</sup> Según

<sup>1</sup> De la última sabemos solo, gracias a Apolodoro, que la acción se desarrollaba en Corinto, donde el viejo Alcmeón se reencontraba con sus hijos a los que creía muertos. Era esta una tragedia romántica, semejante a *Melanipa* y a *Ión*. Apolo pronunciaba el prólogo como *deus ex machina*, mientras el coro estaba constituido por corintias, mujeres procedentes de la tierra donde se desarrollaría la acción.

<sup>2</sup> Sabemos por un esolío al v. 67 de *Ranas* de Aristófanes y por el léxico de la *Suda* (s.u. Ἐυριπίδης [E 3693] II 469, 2-4 Adler) que esta obra, junto a *Bacantes* y *Alcmeón en Corinto*, fue puesta en escena en 405 a.C. después de la muerte de Eurípides por su hijo Eurípides el Joven, y que su redacción fue unos años anterior. ROME (1946), apoyándose en los datos astronómicos de los vv. 6-8, considera que esta pieza pudo ser redactada a mediados del 409 a.C.

<sup>3</sup> Cf. LÓPEZ FÉREZ (1988b: 373).

<sup>4</sup> Sobre la deconstrucción del binomio en el teatro de Eurípides, cf. BACON (1961), HALL (1989) y RIBEIRO FERREIRA (1992).

<sup>5</sup> Eurípides compuso *Ifigenia en Áulide* ya en el exilio macedónico, donde buscaba refugio huyendo de la crisis social y política que asolaba Atenas. No obstante, este exilio de Eurípides en Macedonia ha sido cuestionado, entre otros estudiosos, por SCULLION (2003: 389-400).

<sup>6</sup> Para una visión de la recepción del motivo del sacrificio desde Eurípides hasta G. Hauptmann, pasando por Ennio y J. Racine, cf. ARETZ (1999).

<sup>7</sup> Otras obras euripídeas en las que las víctimas aceptan morir son *Heráclidas*, *Fenicias*, *Hécuba* y las tragedias perdidas *Erecteo* y *Friso*. Las dos primeras las víctimas se ofrecen espontáneamente, en *Hécuba* la joven Políxena acaba por aceptarlo. No sabemos cómo debió ocurrir en *Erecteo* con Otionia. La obra *Friso* se puede reconstruir a través del texto de Apolodoro (1. 9. 1.), en el que el joven era ofrecido por su padre Atamante por la trama urdida por Ino. De *Erecteo* sabemos por los fragmentos conservados y sobre todo del resumen que hacen Licurgo en *Contra Leocrates* (99) y Plutarco (*Vidas paralelas* 310d) que la victoria contra la invasión de Eumolpo dependía del sacrificio de la joven hija del rey. Del análisis de estas

QUIJADA (1998: 308): “la trama se configura en torno a un único giro, la decisión de morir de la protagonista, y es, en este sentido una tragedia de acción simple. Sin embargo, parece como si el poeta hubiera querido compensar esta simplicidad desarrollando una acción donde la intriga que se superpone al patrón habitual de la trama de sacrificio alcanza una complejidad notable”. Tragedia de intriga la considera en gran parte LESKY (1968: 425-426) y STROHM (1957: 144) insiste en ello a pesar de haber sido excluida de los trabajos de SOLMSEN en este campo (1932: 1-17 y 1934: 390-419).

La acción en una obra de sacrificio se identifica abiertamente con el cumplimiento de la voluntad divina, y suele ser una orden de la divinidad en cuestión la causa primera para llevar a cabo tal acción. El anuncio de esta orden forma parte con frecuencia de la acción escénica, pero en *Ifigenia en Áulide*, sin embargo, pertenece al pasado reciente y es aludida por Agamenón en el prólogo de la obra. Dejando de lado las discusiones de los críticos sobre la estructura que este presenta,<sup>8</sup> los problemas textuales<sup>9</sup> que pueda encerrar y la posibilidad de que Eurípides no sea el autor,<sup>10</sup> el prólogo supone el comienzo

---

obras subyace la idea de la necesidad del sacrificio, dada en general por una situación que hubiera podido frustrar los valores reconocidos como fundamentales para la comunidad: en *Heráclidas* la protección de los suplicantes y el rechazo a la violencia, en *Fenicias* la salvación de la patria por encima de los intereses propios, en *Erecteo* la incolumidad de Atenas. Sobre las acciones sacrificiales voluntarias en tragedia y en esta obra en particular, cf. SCHMITT (1921), ROUSSEL (1922), STROHM (1957: 50-63), BURNETT (1971: 22 ss.), VELLACOTT (1975: 178-204) y MASARACCHIA (1983: 46-48).

<sup>8</sup> Motivados por la ausencia de una estructura semejante en algún prólogo de las otras tragedias áticas conservadas, muchos críticos han considerado difícil establecer la autenticidad del prólogo, unos en su totalidad, otros modificando el orden de las partes, situando en cabeza la *ῥῆσις* en trímetros y considerándola el verdadero prólogo y agrupando en uno las dos partes en anapestos. Sobre la controversia de la forma de este pasaje, cf. entre otros a KNOX (1972: 239-261), BAIN (1977: 10-26), JOUAN (1983b: 49-63), KOVACS (2003: 77-103) y SANTOS (2008: 117-127).

<sup>9</sup> WILLINK (1971: 343-364) argumenta que el problema no es la estructura, sino la transmisión y el estado del texto en LP. Ya antes editores como HARTUNG, HERMANN y ENGLAND opinaban que había un error de transmisión. Cf. también BOHNHOFF (1885). Sobre los problemas de transmisión del texto completo de *Ifigenia en Áulide*, cf. el reciente artículo de ALVES RIBEIRO (2010: 57-91).

<sup>10</sup> RITCHIE (1964: 102 ss.) opina que el prólogo es auténtico excepto los vv. 106-113. VALGIGLIO (1957: 70-72) piensa que Eurípides escribió lo que hemos conservado, pero acepta que posiblemente no acabara de rematar los detalles a fin de superar la contradicción entre los vv. 106 ss. y 124 ss. Tanto ROME (1956: 13-26) como WEBSTER (1967: 258) aceptan sin duda el presente prólogo como euripídeo. La mayor parte del estudio de MELLERT-HOFFMANN (1969) está dedicado a defender el prólogo tal y como está. Cf. también DIGGLE (1971) y POTTTELBERGH (1974: 304-308). CONACHER (1967: 249) y GRUBE (1941: 422) consideran que Eurípides dejó el prólogo inacabado y no del todo pulido, pero que su estructura, pese a su unicidad, no distaría mucho de los procedimientos que el autor hubiera podido utilizar en *Andrómeda*. LESKY es de la misma opinión (1981: 355): “The anapestic prologue of the *Andromeda* shows that Euripides experimented in his later plays. Of course, the two anapaestic passages do not form a complete prologue, we must assume with Fraenkel that a middle section, with the information about the intrigue, has somehow been lost. The iambic prologue is perhaps best explained by the conjecture that two different versions were found among the poet’s manuscripts after his death. Conacher makes a similar point”. Si aceptamos el texto ofrecido por el excolio a Aristófanes *Tesmoforiantes* v. 1056, los primeros versos serían: ὃ νῦξ ἱερά, ὡς μακρὸν ἵππευμα διώκεις (cf. FRAENKEL, 1962: 303 ss. y KNOX, 1972: 243 n. 19). También podría contener el prólogo un diálogo entre Andrómeda y Eco, pero tampoco podemos asegurar que sea un paralelo a lo que ocurre en *Ifigenia en Áulide*.

esperado en una tragedia de sacrificio voluntario al poner de manifiesto la retención de la situación actual, de la que parte el drama, a la par que presenta una intriga particular, de la que Agamenón es el primer implicado y el mandato divino la causa. El comienzo de la obra anuncia, pues, una acción cuyo desarrollo correrá en paralelo con la intriga.

Como ya anticipamos en la parte introductoria de nuestro capítulo destinado a la interpretación de la obra *Ifigenia entre los tauros*,<sup>11</sup> el dramaturgo toma aquí la versión del mito<sup>12</sup> correspondiente a un poema épico, los *Cantos Ciprios*, que, como afirma MICHELAKIS (2006: 22), era tan popular como los *Poemas Homéricos*. En esta obra, el sacrificio de Ifigenia se habría producido ante la imposibilidad del ejército de navegar hacia Troya a causa de la tormenta provocada por la ira de Ártemis, ira causada por la ὄβρις de Agamenón, quien en una cacería alardeó de ser mejor cazador que la diosa. La diosa exige el sacrificio de la joven como condición *sine qua non* para proseguir con la empresa militar contra los troyanos. Tras decidir los griegos honrar a Ártemis, en el momento decisivo del sacrificio la diosa sustituye a la joven por una corza.<sup>13</sup>

Esquilo escribió su obra en consonancia con los objetivos de su trilogía, por lo que el dramaturgo presenta el destino final de Ifigenia con un sacrificio que realmente se lleva a cabo y sigue con la tradición de la lírica coral de Píndaro y posiblemente también de Estesícoro en lo que respecta a los motivos de la ira de Ártemis, enfurecida anticipadamente por la propia dimensión y crueldad de las consecuencias de la expedición militar griega, y que son insinuados en la *πάροδος* de *Agamenón* (vv. 109-139) a través del augurio de las águilas y la liebre. Por su parte, Eurípides optó por la versión del mito que procede, según se cree, de un fragmento del *Catálogo de las Heroínas* (fr. 23a,

<sup>11</sup> Eurípides trata ya la figura de la joven como personaje principal en esta obra; en el prólogo, trata los motivos y las causas que le han llevado a ser sacerdotisa del templo en tierra de los tauros. Hay una clara semejanza en la acción dramática de ambas tragedias, pero también hay numerosos cambios. Un ejemplo es el cambio en los motivos dados para ejecutar el sacrificio de la joven. En *Ifigenia entre los tauros*, Calcante propone sacrificar a Ifigenia, pues Agamenón le prometió sacrificar a la diosa lo más bello nacido en el año (vv. 20 ss.). Tal motivación no aparece en *Ifigenia en Áulide*. Además, en la obra anterior no va al campo militar acompañada por su madre Clitemnestra (vv. 365 ss. y 818 ss.). Una gran novedad es que mientras en *Ifigenia entre los tauros* Ifigenia no acepta el sacrificio (vv. 361 ss.), en *Ifigenia en Áulide* la muchacha acaba por presentarse voluntariamente como víctima sacrificial.

<sup>12</sup> Sobre el origen del mito de Ifigenia, cf. CLÉMENT (1934: 393 ss.), quien analiza la forma en la que confluyen, en la versión que nosotros conocemos, los elementos históricos y culturales. Sobre el mito en su complejo, cf. HENRICH (1981: 198 ss.). En torno al tratamiento del mito del sacrificio de Ifigenia, partiendo de *Orestea* de Esquilo y en relación con el patriarcado, su preservación y perseverancia a través del mito, cf. BRANDMAIER (2015: 33).

<sup>13</sup> No podemos estar seguros de que la citación en Áulide se efectuara en los *Cantos Ciprios*, pero nada se dice de la carta de Agamenón para convocar a su hija. ὥς ἐπὶ γάμο αὐτὴν Ἀχιλλεὶ μεταπεμψόμενοι θύειν ἐπιχειροῦσιν es todo lo que Proclo nos dice (p. 104. 17, ALLEN).

MARKERLBACH-WEST), pese a que en él no aparecen, como en el caso de la obra euripídea, los antecedentes de la ira de Ártemis. Es posible que el mito evoque un tiempo remoto en el que se practicaban sacrificios humanos en Creta y en tierra de lo que sería la futura Hélade, un ejemplo de ellos sería el sacrificio de una osa en las *ἀρκτηία* en el santuario de Braurón, en el que Ártemis e Ifigenia eran veneradas por la comunidad de jóvenes que allí preparaba su iniciación en el matrimonio.<sup>14</sup>

Estesícoro en su *Oresteia* hace referencia al sacrificio y, por lo que parece, al motivo del engaño para atraer a Ifigenia a Áulide, mientras Píndaro en su *Pítica* 11, además de la mención del sacrificio, ve en él la posible causa del odio de Clitemnestra hacia Agamenón que le conducirá a matar a su esposo en Argos (vv. 21-25): *πότερόν νιν ἄρ' Ἰφιγένει' ἐπ' Εὐρίπω / σφαχθεῖσα τῆλε πάτρας ἔκνισεν βαρυπάλαμον ὄρσαι χόλον; / ἢ ἐτέρω λέχει δαμαζομένην / ἔννυχοι πάραγον κοῖται; // ¿Acaso fue Ifigenia, degollada en el Euripo, lejos de su patria, la que la empujó de tal manera que produjo la ira de su pesada mano? O ¿acaso, sometida a otro lecho, las nocturnas relaciones de cama la condujeron hacia ello?*

Nada dice Esquilo del *δόλος* urdido para la ejecución de la joven, algo que Sófocles, por los fragmentos conservados de su *Ifigenia*, sí que trata al aparecer Odiseo en el centro de la intriga enfrentándose a Clitemnestra, a quien parece persuadir de que deje partir a su hija (recibiría después la noticia de la muerte de Ifigenia a través de un heraldo reconociendo así haber sido engañada). La relación entre Odiseo y Aquiles es análoga a la establecida en *Filoctetes*, pues aunque Aquiles se distancie de Odiseo en determinado momento, el joven participa en un inicio de forma activa en el engaño. De la Clitemnestra de la obra sofóclea *Ifigenia* poco se sabe, pero su tratamiento debió corresponder a la ferocidad y a la capacidad de disimulo y sorpresa de la reina en su *Electra*, por lo que no sería de extrañar que su actuación fuera semejante con respecto al sacrificio y al engaño.

Tal y como ya comentamos en el capítulo anterior, en *Ilíada* 9. Agamenón enumera a sus tres hijas, Crisótemis, Laódice e Ifianasa y se las que da a elegir a Aquiles para que se case con una de ellas (vv. 144-147): *τρῆϊς δέ μοί εἰσι θύγατρῶν ἐνὶ μεγάρῳ εὐπήκτῳ / Χρυσόθεμις καὶ Λαοδίκη καὶ Ἰφιάνασσα, / τάων ἦν κ' ἐθέλησι φίλην ἀνάεδνον*

<sup>14</sup> Cf. RIBELO (2008), quien estudió el mito en profundidad en su tesis de Máster presentada en la Universidad de Coímbra. El autor subraya que en el *Catálogo de las Heroínas* la diosa operó un doble milagro, salvó a la joven y la sustituyó por un *εἶδωλον*, no por un animal (RIBELO, 2008: 22).



ἀγέσθω / πρὸς οἶκον Πηλεΐδος // *tres hijas tengo en mi palacio bien edificado, Crisótemis, Laódice e Ifianasa, la que le plazca se la lleve sin pago alguno de dones nupciales a casa de Peleo*. Odiseo le transmite a Aquiles el mensaje repitiendo el nombre y la secuencia de las tres jóvenes (*Ilíada* 9. vv. 287 ss.). Es polémico si la última de ellas debe ser identificada o no con Ifigenia,<sup>15</sup> lo que sí es cierto es que de su sacrificio no se habla explícitamente<sup>16</sup> y tan solo aparece una posible y futura boda, que Aquiles, por cierto, rechaza.<sup>17</sup>

Una de las innovaciones que Eurípides aporta en su tragedia *Ifigenia en Áulide* consiste en el método para llevar a cabo el engaño, una carta de Agamenón,<sup>18</sup> y el cambio de opinión de la decisión tomada mediante una nueva carta.<sup>19</sup> Posiblemente Eurípides no

<sup>15</sup> A este respecto es interesante el hecho de que Sófocles, en *Electra* v. 157, distinga a Ifigenia de Ifianasa estando esta aún viva, un verso este en el que a través de la métrica Sófocles subraya la procedencia épica del motivo, y en su referencia a “viva”, podría querer decir “presente en la memoria de todos”. Mucho se ha escrito en torno a este verso. Así, WINNINGTON-INGRAM (1980: 224 n. 26; y 336) sugiere que con la referencia a Ifianasa se propone traer al recuerdo a Ifigenia para moderar a Electra, mientras DAVIDSON (1990: 407-409) argumenta que Ifianasa es la hija sacrificada que se menciona en el ἀγών entre Electra y Clitemnestra. Que en *Electra* de Sófocles se diga que Ifianasa está con vida es perfectamente coherente con los intereses de Sófocles y la finalidad que persigue con su tragedia: a Sófocles el conflicto en el interior del γένος y el derecho de sangre no preocupan como materia de sus tragedias, basta comparar *Coéforas* de Esquilo y *Electra* de Sófocles para poder observar con claridad que esto es así.

<sup>16</sup> En el canto 19, como afirma BAÑULS (2017: 91-92), aparece una velada alusión al asunto de Ifigenia, precedida esta de otras alusiones no menos veladas, pero no por ello menos efectivas. Y así, en las primeras palabras que Aquiles dirige a Agamenón, encontramos en la referencia a la causa del conflicto entre ambos una velada alusión a lo que será la causa de la muerte de Agamenón. Se trata de los vv. 59-60 del canto: τὴν ὄφελ' ἐν νήεσσι κατακτάμεν Ἄρτεμις ἰὼ / ἤματι τῷ ... // *Ojalá Ártemis la hubiera matado en las naves con una flecha aquel día...*, palabras de Aquiles que bien podrían ser completadas con “... y de ese modo no hubieras tenido tú que darle muerte”, en velada alusión a Ifigenia. Uno de los primeros en señalar las posibles alusiones al sacrificio de Ifigenia en *Ilíada* fue ZIELINSKI (1925: 242 ss.), en concreto en *Ilíada* 1. vv. 68-72 y 101-108.

<sup>17</sup> Cf. STAHL (2003: 136-138).

<sup>18</sup> La otra fuente que menciona la carta en conexión con la citación de Ifigenia es Dictis (*Cretense* 1. 20). Odiseo por iniciativa propia lleva “falsas litteras tamquam ab Agamnone” a Clitemnestra diciéndole que Aquiles no irá a Troya a no ser que se le prometa la mano de Ifigenia. Pero no hay duda de que aquí se trata de una influencia del motivo de la carta en la obra euripídea. Hay que tener en cuenta que hay muchas versiones diferentes a la ofrecida por Eurípides en esta obra. En una *Taltibio*, el heraldo, es acompañado por Odiseo a Argos y allí persuade a Clitemnestra para enviar a su hija a Áulide (Apolodoro, 3. 22). Posiblemente esta sea también la versión que aparece en los *Cantos Ciprios*. Cf. ZIELINSKI (1925: 256). En otra versión es Diomedes quien acompaña a su amigo Odiseo y juntos vuelven a Áulide con Ifigenia (Higino, 98. 3). Se ha sugerido que Sófocles pudiera haber sido una gran influencia en esta versión (Nauck, *TGF2* 197; ZIELINSKI, 1925: 265 ss.). Sabemos con seguridad que Odiseo aparecía en su obra puesto que en nuestro único fragmento (284N) se indica que se trata de una intervención del héroe. En *Electra* de Eurípides es Agamenón quien personalmente lleva a Ifigenia a Áulide (también en *Ifigenia entre los tauros* vv. 370-371).

<sup>19</sup> Como asegura BRIOSO en su excelente artículo sobre la carta trágica (2009: 45-68), en el teatro griego no hay un uso abundante ni mucho menos de la carta como recurso. Por un lado, la novedad misma que suponía el hacer, sobre todo en tragedia, una alteración técnica que ya de por sí no contaba con la fácil aceptación del público; por otro, la existencia ya desde antiguo de un recurso épico-dramático bien asentado en la escena como es el relato del mensajero; y la todavía escasa aptitud teatral de un documento escrito frente al peso de la expresividad oral, todo se oponía al uso de la carta. Cf. también los precedentes trabajos de

fue el primero, pero sí en realidad el único trágico del que con certeza nos consta que haya intercalado cartas en diversas obras y de fechas tan variadas como, al menos, *Hipólito*, *Ifigenia entre los tauros*, *Ifigenia en Áulide* y el perdido *Palamedes*.<sup>20</sup> Pero el uso de este recurso en nuestra obra, con la presencia desdoblada de dos cartas antagónicas, tiene una importancia clave creando, ya desde el inicio, el clima de oscilación presente a lo largo de la tragedia.<sup>21</sup> Este clima aporta, a su vez, rasgos de identidad contrastantes en los personajes, lo que HOSE (2008: 231-232) denomina “die Wandelbarkeit des Menschen”; como ejemplos valga remarcar las sucesivas y contradictorias etapas del proceso psicológico del emisor Agamenón o la interesante y a la vez polémica decisión final de Ifigenia, que pasa de víctima forzada a víctima voluntaria.<sup>22</sup> El hecho de que Aquiles desconozca la trama puede igualmente ser creación euripídea, lo que lleva a la representación de un tenso diálogo entre el joven y Clitemnestra y un posterior acercamiento de los dos héroes como víctimas de un engaño cuyos motivos desconocen y que los deja en una difícil y terrible situación.

Otra innovación de nuestro tragediógrafo es, seguramente, dejar relegado el oráculo de Calcante a un plano oscuro y nebuloso, conocido únicamente por los jefes de la guerra y envuelto de una consideración sobre la dudosa fama de los adivinos.<sup>23</sup> De hecho, el Siervo, al ser interrogado por Clitemnestra sobre las razones del engaño de Agamenón, alude con reservas al oráculo que Calcante dice haber recibido (v. 879). Odiseo no aparece en escena, pero se hace alguna referencia negativa a partir del tratamiento tradicional del personaje como héroe hábil en intrigas y asociado a Calcante, dominado por la ambición igual que la raza de los adivinos (vv. 520 y 527). Esta situación

---

MONACO (1965: 334-351), DEL BARRIO VEGA (1991: 13-26), HIRATA (2000-2001: 315-322) y ROSENMEYER (2001: 61-97) sobre el estudio de este recurso en la escena trágica.

<sup>20</sup> MONACO (1965: 341) escribe: “Appunto Euripide è il primo scrittore di teatro del quale sappiamo che abbia fatto uso dell’epistola come mezzo dell’azione drammatica, sicchè è facile supporre, col Wecklein, che a lui debba attribuirsi il merito dell’invenzione”. Y ROSENMEYER (2001: 62) también con una perspectiva semejante, señala que “written documents are certainly alluded to earlier by Aeschylus and Sophocles, but usually with reference to books or tablets”. Quizás convendría también añadir a este grupo la tablilla escrita que deja Heracles a Deyanira cuando parte en *Traquinias* de Sófocles (vv. 46 ss. y 156 ss.).

<sup>21</sup> La *variatio* en el empleo del recurso en *Ifigenia en Áulide* consiste en el momento dramático en el que actúa la carta. En esta tragedia se trata del inicio de la obra, con lo que se la dota de una gran capacidad de influencia sobre la acción que, en el caso especialmente de *Hipólito*, se reserva como sorpresa para el momento en que la acción se aproxima a su conclusión. En la otra *Ifigenia* el momento en el que la carta se nos presenta se aproxima al centro del argumento como un elemento clave en el nudo temático.

<sup>22</sup> Cf. GARZYA (1962) y SNELL (1983), quienes hacen una lectura positiva del sacrificio, mientras DIMOCK (1978) y VELLACOTT (1975) ofrecen una lectura negativa. La positiva celebra el ejercicio de libre deseo de Ifigenia, mientras la lectura irónica trata de enfatizar la corrupción de la obra.

<sup>23</sup> Lo que corresponde a la mala fama que alcanzaron durante la guerra del Peloponeso y de la que Yocasta ya da cuenta en *Edipo Rey* v. 709.

es totalmente distinta a la verbalizada por el coro de ancianos en la obra esquiílea *Agamenón* (vv. 198-205): Calcante, invocando a Ártemis, anuncia otro remedio más penoso que la tempestad, el sacrificio de Ifigenia, condición sin la cual los griegos no podrán avanzar hacia una guerra que, *a priori*, no cuenta con el apoyo de la diosa.

Otro aspecto a tratar es el papel de los dioses en la conducción del destino de los héroes, ya que su presencia se diluye a través de los discursos de los personajes y hace complicado el análisis de su acción. Agamenón hace referencia al yugo de la necesidad al que está sometido a causa de un dios para llevar a cabo su decisión (vv. 443-445), Clitemnestra al hacer su súplica para obtener el favor de Aquiles le dice que obtendrá la justa recompensa “si los dioses existen” (v. 1034) y el coro, al dar cuenta del cambio de disposición de la joven, ahora aceptando el sacrificio voluntario, resalta su incomprensión por la voluntad y el destino divino (vv. 1402-1403): τὸ μὲν σὸν, ὃ νεῆνι, γενναίως ἔχει / τὸ τῆς τύχης δὲ καὶ τὸ τῆς θεοῦ νοσεῖ. // *Tu ánimo, joven, actúa con nobleza. Pero el del destino y el de la divinidad están enfermos.*

Particularmente interesante es su función en la narración final de la salvación de Ifigenia por acción de Ártemis, una narración que no es pronunciada por la diosa *ex machina*, sino por un mensajero (vv. 1590 ss.), lo que podría justificar el escepticismo de Clitemnestra sobre el devenir de la muchacha y se une a su angustia de madre ante la ausencia de su hija (vv. 1615-1618). De forma contraria ante la noticia de salvación se muestra Agamenón, quien se siente excusado de toda responsabilidad y puede proseguir, aliviado, con una empresa militar que, como él anticipa en la despedida, será larga (vv. 1625-1626). En la despedida en primera persona del Atrida podemos apreciar una fuerte ironía trágica, pues el público, que conoce bien el mito, verá en ella un anticipo de la ingenuidad del gobernante al desconocer que a su vuelta de Troya le espera la justa venganza de su esposa.

El prólogo se abre con un Agamenón angustiado y en serio dilema que le ordena a su viejo siervo entregar una carta a Clitemnestra con el fin de deshacer el engaño con el que trataba de atraer a Ifigenia hacia el sacrificio.<sup>24</sup> Y es que, tal y como subraya QUIJADA (1998: 309), la amenaza que sobre Ifigenia se cierne, con las características propias del *μηχάνημα* de destrucción (el plan que con engaño ha de conducir a la víctima a la

<sup>24</sup> Para una lectura positiva del personaje de Agamenón, cf. FREY (1947: 39 ss.), WASSERMANN (1949: 174 ss.) y VRETSKA (1961: 18 ss.).

destrucción), nos muestra a un intrigante, Agamenón, que ha de llevarla a cabo contra su voluntad, pero que de una manera totalmente novedosa tras un contramovimiento por parte del mismo trata de alejar a la víctima del lugar. La intriga no quiere ponerse en marcha y es evidente que Agamenón, el intrigante con remordimientos, intenta en el prólogo redimirse y construir una imagen de su ἥθος a través de la estrategia de la excusa. Eurípides se sirve de este dilatar la intriga y de las contradicciones del héroe para crear una obra única desde su inicio y causar una expectación mayor en un público que se siente ansioso por descubrir las novedades aportadas por el autor de un mito bien conocido y que poco a poco irá comprendiendo con el desarrollo de la acción dramática.

Crisis, contradicción y disconformidad marcan el comportamiento y la interacción entre los jefes del ejército, así como aparecen entre la colectividad que dirigen. La oscilación de disposiciones y los conflictos entre el deber y los sentimientos, entre los sentimientos y el miedo del ejército, entre la indignación egocentrista (de Aquiles) y de nuevo el miedo al ejército y al destino, juegan un papel esencial en la caracterización que hace Eurípides de los héroes masculinos. Dicha caracterización no busca sino remarcar, en el contexto contemporáneo del autor, la degradación moral de los gobernantes que estaba sumiendo a la πόλις en una crisis social y acercar al público a una situación semejante a fin de reafirmar ciertos valores que parecen olvidados.

La obra comienza con el contraste entre la serenidad de la naturaleza, sentida por el anciano (ἡσυχία, v. 14), y la angustia de un Agamenón arrepentido por la decisión que ha tomado de atraer a su hija Ifigenia a Áulide para su sacrificio, consecuencia este del oráculo transmitido por Calcante. Solo él, Menelao, Odiseo y el adivino conocen la terrible trama que, sin embargo, no se pone en práctica desde el principio; se había rechazado en un inicio el sacrificio y se había dado órdenes al ejército (στρατός, v. 95) de regresar a casa, ya que, como el mismo Agamenón reconoce (v. 96): ὡς οὐποτ' ἄν τλὰς θυγατέρα κτανεῖν ἐμήν. // *Jamás osaría dar muerte a mi propia hija*. No obstante, el poder de persuasión de Menelao lo hace cambiar de opinión (v. 98) y poner en práctica el engaño.

HOSE (2008: 221-222) subraya la tripartición métrica<sup>25</sup> del prólogo destacando la comunicación de la decisión de Agamenón al anciano, la gran ῥῆσις en la que el Atrida

<sup>25</sup> La composición métrica del prólogo es única en las composiciones conservadas del género: encontramos dos partes dialógicas en dímetros anapésticos (vv. 1-48 y 115-163) encuadradas por una ῥῆσις de Agamenón en trímetros yámbicos (vv. 49-114). Los anapestos fueron conocidos a mitad del s. III a. C (el v. 28 es

expone los antecedentes de la acción<sup>26</sup> y la elaboración de la carta; todas estas intervenciones en un clima que presenta al héroe, desde el inicio, incómodo con su función de jefe del ejército: “Euripides entwirft einen Agamemnon, der schwer an seiner Aufgabe trägt, die Griechen anzuführen” (HOSE, 2008: 221). Ante esta incomodidad, el héroe intenta justificar su decisión remarcando otro tema importante dentro de la obra, la persuasión. En su *ῥῆσις* esta cumple una función discursiva estratégica para su propia desculpabilización y para situar la responsabilidad de sus actos en otras figuras: él no es sino la víctima de un juego de persuasiones que se ha ido llevando a cabo en un pasado reciente. Tindáreo<sup>27</sup> es responsable de persuadir a los pretendientes para hacer juramentos de defender al elegido por su hija en caso de que fuera raptada y emprender una empresa militar contra la comunidad del osado (vv. 57 ss.), Helena lo es por elegir a Menelao y este del mismo modo es culpable por haber hecho una mala elección de una esposa que después iba a corresponder el *ἔρως* de un bárbaro, lo que es expresado por el juego de palabras *ἐρῶν ἐροῦσαν* [...] (v. 75). También culpable es el ejército por haberlo elegido como su general (vv. 70 y 85-86).

El Atrida procede a su propia explicación de la historia situándose como simple observador afectado por las decisiones de los demás. Por la elección de sus palabras, muestra un elaborado panorama de causa-consecuencia respecto a la parte del pasado<sup>28</sup> que ha elegido para contar su historia y la crisis presente, particularmente con el uso de términos del campo nominal de *ἀπορία* (vv. 55 y 89) y del verbo *αἰρέω* (vv. 68, 70 y 85). Se debe remarcar que en esta *ῥῆσις* a Agamenón no se le atribuye ningún peso determinante en el desarrollo de la Guerra de Troya y nada se dice de que la empresa aconteciera porque Grecia pudiera estar en un grave peligro, sino que se aluden como causas principales el cumplimiento del juramento de Tindáreo y la fuga voluntaria de Helena con su amante. Pero, tal y como dice MASARACCHIA (1983: 52): “Durante lo

---

aludido por Crisipo, *Stoicorum Veterum Fragmenta* II. 53. 26) mientras que los trímetros probablemente eran conocidos por Aristóteles (Cf. KASSEL, 1971: 146-147). Según BAIN (1977: 19), este hecho le lleva a pensar que la interpolación del prólogo fuera en el cuarto siglo. No tenemos noticia de que los estudiosos alejandrinos tuvieran dudas sobre el prólogo. Sobre un análisis métrico muy detallado del prólogo y la *πάροδος*, cf. IRIGOIN (1988: 240-252).

<sup>26</sup> Para BAIN (1977: 18) esta *ῥῆσις* constituye el prólogo auténtico de la obra y lo compara con el prólogo de *Antígona* al considerarlo el paralelo más cercano.

<sup>27</sup> El nombre de Tindáreo, al igual que el de Peleo y Atreo, es un nombre del pasado, que es mencionado para dar cuenta del peso del pasado en el presente. Cf. LUSCHNIG (1982: 102), quien dice que “Tyndareus is like the Erinyes of Aeschylus’ *Agamemnon*. His name like theirs keeps coming up at places that suggest the cause of the action and its effects”.

<sup>28</sup> Sobre la utilización conveniente del pasado y de la memoria selectiva como elemento caracterizador de Agamenón en la *ῥῆσις* del prólogo, cf. LUSCHNIG (1982: 99-100).

sviluppo della tragedia la valutazione dell'evento bellico varia a seconda della natura del personaggio e del momento drammatico".<sup>29</sup>

Su largo discurso comienza con el nacimiento de las tres hermanas, Febe, Clitemnestra y Helena (vv. 49-51),<sup>30</sup> pero se centra en el matrimonio de la última. La disputa por conseguir sus nupcias envolvía a los jóvenes más acomodados de la Hélade, los cuales, en calidad de pretendientes, se batían en amenazas los unos contra los otros (vv. 51-54). En un intento de evitar una guerra fratricida entre los pretendientes, la solución encontrada por Tindáreo fue establecer un juramento para socorrer a quien fuera escogido por ella, en caso de que un día Helena fuera raptada. La ciudad del raptor, fuera esta griega o bárbara, debía destruirse totalmente (vv. 55-65). Solucionada la cuestión de los pretendientes por la inteligencia sagaz de Tindáreo (πυκνῆ φρενί, v. 67),<sup>31</sup> la joven decidió escoger a Menelao.

La llegada de Paris al palacio de Menelao, que estaba ausente, es relatada subrayando la belleza y el lujo "bárbaro" de aquél que fue juez en la famosa disputa de las diosas (vv. 71-77). Menelao, entonces, evocando al antiguo juramento convoca a todos los pretendientes envueltos en la promesa hecha a Tindáreo. Ahora Áulide, por así decirlo, resume la condición en la que se encuentran (vv. 80-83): τὸν τεῦθεν οὖν Ἑλληνας ὄξαντες δορί, / τεύχη λαβόντες στενόπορ' Αὐλίδος βάθρα / ἤκουσι τῆσδε, ναυσὶν ἀσπίσιν θ' ὁμοῦ / ἵπποις τε πολλοῖς ἄρμασὶν τ' ἠσκημένοι. // *Así pues, por eso, los griegos precipitándose a la lanza y tomando sus armas han llegado a los pasos angostos de esta región de Áulide, guarnecidos de naves y de escudos, con numerosos caballos y carros.*

Esta parte del prólogo está en sintonía con la primera parte del diálogo (vv. 16-19). El silencio y la calma de la madrugada (vv. 14-15) se despliega en el motivo de la

<sup>29</sup> Más adelante, Agamenón habla de una mala actuación de la esposa de su hermano (vv. 391 ss.), mientras Menelao alude a un noble compromiso de Grecia por impedir el despectivo escarnio de los bárbaros (vv. 370-372). En el último episodio, Agamenón habla de locura (vv. 1264 ss.), pero juntamente recuerda la oportunidad de impedir a los bárbaros la profanación de los tálamos griegos (vv. 1274 ss.). En el discurso de Ifigenia de los vv. 1377-1401, la guerra aparece motivada por las exigencias de libertad (v. 1384). La variada valoración de la guerra es un elemento esencial del juego dramático y su interpretación aclarará la función y la inequívoca posición de Eurípides al respecto.

<sup>30</sup> Aquí Eurípides no se sirve de la tradicional relación de parentesco y agrupa por un lado a las dos hermanas por excelencia, Clitemnestra y Helena, y a Cástor y Pólux, los Dioscuros, por otro. Según JOUAN (2009: 154-155 y 1983b: 128) esa genealogía fue retomada por Ovidio (*Heroidas* 3. v. 77).

<sup>31</sup> El término usado por Eurípides para referirse a la inteligencia de Tindáreo tiene un campo semántico interesante. El primer sentido de πυκνός es espeso, grueso, compacto, firme sólido. Sus usos se refieren por ejemplo a una gran cantidad de hojas, de plumas... Si se refiere a φρήν, νόος, μήδεα, βουλή, θυμός, etc. puede también ser entendido como sabio, sagaz, perspicaz.

inmovilidad del ejército: la imposibilidad de navegación por las condiciones atmosféricas (v. 88): ἤθροισμένου δὲ καὶ ζυνεστῶτος στρατοῦ / ἤμεσθ' ἀπλοῖα χρώμενοι κατ' Αὐλίδα. // *El ejército reunido y organizado permanecemos en Aulide sometidos por la imposibilidad de navegar.* La detención en Áulide pone en movimiento el falso matrimonio y el sacrificio de Ifigenia, este último una exigencia de Ártemis según Calcante, el sacerdote de Apolo que acompaña la expedición helénica (vv. 89-93). No alude a los motivos de la ira de la diosa, quien está impidiendo la salida de las naves griegas al no traer vientos favorables, ni deja claro si la idea del engaño para convocar a su hija bajo pretexto de nupcias con Aquiles mediante una carta es suya o de su hermano. No obstante, sí remarca que es la persuasión de Menelao lo que le lleva a escribir la carta. De hecho, la primera referencia al engaño de su esposa está vinculada, mediante la unión marcada por las partículas *δή...καί* (vv. 97-98), al *πειθῶ* que su hermano utiliza y que, en consecuencia, él se ve obligado a ejercer sobre Clitemnestra (vv. 104-105): *πειθῶ γὰρ εἶχον τήνδε πρὸς δάμαρτ' ἐμήν / ψευδῆ συνάψας ἀντὶ παρθένου γάμον.* // *Sí, utilizaba este medio de persuasión hacia mi mujer: concertar una falsa boda para la muchacha.* Agamenón, viendo en la previa una mala decisión, intenta redimirse intentando impedir la llegada de la joven con una segunda misiva (*μεταγράφω*, v. 108). A la salida del anciano con la nueva misiva, el héroe pronuncia, en un tono gnómico, consideraciones sobre la incerteza y la fragilidad de la vida humana y de la felicidad (vv. 161-163), lo que recuerda al contenido tradicional de la lírica.

Creemos que es importante detenerse en la figura del Siervo, pues, aunque se trate de un personaje secundario, no solo hace que avance la intriga, sino que también, al estar implicado en el conflicto que aflige al *οἶκος* al que pertenece, guía las emociones y reacciones de los espectadores. Tal vez aquí, en una de sus últimas producciones, Eurípides diseña a su anciano aún con los ojos puestos en el Centinela, al que Esquilo había dado voz en el prólogo de su *Agamenón*, más de 50 años antes. Y es que no es sorprendente que nuestro autor evoque ciertos aspectos tratados por su predecesor y más si tenemos en cuenta que los temas de las dos obras son comunes: la campaña contra Troya y sus resultados, además del sacrificio de Ifigenia como condición previa. Ambos personajes tienen, como siervos fieles y antiguos en la casa que sirven, la importancia requerida para llevar a cabo el papel de personaje *προλογίζουσα*, no obstante, transmiten la información con estrategias diversas. Esquilo reserva al Centinela, en *Agamenón*, un monólogo de apertura que lo ubica como personaje solitario, a quien cabe no solo

informar, sino cargar por entero con las impresiones y emociones que la situación requiere. Tal y como acertadamente anota SILVA (2016: 202) con respecto al personaje esquileo: “Ahí lo tenemos como paradigma de la pequeñez del ser humano frente a la magnitud insondable del universo y como modelo del aislamiento humano dentro de una sociedad fracturada”.

Un cierto exotismo de espacio o actitud es común al retrato de estos dos personajes. En ambos casos es de noche,<sup>32</sup> seguramente el contexto más apropiado para representar la soledad, la preocupación y la confidencialidad, y el insomnio les impide dormir y los aísla más aún de un mundo en calma bajo la protección de la oscuridad.<sup>33</sup> Al anciano diseñado por Eurípides lo encontramos junto a la tienda de su señor en plena reunión militar en Áulide<sup>34</sup> cerca del estrecho del Euripo.<sup>35</sup> También es de noche y reina el insomnio, pero estos elementos esquileos aparecen ahora perfeccionados, ya que lo que Eurípides busca destacar no es el aislamiento, sino un ambiente de confesión y cercanía entre el anciano y Agamenón. El tragediógrafo abre su obra de forma casi inédita, en diálogo, una innovación que ha sido cuestionada por la gran mayoría de estudiosos. El silencio se traslada ahora al ambiente que los rodea y que será el marco de una

<sup>32</sup> Normalmente no es tan importante en qué momento del día se desarrolla la acción en una tragedia, pero en estas obras tiene un efecto particular que marcará el desarrollo de la trama. En *Ión* es clave la atmósfera creada por el momento en el que se desarrolla la acción, el amanecer, pero eso aparece en la parte afectiva del prólogo, la entrada anapéstica de Ión, más que en la parte expositiva del prólogo, hecha por Hermes.

<sup>33</sup> Las estrellas caracterizan la noche de ambas escenas. Los dos personajes conocen bien los astros, pero es probable que la referencia en *Ifigenia en Áulide* sea un eco a la hecha por el Centinela de Esquilo. Cuando el anciano es interrogado por Agamenón sobre la identidad de una de ellas, el siervo responde con seguridad que se trata de Sirio (vv. 6-8); no porque se detenga desde hace largos años en una observación de la noche – lo que no se justificaría en esta tierra en la que han quedado anclados haciendo imposible el avance de las tropas– en realidad, esta facultad no parece tener ninguna otra función en este momento que no sea la de recordar al inolvidable personaje de *Agamenón*. MICHELAKIS (2006: 88), sin embargo, destaca otra funcionalidad en esta referencia: la de que la visibilidad de Sirio y la mención a las Pléyades permiten establecer un calendario para la obra, coincidente con el verano, el tiempo propicio al inicio de las expediciones militares. Cf. JOUAN (1983b: 54-57), quien alude a las diferentes dificultades interpretativas que suscita esta mención a Sirio.

<sup>34</sup> Lo primero que sabemos a través de la conversación entre el anciano y Agamenón es que la trama se sitúa en Áulide (ἔτι δ' ἡσυχία τῆιδε κατ' Αὐλιν, v. 14) y es recordado por el héroe en el v. 81 (στενόπορ' Αὐλίδος βάθρα / ἤκουσι τῆσδε) y de nuevo en el v. 88 (ἀπλοῖαι χρώμενοι κατ' Αὐλίδα). Nótese también las primeras palabras del coro a su entrada (ἔμολον ἀμφὶ παρακτίαν / ψάμαθον Αὐλίδος ἐναλίιας, vv. 164-165). WILLINK subraya esta redundancia, así como la frecuente repetición del nombre de Agamenón (vv. 1, 13, 30 y 133); algo que considera innecesario.

<sup>35</sup> MICHELAKIS (2006: 88) manifiesta sus reservas sobre la forma con la que el texto alude a la tienda como “casa” (vv. 1, 678, 685, 1098 y 1532) y a su entrada como “puertas” (vv. 317, 803 y 862). De este modo parece crear una ambigüedad entre el escenario específico aquí elegido por Eurípides y el convencional palacio, común telón de fondo de la tragedia. Con esta recopilación de referencias, MICHELAKIS opta por definir este escenario como razonablemente convencional y meramente funcional. Escenario semejante tienen *Ayante* de Sófocles y *Reso* de Eurípides. Por su parte, JOUAN (1983b: 51-52) discute la posición del anciano y rechaza la opinión general de los comentaristas que lo imaginan dentro de la tienda y únicamente sale cuando Agamenón lo llama. JOUAN lo sitúa en el exterior, con el rostro mirando a la entrada de la σκηνή, por lo que Agamenón es quien sale de la tienda en busca de su confidente.



conversación personal, íntima y reveladora (vv. 9-11). Extrañamente hasta los vientos, que son por su agitación tradicionalmente la causa de la preocupación del comandante por el obstáculo que representan en la empresa contra Troya, aquí se apaciguan, en una calma inmóvil (ήσυχία, v. 14). La quietud marca también la presentación que el siervo nos hace de los guardias que custodian las murallas (ἀκίνητοι φυλακαὶ τειχέων, v. 15).

El tratamiento que el rey le da es de *πρέσβυς* (v. 1), de *γέρον* (v. 16) y su insomnio está vinculado a su edad, algo apenas perceptible en el Centinela de *Agamenón* y que aquí es reiteradamente aludido (vv. 4-5): μάλα τοι γῆρας τοῦμὸν ἄυπνον / καὶ ἐπ' ὀφθαλμοῖς ὄξυ πάρεστιν.<sup>36</sup> // *Desde luego mi vejez no necesita el sueño y mis ojos están alerta.* Eurípides subvierte la relación que el siervo tiene con el Atrida en *Agamenón*, una obra en la que es totalmente ignorado por el héroe, y lo acerca situándolo en un diálogo en donde la confianza y simpatía es efectiva. Pese a la cercanía, no se diluye la diferencia jerárquica entre los dos personajes, que es marcada mediante las fórmulas de tratamiento con la alusión del rey a la edad de su interlocutor y con el uso del vocativo *Ἀγάμεμνον ἄναξ* (v. 13) por parte del siervo.

Sin embargo, en esta escena Agamenón deja de ser “el héroe”, para pasar a ser el ciudadano de los nuevos tiempos, condicionado por fuerzas políticas exigentes y contradictorias, con el don de sustituir las influencias de un código de valores transparente, por un juego sutil y amoral de conveniencias. Un hecho que, trasladado al contexto en el que Eurípides produce su obra, proyecta la imagen de una sociedad completamente en crisis de valores. En lo que respecta al Atrida, el distanciamiento que le preservaba Esquilo como comandante vencedor típico de la épica, da lugar en la obra euripídea al demagogo inseguro, que ambiciona el poder, pero no sabe cómo llegar a él y mantenerlo ante las más que seguras presiones de sus subordinados.

Al mismo tiempo su función como señor del *οἶκος* la ejerce con igual inseguridad en una obra en la que la contienda entre las exigencias de lo político y lo doméstico es evidente. Aun así, nos sumamos a la opinión de SILVA (2016: 209), quien asegura que esa pérdida de solidez épica es sustituida por una mayor humanidad en el Agamenón de *Ifigenia en Áulide*, una debilidad convincente y real que lo iguala al ciudadano común en el contexto difícil como es el de la Atenas de finales del siglo V a. C. Este cambio tan

<sup>36</sup> Cf. SILVA (2016: 206), quien afirma que la expresión usada aquí parece remitir no solo a una falta de sueño fisiológica, provocada por la edad, sino también a una “agudeza” de espíritu que esa misma edad también justifica.

importante dentro de la caracterización psicológica de los personajes euripídeos queda reflejado ya en el diálogo de apertura entre el monarca y su siervo.

En un principio, Agamenón aparece en escena buscando compartir con el anciano sus íntimas aprensiones, sentimientos que se expresan más tarde en la escritura insegura de una carta que se traza, se borra, se cierra y se reabre (vv. 34-43).<sup>37</sup> En ese momento de indecisión, el anciano se presenta manifestando la legitimidad de su lealtad con el recuerdo concreto de aquello que le une a la casa y a su señor (vv. 44-48); cuenta el siervo con tantos años en Argos cuantos hace del matrimonio de Agamenón con Clitemnestra, puesto que era parte de la dote que Tindáreo había entregado junto con su hija, un siervo bueno y fiel (ἀγαθὸν πιστόν τε, v. 45) cuyas cualidades habían sido demostradas a lo largo de los años en palacio. El Atrida, por su parte, está atrapado entre dos polos de una contradicción, corporizados en dos cartas que le escribe a su esposa: la primera para reclamar la presencia de Ifigenia en Áulide bajo pretexto del matrimonio con el mejor de los guerreros griegos, pero con el fin real de conducirla a una muerte sacrificial; la segunda, para anular el efecto de la anterior.<sup>38</sup> El uso de la carta aquí, un medio expresivo de una extrema concisión por contraste precisamente con las largas y prolijas exposiciones de los mensajeros, crea confusión y está envuelto en un manto negativo<sup>39</sup> que construye este recurso a la vez como un instrumento engañoso y funesto,<sup>40</sup> pero eficaz en su función de motor de la acción.

<sup>37</sup> WILLINK (1971: 347 y 349) afirma que “there is a pause, with stage-movement and “business” before Agamemnon summons the retainer from the skene...” [...] “Agamemnon breaks off here and proceeds to his letter writing in evident distress...” [...] “There may be a stool beside the fixed stage altar to indicate that it is to serve as a writing-table [!]”. Según BAIN (1977: 11-14) no hay justificación dada por el texto para considerar la sugerencia de WILLINK de que el público viera a Agamenón con la carta en sus manos. Antes, PALEY ya había afirmado (n. v. 36): “The writing had been done κατ’ εὐφρόνης σκιάν and he has not ceased to keep the letter in his hand and now that the morning was approaching. The present tenses do not so much express what he is doing at the moment as what he has been doing for some time past”. Sobre las pausas en la acción y la práctica ilegítima de introducirlas por parte de los editores, cf. TAPLIN (1972: 57 n. 2).

<sup>38</sup> Las dos cartas son presentadas de modo formalmente distinto, ya que su autor parafrasea la primera, mientras que la segunda, después de una vacilante redacción, será leída por él. Y esa diversa presentación responde a una lógica: el conocimiento literal de la primera es innecesario y sería ineficaz por haber sido enviada hace ya tiempo y por pretenderse además su anulación con la segunda. Agamenón anuncia el contenido de esta carta segunda, no solo en anapestos, sino que lo hace en dialecto dórico. Un cambio en el registro lingüístico, como es costumbre en la tragedia ática, indica también la elevación de intensidad emocional. Según HIRATA (2000-2001: 119) “O objetivo dessa segunda carta é impedir que Ifigênia venha a Áulis e seja sacrificada pelo pai em nome da armada grega. A hesitação entre os valores do oikos e os da pólis, como dois pratos numa balança, nesse instante tende para o oikos”.

<sup>39</sup> En este sentido, también la de Fedra en *Hipólito* coincide en su función como instrumento fatal.

<sup>40</sup> Como escribe ROSENMEYER (2001: 71): “Letters, on stage and off, are particularly susceptible to forgery, deceit, and misinformation”, lo que será uno de sus rasgos más perdurables.

En este contexto de crisis, para Agamenón, distanciándose del ideal de *Iliada*, *ἀρετή* y *κλέος* forman parte de una belleza engañosa (τὸ καλὸν σφαλερόν, v. 21), y la propia “ambición de gloria”, la *φιλοτιμία*, es inestable y depende, por una parte, del capricho de los dioses y está condicionada, por la otra, por la arbitrariedad del juicio humano. Se requiere, pues, de un esfuerzo individual y del reconocimiento colectivo, algo que tiene un precio alto, un sufrimiento físico y moral, en griego *λύπη*, que está presente en los combatientes aqueos ahora retenidos en Áulide (vv. 21-23).

Ante la actitud derrotista de su señor, el siervo se permite incluso reprochar al hijo de Atreo su falta de *σωφροσύνη* (vv. 28-33); no solo como *ἀνὴρ ἀριστεύς*, pues debe reconocer las exigencias del linaje al que pertenece, sino también en calidad de simple mortal, ya que no debe olvidar las fragilidades inherentes a su condición y, por ello, aceptar con naturalidad el sufrimiento. La intervención de Agamenón es interrumpida varias veces por el siervo en estos términos, quien usa los mismos versos anapésticos pero en dialecto ático para apelar siempre a la razón y a los peligros que la decisión del engaño le puede acarrear (vv. 115-123). El anciano alerta sobre la posible reacción violenta de Aquiles ante la trama (vv. 124-126) y piensa que es una osadía terrible por parte del rey (*δεινὰ γ’ ἐτόλμας*, v. 133) el conjugar el sacrificio y el matrimonio. A la imagen de los placeres del matrimonio, sugerida por la metáfora del lecho (*λέκτρον ἀπλάκων*, v. 124; *νυνφείους εἰς ἀγκώνων/εὐνὰς ἐκδώσειν λέκτροις*, vv. 131-132), se contrapone el sacrificio por degollación, imagen concentrada en el término *σφάγιον*, que aparece ligado tanto a *σὴν παῖδα* como también a *ἄλοχον*.

Agamenón atribuye su acto a un desvío del buen sentido (*γνώμας ἐξέστην*, v. 136), a un momento de locura, una caída en dirección a la perdición / ἄτη (*πίπτω δ’ εἰς ἄταν*, v. 137).<sup>41</sup> Tras este estado transitorio, el rey parece ahora estar en pleno sentido, de nuevo con la lucidez necesaria para escribir la segunda carta y apresurar a su criado para entregarla en Argos (vv. 138-139): *ἀλλ’ ἴθ’ ἐρέσσω*<sup>42</sup> *σὸν πόδα, γήραι / μηδὲν ὑπέικων*.

<sup>41</sup> Cf. DODDS (1951: 11-15), para una discusión sobre el *ἄτη* como categoría psicológica en esta obra euripídea.

<sup>42</sup> El verbo *ἐρέσσω* significa, literalmente, “remar”. En este caso, con el *σὸν πόδα* como complemento directo, debe traducirse como remar con los pies, o navegar usando los pies como remos. Como el viaje desde Áulide hasta Argos se realiza por tierra, el criado deberá utilizar sus pies como remos para llegar hasta allí, como si se tratara de una rápida nave que navega por el mar. La propia vejez del criado será el obstáculo que deberá vencer. La metáfora obliga al público a reflexionar sobre el sentido de este itinerario por tierra (en el que los pies serán remos), destinado a detener la llegada de Ifigenia: la incertidumbre del viaje por mar, con los riesgos de tormentas o vientos contrarios que pueden desatarse de manera sorpresiva, refleja la misma incertidumbre de Agamenón, que debe enfrentarse a una travesía (la travesía de su propia decisión) con un final incierto. Cf. NÁPOLI (2009: 137), sobre el uso en este pasaje de esta metáfora.

// Sin embargo, vete pronto, utilizando tus pies como remos, sin ceder en nada a la vejez. A diferencia de la carta de Fedra en *Hipólito*, que aunque “grita”, su contenido no es revelado y solo la reacción de Teseo al leerla nos permite deducirlo,<sup>43</sup> de esta misiva sí conocemos la información que encierra. Aquí la revelación de aquello que Agamenón ha escrito hace que el siervo tome conciencia de la crisis de su señor y este termina adoptando la función de cómplice encargado de la entrega de un contenido del que depende la vida o muerte de Ifigenia y, con ella, todo el futuro del οἶκος. Con todo, la recepción de la carta no se lleva a cabo con éxito, puesto que no llega a los debidos destinatarios, pero el efecto dramático de esa información para el público es evidente; como espectadores, nos volvemos cómplices silenciosos de la acción del rey, un rey cuyos cambios de opinión marcan su identidad y con ello nuestra opinión sobre su figura.

Con esta inestabilidad contrasta la *πάροδος*, una de las canciones corales más extensas de la tragedia griega, con una verdadera naturaleza de catálogo, de reminiscencias homéricas, que remata con la expansión de ese paisaje colectivo que el coro vislumbra, el *ναυβάταν λεών* (*ejército marítimo*, v. 295) y que calificará de *συλλόγου...μνήμην στρατεύματος* (*memoria de la asamblea guerrera*, v. 302). Estas palabras sonarán a ironía, cuando de nuevo, en boca de los Atridas, el ejército se mencione diversas veces, cada vez más semejante a la muchedumbre en movimiento, agitada y tiránica, presionando, hasta el punto de provocar pánico en los demagogos que la han manipulado. Bien pronto Agamenón lo reconoce ante Menelao (v. 450): τῷ τ' ὄχλῳ δουλεύομεν. // *Somos esclavos de la plebe.*<sup>44</sup> Ἔρος y Ἐρις se confunden, en boca del coro, remitiendo el primero, por una falsa etimología, para la asociación a la segunda, que estaba en el origen del propio juicio de Paris (vv. 580-589).

La *πάροδος* del coro de *Ifigenia en Áulide* es larga (vv. 164-302)<sup>45</sup> y solo la sobrepasa la de *Agamenón*, ambas composiciones líricas son complejas y tienen una

<sup>43</sup> Teseo exclama (v. 877): βοῶ βοῶ δέλτος ἄλαστα. // *Grita, grita la carta cosas inolvidables*. Durante su lectura, el coro entona un *στάσιμον* (vv. 866-873). De su contenido es necesario indicar que Fedra acusa a Hipólito de ser él el enamorado (vv. 885-886). De este modo, lo que debería ser una revelación pasa a ser un ocultamiento de la verdad, una invención, una mentira. La carta, como objeto dentro de la escena, es una especie de extensión de la figura sin vida de Fedra (vv. 779 y 867) y tal y como SANTOS afirma (2008: 124, n. 13): “A lembrança de seu amor ímpio ficou selada para sempre nas palavras escritas, só que como um canto de sereia, pois o efeito de sua carta é puramente acústico: Teseu vê nas letras um canto entoado (879-80)”.

<sup>44</sup> Cf. OBER (1989: 91 ss.) y SNELL (1983: 396-405), quienes presentan un retrato muy exacto de este antihéroe, Agamenón. SNELL (1983: 398) resalta: “Agamemnon is the exact counterpart of his brother”.

<sup>45</sup> KRANZ (1933: 240) considera que la dimensión de la *πάροδος* es un ejemplo de la *Neues Lied* del Eurípides tardío y que su extensión también viene sugerida por el ditirambo. También MICHELINI (1987:

estructura semejante.<sup>46</sup> En cuanto al contenido, nuestra *πάροδος* se divide en dos grandes partes: en la primera (vv. 164-230), después de una introducción donde las mujeres exponen los motivos de su llegada a Áulide, son presentados los héroes griegos y las actividades deportivas o de divertimento que están realizando en la costa; la segunda parte (vv. 231-302) ofrece una enumeración de la flota, que se inspira en el catálogo de las naves de *Ilíada*. Sobre el vocabulario, es preciso señalar su proximidad al lenguaje de la lírica coral, sobre todo en la segunda mitad de la antístrofa y en el epodo, donde están descritos los ejercicios deportivos comparables a las pruebas de los grandes Juegos de Grecia: el lanzamiento de disco (vv. 199-205), la carrera con armas, la de los hoplitas (vv. 206-212) y la carrera con cuadrigas (vv. 213-230).

Numerosos ἄπαξ euripídeos de este pasaje tienen sus correspondencias en la gran lírica. Aquiles está calificado como *ἰσάνεμος* (v. 206), epíteto que Baquílides (20. v. 9) emplea para los caballos; también el adjetivo *λοαψηροδρόμος* (v. 207) parece haberlo construido Eurípides a partir de la expresión *λαιψηρὸν δρόμον* que Píndaro (*Pítica* 9. v. 121) utilizó a propósito de Alexidamo, otro corredor. Otros compuestos, dentro de la época que conocemos, son verdaderos ἄπαξ, probablemente creados por Eurípides a imitación de sus predecesores: *πυρσόθριξ* (*πυρσότριχας*, v. 225) parece evocar el *πυρσόχαιτος* de Baquílides (18. 51) y *ποικιλοδέρμων* (*ποικιλοδέρμονας*, v. 227) al *ποικιλόδεφος* de Hesíodo (*Trabajos y Dias* v. 203) y de Alceo (fr. 345. v. 2, Page). Otros términos están un poco más alejados, como por ejemplo *χρυσοδαίδαλος* (v. 219), a diferencia de *ὑψιδαίδαλος*, calificación de los trípodes hecha por Baquílides (3. v. 18), y *μονόχαλος* (225), con un significado y uso diferente al *τρίχαλον* (κύμα) de Esquilo (*Siete contra Tebas* v. 760). El compuesto *λευκοστίκτω* (v. 222) no parece tener una correspondencia anterior por el segundo elemento de composición.

Por su forma triádica, por su vocabulario y por su contenido, la primera parte de la *πάροδος* evoca el género del epinicio. La composición métrica confirma esta aproximación: toda la tríada está compuesta por versos coriámnicos, versos muy empleados tanto por Píndaro como por Baquílides. A partir del v. 231, el sujeto cambia y

---

101) reafirma la tendencia del último Eurípides a la expansión lírica, citando como ejemplo “the epic breadth of the parodos in *Iphigenia at Aulis*”.

<sup>46</sup> Las dos intervenciones corales están compuestas por una tríada (A A' B) y, mientras la de *Ifigenia en Áulide* es seguida por tres pares estróficos (CC DD' EE'), o por dos pares de estrofas seguidas de un epodo (CC DD' E), la de *Agamenón* es seguida por cinco pares de estrofas (CC DD' EE' FF' GG'). Cf. IRIGOIN (1988: 243-250).

el coro pasa a enumerar las naves (ναῶν δ' εἰς ἀριθμὸν ἤλυθον...), también cambia el metro utilizado a trocaico, modificación ya anunciada por el dímeter final del epodo y que el vocabulario favorece al estar compuesto por numerosos préstamos o alusiones a expresiones empleadas por Homero, aconteciendo así el desarrollo propio que entraña el paso del metro dactílico al metro trocaico.

El grupo de mujeres de Cálcida es por su procedencia un coro inusual. Cálcida no representa un área particularmente importante para Homero o, en general, para la Grecia clásica. En *Ilíada*, Cálcida está mencionada solo en el catálogo de naves como parte del contingente de Abantes (2. 537). En la época de Eurípides, Cálcida había sido un punto de incursión a Beocia (Tucídides, 7. 29) en la revuelta de Eubea de la Liga Delia en el 411 a. C.<sup>47</sup> Es interesante que el coro no incluya a Cálcida o Eubea en su propio catálogo de naves en la *πάροδος*. Hesíodo identifica el viaje de la flota en dirección opuesta (de Áulide a Cálcida) y lo destaca como el único momento en el que él ha navegado por alta mar en una nave (*Trabajos y Días* vv. 650-653), también menciona la reunión de la flota en Áulide, pero no parece que tenga una resonancia especial como en el caso de Eurípides.

Se trata el de *Ifigenia en Áulide* de un coro muy similar al de *Fenicias*, un coro de turistas que llegan a la tierra en donde ocurre la acción dramática para contemplar los acontecimientos.<sup>48</sup> En *Fenicias*, el coro está de paso en su viaje hacia Delfos y las mujeres que lo componen, tal y como ellas mismas dicen, son esclavas, pero tienen una procedencia ligada familiarmente, aunque con cierta distancia, con Cadmo, el fundador de Tebas. *Ifigenia en Áulide* presenta un coro, tal y como asegura Kovacs (2010: 146): “who move on parallel, but not identical vectors. Both arrive under happy pretences (sight-seeing, marriage) which are soon dampened by the revelation of the sacrifice plot”.

El coro en esta obra es el encargado de situar los acontecimientos bajo el trasfondo de la Guerra de Troya a través de una rica variedad de técnicas literarias: las mujeres recopilan historias pasadas, especulan sobre el futuro, se comparan con otras figuras representativas de la guerra, reportan profecías y hacen alusiones literarias y presagios velados. Pero no es su identidad como turistas lo que les habilita a utilizar todas estas

---

<sup>47</sup> Cf. CARTER (2006: 165).

<sup>48</sup> Cf. JOUAN (1983a: 39), quien afirma: “Le Choeur, comme souvant dans les dernières pièces d’ Euripide (*Phéniciennes, Bacchantes*) est formé d’ étrangères, qui assistent aux événements en spectatrices”.

técnicas, sino más bien es su cualidad como componentes del colectivo del coro lo que les otorga una posición privilegiada para comentar el contexto mítico de la obra.

Creemos que es importante, sin embargo, su neutralidad en los conflictos de la acción dramática, tanto entre Menelao y Agamenón, como entre Agamenón y Clitemnestra y Agamenón y Aquiles; este último litigio que no se da directamente, pero que tiene su relevancia si tenemos en cuenta su centralidad en la *Ilíada* homérica. El autor podría haber elegido otro coro, otra identidad, como por ejemplo un coro formado por soldados fieles a Agamenón o un grupo de mujeres compatriotas y sirvientas de Clitemnestra e Ifigenia.<sup>49</sup>

La ausencia de representación directa del ejército en escena permite una gran ambigüedad dentro de la obra: como únicamente conocemos su insistencia por la guerra a través de la especulación de Agamenón (vv. 516, 533-535 y 1259-1272, pero no aparece en el prólogo en los vv. 95 ss. cuando Menelao parece ser considerado el responsable) y por el discurso de Aquiles (vv. 1345-1357), ambos personajes envueltos, aunque de forma diferente, en la trama de sacrificio, se le deja al espectador decidir si el uso del ejército por parte de Agamenón como chivo expiatorio es una válvula de escape (una excusa) o es legítimo.

Así como Eurípides en su obra se distancia de la profecía de Calcante como inductor del sacrificio, también el autor opta por no presentar un coro de soldados, de este modo traslada a los personajes que están en escena la responsabilidad de su actuación: sin la principalidad de Calcante no hay motivación divina directa, sin el ejército no hay amenaza de motín. Pero, además, un coro de soldados en la obra euripídea sería poco común<sup>50</sup> y más si hablamos de la época tardía de su producción, en la que todas las tragedias que conservamos el coro es femenino.<sup>51</sup>

<sup>49</sup> Se ha dicho del coro de esta obra que está más distanciado de la heroína y la consecuencia es un aumento de la tensión por la acción que se está llevando a cabo, un ejemplo de esta opinión es la ofrecida por SANTOS (2008: 119): “Dos coros de Eurípides, o de Ifigênia em Áulis é o mais distanciado da heroína da peça e, por isso mesmo, a nosso ver, é o que cria mais tensão com a ação desenvolvida em cena”.

<sup>50</sup> Cf. el coro de *Reso*, pese a que existe un gran debate sobre la autoría de la obra. También posiblemente apareciera un coro de soldados en *Palamedes* y *Telefo*, aunque no hay evidencia directa.

<sup>51</sup> No disponemos de coros masculinos en las tragedias conservadas posteriores a *Heracles*, representada en el 416 a. C. *Arquelao* es probablemente una excepción presentando un coro de ancianos, pero esta tragedia fue creada bajo circunstancias únicas, ya que se compuso en Macedonia por encargo de un rey con el mismo nombre que el héroe. Sobre esta cuestión, cf. REVERMANN (1999-2000: 464) y ROSELLI (2003: 173-174). FOLEY (2003b) argumenta que Eurípides compuso 27 obras (3 inciertas) con coros femeninos y 16 (7 inciertas) con coros masculinos. MASTRONARDE (1998), por su parte, agrupa 63 tragedias de las cuales 26 tienen un coro de mujeres y 15 de hombres, las otras 34 están formadas por coros aún por determinar.

La otra opción es que hubiera elegido un coro femenino que le guardara lealtad a Clitemnestra e Ifigenia, quizás un grupo de sirvientas de la heroína como en el caso de *Ión*, otro coro curioso que llega a escena para contemplar la belleza del ornato del templo. Pero si ese hubiera sido el caso, las mujeres no hubieran podido mantener silencio cuando descubren la trama del sacrificio, y, entonces, no podría avanzar la trama con la llegada de las heroínas. Un coro local, compuesto por mujeres procedentes de Áulide, no hubiera supuesto grandes problemas, pero, probablemente no sería tan neutral y no podría caracterizar de forma objetiva las actitudes cambiantes de tanto personajes masculinos como femeninos.

Las jóvenes de Cálcidie intervienen poco en la obra como interlocutoras con otros personajes, siendo su participación más importante el diálogo final entre Ifigenia y el coro (si consideramos auténtico este intercambio lírico). La contribución fundamental hecha por el coro es la de las cuatro intervenciones líricas que las mujeres cantan durante el drama: la *πάροδος* (vv. 164-302), que describe a los guerreros reunidos en Áulide, y los tres *στάσιμα*, que tienen por tema el amor moderado (con Helena como contraejemplo de un amor que acaba en sufrimiento, vv. 543-606), el sufrimiento que va a vivirse en Troya (con énfasis en el sufrimiento de las mujeres, vv. 751-800), y el matrimonio de Peleo y Tetis (vv. 1036-1097).

Los tres *στάσιμα* tienen una estructura regular: una tríada formada por estrofa, antístrofa y epodo. La última intervención coral, un canto aestrófico iniciado por la misma Ifigenia, es cantada a modo de despedida de la joven mientras se dirige al altar para encontrarse con la muerte (vv. 1500-1531). Las cinco composiciones líricas, aunque no por orden cronológico, se relacionan con momentos significativos de la Guerra de Troya. El primero y el último canto tienen el foco en el presente: primero miran con admiración el gran ejército griego, compuesto por jefes y soldados, al final lamentan el destino impuesto para la joven Ifigenia. Los tres *στάσιμα* van hacia adelante o hacia atrás en el tiempo, centrándose ora en las causas ora en las consecuencias de la guerra. Considerando y observando desde un inicio la gloria del ejército desde el lugar al que han llegado, las mujeres, tras enmarcar el amplio ámbito del mito, dan cuenta solo al final de la infeliz realidad del momento y es entonces cuando cantan un lamento dirigido a la heroína. En nuestra opinión, esta evolución en la relación entre la muchacha y el coro es más interesante dramáticamente que la ya esperable compasión y finalidad de un coro de siervas.



Las mujeres entran en escena sin ser anunciadas. En la primera estrofa de la *πάροδος* se identifican y justifican su presencia en Áulide (vv. 164-172):

ἔμολον ἀμφὶ παρακτίαν / ψάμαθον Αὐλίδος ἐναλίας, / Εὐρίπου διὰ χευμάτων /  
 κέλσασσα στενοπόρθμων, / Χαλκίδα πόλιν ἐμὴν προλιποῦσ', / ἀγγιάλων ὑδάτων  
 τροφὸν / τᾶς κλεινᾶς Ἀρεθούσας, / Ἀχαιῶν στρατιὰν ὡς ἐσιδοίμαν / Ἀχαιῶν τε  
 πλάτας ναυσιπόρους ἡμιθέων. // *Vine a la costa arenosa de la marina Aulide tras  
 arribar a través de las corrientes del Euripo de estrecho paso, dejando mi ciudad,  
 Cálcide, nodriza de las aguas vecinas al mar de la ilustre Aretusa, para  
 contemplar el ejército de los aqueos y los remos, también aqueos, que impulsan  
 las naves de los magníficos semidioses.*

Empieza así un proceso de ubicación que ocupará todo el canto, un proceso de localización no solo geográfico, sino también temporal y mítico, según ZEITLIN (1995: 182) “a full skenographia, a painted backdrop to frame the drama of Iphigenia”. Ya antes Agamenón y el anciano habían identificado el lugar (cerca del estrecho del Euripo, v. 11, en Áulide, v. 15) y el momento del día (en el amanecer, vv. 6-15), y la presencia del Atrida en escena había establecido el contexto mítico de la obra, sin embargo, con la intervención coral la descripción se hace más a fondo. Las mujeres comienzan evocando la geografía (Cálcide, Aretusa, el estrecho del Euripo, vv. 165-168), lugares que podrían serle familiares al espectador, y la yuxtaponen a un accidente geográfico determinado, el Eurotas, allí donde tiene lugar el episodio mítico del rapto de Helena (vv. 178-181): ἐπὶ τὸν Ἑλέναν, ἀπ' / Εὐρώτα δονακοτρόφου / Πάρις ὁ βουκόλος ἂν ἔλαβε / δῶρον τᾶς Ἀφροδίτας. // ... *en busca de Helena, a la que raptó el boyero Paris desde el Eurotas criador de cañas, como oferta de Afrodita.*<sup>52</sup>

La referencia a pasar presurosas por el bosque de Ártemis en su camino hacia Áulide para contemplar el ejército es importante. Ya Agamenón en el prólogo establece la distancia existente entre Argos y el campamento del ejército. La asociación geográfica

<sup>52</sup> Más adelante, en la tercera antístrofa, cuando las mujeres enumeran el catálogo de las naves y se centran en las naves dirigidas por Agamenón, se hace referencia a que Grecia debe vengarse de Helena, huida del esposo “para contraer nupcias bárbaras” (vv. 270-272). Un precedente (no señalado por los comentaristas) de *βαρβάρων χάριν γάμων*, lo podemos hallar en *Helena* (v. 666) ἐπὶ λέκτρα βαρβάρων, con la connotación negativa de Paris a través del atributo *βάρβαρος*, otras veces aparecido en Eurípides (cf. *Helena* v. 234 *βαρβάρω πλάτα* es la descripción de la nave de Paris en boca de la propia Helena que recuerda su propio rapto y sus consecuencias funestas; cf. *Ifigenia en Áulide* v. 74 *βαρβάρω χλιδήματι* es su vestuario y v. 576 *βάρβαρα συρίζων* son las melodías por él moduladas).

del bosque con el campamento griego nos anticipa la dirección hacia la que se encaminará Ifigenia al final de la obra.<sup>53</sup>

De evidente tinte homérico, no solo encontramos en la *πάροδος* ecos lingüísticos,<sup>54</sup> sino también el foco de atención en los gloriosos héroes individuales, algo que se opone al resto de la obra. Para los personajes de la tragedia, el ejército es una turba y solo algunos héroes, fuera de escena, destacan por su poder para influir a la muchedumbre. Calcante y Odiseo son una amenaza para Agamenón (vv. 517 y 526) y Aquiles es incapaz de influir al ejército y es acallado por el peligro que corre entre los soldados presentes en la asamblea (v. 1349). En escena, toda reunión de hombres es potencialmente peligrosa, un ejemplo de ello es la reacción de Ifigenia al ver acercarse a Aquiles y a sus sirvientes (vv. 1338-1339):

**Ίφιγένεια.-** ὦ τεκοῦσα μήτηρ, ἀνδρῶν ὄχλον εἰσορῶ πέλας. // *Es el hijo de la diosa, hija, por el que tú has venido aquí.*

**Κλυταιμῆστρα.-** τὸν τε τῆς θεᾶς παῖδα, τέκνον, ᾧ σὺ δεῦρ' ἐλήλυθας. // *¡Oh madre mía, veo acercarse una multitud de hombres!*

Las actividades de los héroes también tienen connotaciones homéricas: tenemos un consejo entre los dos Ayantes, juegos atléticos con Diomedes y Meriones lanzando un disco, Protesilao y Palamedes jugando a las damas, quizás como sustitutos de Aquiles y Ayante en el famoso motivo del ánfora.<sup>55</sup> El epodo está reservado a Aquiles y aparece tanto como héroe homérico por excelencia como por ser un personaje principal dentro de la acción dramática de la obra. Conforme el coro describe el momento en el que lo ve, establece la fascinación que se mantendrá durante la obra y que compartirá con Ifigenia,

<sup>53</sup> Estamos en contra de la opinión de WILES (1997: 105-112), quien ve en el establecimiento del coro de los diferentes lugares una entrada separada en semicoros. Según este estudioso, una parte del coro entraría cantando la primera estrofa asociando una de las *εἴσοδος* con Áulide y el campamento del ejército, mientras en la primera antístrofa entraría la otra parte del coro asociando la otra *εἴσοδος* con Argos y el bosque de Ártemis. Esto establecería una separación de los elementos asociados Áulide/mar/Afrodita y de los opuestos Argos/tierra/Ártemis. Sin embargo, esta separación rompe con la concepción de la topografía de la obra. Según CARTER (2006: 165), tanto el bosque de Ártemis como el estrecho del Euripo se situarían en el norte del puerto.

<sup>54</sup> PAGE (1934: 147) identifica seis reminiscencias léxicas de Homero en las tres primeras unidades métricas (vv. 175, 201 [dos], 204, 207 y 208). Pero notemos, por ejemplo, *ἡμθέων* en el v. 173, una palabra que es claramente no homérica a pesar de (o quizás enfatizada por) su aparición en *Íliada* 12. v. 23, pues parece haber sido común en las restantes obras épicas. El término es, además, común en otros géneros y probablemente retuvo el tinte épico en el s. V, cf. NAGY (1979: 159-161), SCODEL (1982: 34-36) y FOLEY (1985: 79).

<sup>55</sup> Como inventor del juego, Palamedes es un sustituto oportuno y su presencia, junto con Protesilao, confirma el contexto de la obra en los primeros días del acontecimiento troyano.

quien a su vez también tendrá tiempo para contemplarle hasta que tome su decisión final.<sup>56</sup>

Las cinco restantes unidades métricas, dos pares estróficos y un epodo (vv. 231-302), también enfatizan la magnitud del ejército haciendo una descripción o catálogo de sus naves. Estos versos han sido objeto de numerosos debates y su análisis se ve problematizado por la posible corrupción del texto. Mientras algunos como PAGE (1934: 142-147) condenan estos versos basándose en los numerosos ἄπαξ, la repetición frecuente y un estilo pobre,<sup>57</sup> WILES (1997: 105) afirma: “None of those who claim the passage as an interpolation can, however, explain why it has been interpolated”.

La cuestión de la fuente también resulta un problema: el número de naves dado por el coro no corresponde al catálogo homérico, tampoco las discrepancias parecen tener un objetivo dramático. Establecer un número menor de naves al contingente argivo (de 80 a 50)<sup>58</sup> puede que responda al interés de dar más énfasis al contingente de Micenas<sup>59</sup>

<sup>56</sup> Versos antes ya había aparecido en el catálogo de naves el contingente guiado por Aquiles (vv. 235-238). FERRARI (1990: 105) acepta en estos versos, por *Φθιώτας*, la interpretación de JOUAN (2009: 68): “L’ aile droite de la flotte est tenue par l’armée des Myrmidons de Phthiotide avec cinquante bateaux rapides”, entendiendo ἦν...ἔχων como construcción perifrástica, *πλάτας* genitivo singular y *Φθιώτας* epíteto de Ares. Aquello que ha sorprendido a ENGLAND y a PAGE es la sinécdoque del genitivo *πλάτας* al indicar la “flota”, y no la “nave” individual como requiere el *usus* trágico. Se debe recordar que *κόπη* (“mango del remo”) en relación de cercanía con *πλάτη* (“parte plana del remo”) asume en *Ifigenia entre los tauros* (σὺν κόπη / χλιοναύτα, vv. 140 ss.) la misma acepción, con un adjetivo de especificación numérica por oposición a la *variatio* perifrástica de *Ifigenia en Áulide* (πεντήκοντα ναυσὶ θουρίας, v. 238). Típicamente eurípidea es en el v. 237 la metonimia “Ares= Ejército” (Cf. también *Ifigenia en Aulide* vv. 283 ss. y 764; *Heráclidas* v. 290; *Andrómaca* v. 106 y *Troyanas* v. 560), no atestiguada en Sófocles y con un precedente esquiléo (*Persas* v. 951: Ἰάων ναύφαρκτος Ἄρης). Contradictoria la nota de PAGE al *θουρίας* del v. 238: “non a natural adjective for a ship: usually applied to persons”, teniendo en cuenta los lugares en los que este tradicional epíteto de Ares (*Edipo Rey* v. 127; *Suplicantes* v. 579 y *Fenicias* v. 240) se refiere a objetos (*Euménides* vv. 627 ss. θουρίαις/ τόξοις; *Reso* v. 492 θοῦρον...δόρυ). La presencia metonímica de Ares justifica *θούριος*: a las naves es transferido por hipálage el ímpetu belicoso del dios.

<sup>57</sup> Cf. La *τειχοσκοπία* de *Fenicias* (vv. 88-201) como un modelo.

<sup>58</sup> El ἄπαξ *ισήρητοι* (“igual número de remos”) establecido para numerar las naves argivas en relación con las de los mirmidones (50 naves) ha causado perplejidad entre los intérpretes. Si se entiende el primero “con tantos remos cuantos” (ThGL IV 661, LSJ<sup>9</sup> 837) unido al dativo *ταῖσδ’* (scil. las naves de los mirmidones), como WEIL y JOUAN defienden, surge contradicción con Homero, que señala ochenta naves en Argos (B 568) y cincuenta a los Mirmidones (B 685). MUSGRAVE, por eso, propuso un poco convincente *εὐήρητοι* (“bien equipadas de remos”, cf. Esquilo, *Persas* v. 376: *σκαλμὸν ἀμφ’ εὐήρητον*, Eurípides, *Ión* v. 1160 *εὐηρέτους ναῦς*), mientras KLOTZ se esforzaba por entender: “Naves quae simili remigio ut illae Phthioticae fuerunt. Ex similitudine enim remorum ipsarum navium ostenditur”. En nuestro catálogo la cifra siempre se explicita salvo donde está el texto con lagunas (los de Pilos, vv. 273-276; los tafios, vv. 283-287). FERRARI (1990: 106) avala sin problemas la divergencia de B, recordando como ejemplo análogo la discordancia entre las sesenta naves atenienses (v. 248) y las doce de los enianos (v. 277), y respectivamente las cincuenta y veintidós de B (vv. 556 y 748 ss.).

<sup>59</sup> Micenas está caracterizada aquí como la ciudad de las murallas de los Cíclopes, desplegando lo que ya aparecerá en el prólogo (ἐπὶ Κυκλώπων εἰς θυμέλας, v. 152). En lugar de destacar alguna marca en las popas de las naves, como oposición a la referencia del papel de Cipris en la disputa entre las diosas por la belleza (ἔρην ἔριν..., v. 183), el signo es el de *φιλία* (ὡς φίλος φίλῳ, v. 269), una unión que, en verdad, enlaza a toda la Hélade en el recate de aquella que huyó del palacio (v. 270), Helena, ya mencionada en el

de Agamenón,<sup>60</sup> pero, ¿para qué aumentar las naves atenienses de 50 a 60? No parece un aumento lo suficientemente elevado como para pensar que se trata de un intento propagandístico, ni tampoco sería lo más lógico si tenemos en cuenta que Eurípides compuso esta obra en Macedonia. Además, ¿por qué las procedentes de Ítaca, cuyo mando está en manos de Odiseo, se omiten? Tanto PAGE, quien considera que estos versos son espurios, como STOCKERT (1992: 232-233), quien defiende su autenticidad, sugieren los *Cantos Ciprios* como la fuente más probable. De ser así, este catálogo, presente ya en los *Cantos Ciprios*, estaría relacionado de forma similar a *Ifigenia en Áulide* y al catálogo homérico, teniendo ambos pasajes un origen único y siendo integrado en el contexto de cada obra en cuestión.<sup>61</sup>

Tanto la inclusión del catálogo de las naves en el segundo canto de *Ilíada*, como su presencia en la obra euripídea han sido objeto de acalorados debates por parte de los estudiosos. PAGE sugiere que en *Ifigenia en Áulide* estos versos fueron añadidos en una época relativamente cercana a nuestro autor teniendo en cuenta la decaída de la importancia del coro trágico en el s. IV, pero no disponemos de una información lo suficientemente clara sobre la práctica coral para justificar esa afirmación. Sobre los coros del s. IV sabemos muy poco: las obras de Menandro no incluyen *στάσιμα*, aportando

---

v. 178 (ἐπὶ τῶν Ἑλένων). Para una discusión amplia del uso del término *φίλος* y sus sinónimos en tragedia, cf. GOLDHILL (1986: 79-106).

<sup>60</sup> Merece un apunte la poliptoton del v. 269 que se presenta en la forma, la más frecuente en Eurípides, de la inmediata yuxtaposición de ambos términos nominales (cerca de unos cincuenta ejemplos reportados por BREITENBACH [1934: 221-22], de los que cinco aparecen en esta obra, vv. 587, 590, 606, 784 y 1318). Un perfecto paralelo, nombrado también por el citado VITELLI, es el de *Alcestis* (vv. 369-371): καὶ μὴν ἐγὼ σοὶ πένθος ὡς φίλος φίλῳ / λυπρὸν συνοίσω τῆσδε· καὶ γὰρ ἄξια, en donde el corifeo expresa su solidaridad a Admeto. En *Ifigenia en Áulide* (v. 269) la poliptoton es funcional en la recíproca colaboración de dos personas en el mando. El problema es que LP indican con el nombre de Adrasto (v. 268) el líder que guía junto con Agamenón el contingente de Micenas y lo que sospechan los comentaristas es el hecho de que en B 572 él sea mencionado como rey de Sición en una época precedente a la guerra troyana (Σικυῶν' ὄθ' ἄρ' Ἄδρηστος πρῶτ' ἐμβασίλευεν). MARKLAND propone, entonces, enmendarlo por *ἀδελφός* (scil. Μενέλαος, referido a Agamenón), FERRARI (1990: 107-108) lo ve poco adecuado por la expresión del v. 269 ὡς φίλος φίλῳ, recogida en las ediciones de HERMANN, KLOTZ, WEIL, JOUAN. Cf. también ALLEN (1901: 347). Para justificar *Ἄδραστος*, MUSGRAVE (seguido por VITELLI [1877: 10 ss.]) pensó en el homónimo sobrino, hijo de Polínices despojado del reino propiedad de Agamenón, del que tenemos noticias en Pausanias (2. 20. 5) y en el escolio a Píndaro (*Nemea* 9. v. 15). El v. 268 parece, por lo tanto, un *locus difficillimus*.

<sup>61</sup> GOERTZ (1972: 125-134) se muestra favorable a la autenticidad de estos versos sobre la base de motivaciones temáticas: sea en el catálogo homérico como en nuestra *πάροδος* vendría presentada una visión del mundo heroico aún en orden, que será turbada en *Ilíada* por el desorden de las grandes batallas, y en *Ifigenia en Áulide* a consecuencia de continuar la empresa, pero mientras en el poema épico el heroísmo permanece incluso en el rugir del combate, en la tragedia hace florecer la cobardía y el antiheroísmo de los guerreros protagonistas. También SIEGEL (1978: 120-127) sigue esta interpretación, aunque refuta la genuinidad de los vv. 231-302 y resalta únicamente en la primera parte de la *πάροδος* el rol en esta dialéctica de mítico/real, glorioso/mezquino, heroico/antiheroico.

únicamente la notación *XOPOY* o (más raramente) *XOPOY MEΛOC*.<sup>62</sup> No sabemos la extensión de estos *στάσιμα*, tampoco si eran cantos escritos específicamente para una obra o si los productores locales insertaban sus propias composiciones líricas o echaban mano a antiguas canciones populares.

En el caso de la comedia *Misántropo*, sabemos que el coro está formado por devotos del dios Pan, cuyo templo linda con la casa de Cnemón, personaje principal de la obra. Pero incluso aquí la introducción del coro por el esclavo de Gorgias, hijastro de Cnemón, es estándar (vv. 230-232): *καὶ γὰρ προσιόντας τούσδε, Πανιστάς τινας, / εἰς τὸν τόπον δεῦρ' ὑποβεβρεγμένους ὄρῳ, / οἷς μὴ ἴνοχλεῖν εὐκαιρον εἶναί μοι δοκεῖ. // Hacia aquí veo que se acercan un grupo de devotos de Pan, empañados de vino, por lo que me parece que es más oportuno no molestarlos*. De hecho, el coro no vuelve a ser mencionado de nuevo y Menandro incorpora numerosos elementos dramáticos para suplir el espacio de las canciones corales.<sup>63</sup>

Como ya dijimos en el estado de la cuestión de la tesis, una compañía de actores (o un coro local contratado por el *dominus gregis* de la compañía) probablemente tendría un repertorio de canciones corales para insertarlas en obras dramáticas como esta de Menandro, quizás se trataría de una variedad de canciones en honor a diferentes dioses. Puede ser interesante especular si el catálogo de naves aparecido aquí en *Ifigenia en Áulide* pudiera o no tener su origen en alguna de estas canciones corales independientes o tomadas de otra obra del s. IV y adaptada como fuera necesario. Si un *dominus gregis* tuviera el guion de esta tragedia eurípidea y una canción catálogo que le fuera bien al tema, esto podría motivar la expansión de esta *πάροδος*. Pero es difícil que un productor viera en el primer par estrófico y el epodo algo inadecuado y viera necesidad de expandirlo.

El coro de *Ifigenia en Áulide* a lo largo de la *πάροδος* contextualiza la acción dramática describiendo al detalle el lugar donde acontecerá la trama. Las mujeres, pese a ser desconocedoras por completo del sacrificio, sitúan a la perfección el ambiente prebélico del campamento griego, pero a su vez, estas turistas, situadas en lo alto de la colina para contemplar la grandiosidad de los jefes aqueos, están fuera de lugar por su

<sup>62</sup> Encontrado en el fragmento supuestamente del drama *Héctor* de Astidamas (= PHib 2.174). La notación confirma que los interludios corales eran cantos con música y no solo composiciones danzadas. Cf. XANTHAKIS-KARAMANOS (1980: 10) y REVERMANN (2006: 275-278).

<sup>63</sup> Cf. ZAGAGI (1994: 72-76) y FROST (1988: 27 y 46).

identidad y las hace testigos inapropiadas del *ἄγων* sucesivo entre Agamenón y Menelao. Esta neutralidad favorecida por su condición de turistas es lo que les permite a las mujeres de Cálcidre tener una perspectiva más amplia: Agamenón ve únicamente sus problemas privados y considera al ejército como la gran amenaza que representa para él y su familia. El coro, por el contrario, mira al ejército y a su flota como una gran fuerza poderosa y prevé el recorrido de la guerra en su *στάσιμον* posterior. Es necesario tener en mente que la guerra, en este pasaje, no presenta sus aspectos más terribles. El catálogo de las naves en *Ifigenia en Áulide* se asemeja más a un desfile militar, en la que evidentemente hay una estética guerrera, pero se describe a través de los ojos femeninos dirigidos a las naves y sus popas: la repetición del verbo ser y sus compuestos lo vuelve evidente, así como el hecho de que las naves están varadas en Áulide, sin movimiento.

Tal y como NÁPOLI (2014: 16) acertadamente apunta sobre las mujeres del coro “ellas podrán describir muy plásticamente el estado de la flota griega demorada a la espera de partir hacia Troya, como si tuvieran enfrente un cuadro que sirviera de hipotexto a una única descripción efrástica”. De hecho, en primer lugar, el coro describe algunos iconos (εἰκόσιν, v. 239), marcas, insignias y señales (σῆμα, v. 241; εὔσημον, v. 252; σημείοισιν, v. 255; σῆμα, v. 275) que están en las popas de las naves,<sup>64</sup> un lugar digno de destacar, y probablemente con un valor religioso que, con certeza, se nos escapa.<sup>65</sup> En segundo lugar, no menos importante es el tono del que se reviste esa descripción: se trata de mujeres curiosas y ellas mismas reafirman su deseo casi incontenible de ver, un ávido placer (v. 232). Finalmente, el coro pasa a enumerar las naves, sus jefes y sus emblemas (vv. 235-294). Así pues, la *πάροδος* constituye un testimonio más del carácter pictórico<sup>66</sup> del teatro

<sup>64</sup> De hecho, también se ha comparado este pasaje con el catálogo de los escudos de *Siete contra Tebas* de Esquilo (vv. 375-719). Para un buen estudio de dicha comparación, cf. VERNANT Y VIDAL-NAQUET (1987: 2. 125-157), sobre todo en su comentario final: “En el siglo V Esquilo tuvo al menos un lector atento, y fue Eurípides. En las *Fenicias*, Eurípides se burla de la extensa descripción de Esquilo: 751 Ὅνομα δ’ ἐκάστου διατριβὴν πολλὴν λέγει. (Dar el nombre de cada uno es perder el tiempo)” (VERNANT Y VIDAL-NAQUET, 1987: 2. 156). En Esquilo, la enumeración de los guerreros enemigos que ocupan cada una de las siete puertas de Tebas con sus armas, sus escudos vivamente descritos, con elementos visuales y sonoros, corresponde a una enumeración de aliados capitaneados por Eteocles. Él mismo irá a ocupar la séptima puerta, justamente en aquella en que, del otro lado, estará su hermano Polinices. Para una apreciación detallada de los elementos del espectáculo encontrados en el texto, cf. BRANDÃO (1989: 69-87).

<sup>65</sup> Cf. *Πρύμνας* (v. 241); *ἀμφὶ ναῶν κόρυμβα* (v. 258) y *πρύμνας* (v. 275). JOUAN (1983a: 69 n. 4 y 129-130) afirma: “L’ origine du motif décoratif des figures de proue semble remonter aux Myrmidons, d’ Eschyle (fr. 212 M).”

<sup>66</sup> Según BARLOW (1986: 20): “The classic case of pictorial irrelevance is in the *Electra* where the chorus describes in highly colourful language the Nereids with Achilles’ armour. Another possible case is the very long parodos of the *Iphigeneia in Aulis*. Both these display-pieces are characteristic of Euripides’ lyric style at its most decorative (...) In the *Iphigeneia in Aulis*, the Greek camp at Aulis is relevant, in the sense that this is the location of the stage set, but many of the figures the chorus describe, such as Protesilaus, Palamedes, Diomedes and the Ajaxes, have no importance as characters in the plot.”

de Eurípides o de una referencia al telón de fondo que podría ser parte de la escenografía.<sup>67</sup>

NORWOOD (1948: 287) afirma, refiriéndose al coro de *Ifigenia en Áulide*, que no está vinculado con la acción y que no encontramos en sus cantos nada más profundo que graciosas complicaciones de frase. Esta afirmación la consideramos inadecuada teniendo en cuenta que la obra, además de estar compuesta al mismo tiempo que *Bacantes* (en donde el coro parece retomar su antiguo papel de personaje central), introduce innovaciones estilísticas y estróficas que denotan un interés peculiar en su composición. Además, esta tragedia contiene el canto coral más extenso de entre todos los que conservamos del teatro de Eurípides. Por otra parte, debemos considerar que de los 1629 versos de la tragedia – una de las más extensas –, más del 22 % de ese total (exactamente 363 versos) están pronunciados por el coro. Es el personaje que pronuncia un mayor número de versos, solo de lejos seguido por Agamenón, Clitemnestra e Ifigenia, en este orden.<sup>68</sup> Pero, además de la estadística, que ya muestra con bastante claridad la importancia que tiene el coro en el contexto de la tragedia, debemos destacar que será aún más relevante la función de este coro dentro de la estructura de la tragedia. Aunque hay suficientes elementos que nos indican que se debe analizar con mayor cuidado la intencionalidad del autor respecto al uso del coro, la tónica general de la crítica ha sido la señalada por NORWOOD. Por eso dice WILLEM (1952: 54) más adelante que estos coros son como grandes frescos, que, entre dos escenas movidas, presentan en una perspectiva lejana y poética los términos últimos del tema.

Tal y como hemos comentado, el texto de esta *πάροδος* ha merecido impugnaciones muy duras. ENGLAND (1891), seguido por PAGE (1934: 142-147),<sup>69</sup> fueron los primeros en rechazar la pertenencia eurípidea del catálogo de naves de la *πάροδος*, entre los vv. 231-302.<sup>70</sup> Su argumento principal tuvo que ver con la particular

<sup>67</sup> La existencia de telas pintadas en la escenografía del teatro griego es una cuestión muy discutida. Su existencia parece atestiguada en los primeros versos de *Helena* del propio Eurípides (vv. 1-5), en donde el pronombre déictico sugiere que el río Nilo sería visible para los espectadores, al menos bajo la forma de una pintura, cf. NÁPOLI (2007: 339-352).

<sup>68</sup> Con 320, 294 y 223 versos pronunciados respectivamente. Hemos contado como verso entero las intervenciones de un personaje pronunciando un hemistiquio.

<sup>69</sup> PAGE afirma que hay indicios seguros para considerar que en estos versos hay una interpolación, debido a la torpeza estilística y a la monotonía léxica de esta sección, así como a la presencia de algunos *ἄπαξ* sorprendentes.

<sup>70</sup> LESKY (1972: 474) juzga como escaso el rendimiento poético de estos versos. También STELLA (1940: 69-72) le imputa a Eurípides convencionalidad y frialdad cuando se inspira en motivos lejanos de su sensibilidad (cf. la descripción de las armas de Aquiles en *Electra* vv. 452 ss.).

estructura estrófica del pasaje: una tríada, extensa y con sentido en sí misma, seguida de un obtuso catálogo de naves en versos trocaicos, agrupado en dos pares de estrofa y antístrofa seguidas de un largo epodo. El conjunto configura la intervención coral más larga de todas las que conservamos de Eurípides y, según PAGE, sería inusual su dimensión poco antes del 400 a. C. Sin embargo, la defensa formulada por KRANZ (1933: 240) en su fundamental obra ha convencido a la mayoría de editores modernos, que tienen menos reservas en atribuir a Eurípides el pasaje.<sup>71</sup> PAGE (1934) había notado que el catálogo de naves era un buen contrapunto al miedo que en el primer episodio expresa el propio Agamenón por las reacciones del ejército, pero la relevancia de este canto no se limita únicamente a ese contrapunto.

La forma en que tradicionalmente se ha visto la *πάροδος* responde a una perspectiva exterior: las mujeres de Cálcide que, curiosas, se acercan a contemplar el campamento griego y describen lo que ven allí. Sin embargo, creemos que su canto va mucho más allá de la descripción de una experiencia visual: las mujeres no describen el campamento griego a partir de indicaciones temporales que impliquen un antes o un después, sino lo describen a partir de las distintas localizaciones espaciales de personajes o escenas. La vista de las mujeres circunda todo el campamento y describe desde la altura lo que sus ojos alcanzan a ver, pero no se detiene a considerar el desarrollo de una acción pese a que el canto coral lo permita. En este sentido, señalamos la significativa escasez de adverbios utilizados en esta descripción y el hecho de que siempre deban ser tomados en su sentido espacial y no en el temporal: *πέλας* (v. 243), *ἐξῆς* (v. 249), *πέλας* nuevamente (v. 279) y, finalmente, *ἄσσοιν* (v. 291). El caso más claro de esta ausencia temporal lo vemos en la descripción de la carrera entre Aquiles y Eumelo en el primer epodo, pues no aparecen ni las circunstancias en que se decidió la carrera ni su resultado, sino que tenemos simplemente la descripción del momento crucial en el que el carro gira alrededor de la meta.

Otra cuestión importante es la que se refiere a la relación entre la primera tríada y el posterior catálogo de naves. LESKY (1968: 426-427) recalca que la descripción del campamento y la de sus jefes y héroes transfiere la forma épica del catálogo al estilo propio de la lírica. Sin embargo, creemos, y así previamente lo hemos destacado, que en este catálogo no se trata solo de una incidental y exterior referencia al famoso catálogo

---

<sup>71</sup> También defiende la autenticidad del catálogo FERRARI (1990: 101-109), aunque lo hace a partir de un análisis estilístico y léxico que le permite encontrar las marcas del estilo euripídeo.



homérico de *Iliada* 2. vv. 484-785. Hay un nexo profundo entre las dos instancias (la primera tríada y la posterior estructura estrófica), pero, por el contrario, las diferencias métricas y estróficas establecen una divergencia significativa entre la tríada inicial, por un lado, y el catálogo de naves y héroes de las dos estrofas siguientes y su correspondiente epodo, por el otro.

La imagen de Aquiles disputando, a pie y con sus armas, una carrera contra Eumelo y su carro, será el foco central del canto.<sup>72</sup> El detalle con el que se trata la escena en el primer epodo permite concluir que la descripción representa el punto de llegada del planteamiento formulado en la primera tríada. Se ha reiterado con insistencia que las mujeres de Cálcida que conforman el coro no tienen una relación estrecha con ninguno de los personajes.<sup>73</sup> Sin embargo, su utilización en lugar de los guerreros griegos que componían el coro en las *Ifigenias* de Esquilo y de Sófocles muestra un interés por acercarlo a la protagonista. Por otra parte, un coro más estrechamente ligado a Ifigenia, como compañeras o muchachas esclavas, podría haber causado mayores problemas debido, entre otras cosas, a la tardía entrada a escena de la heroína.<sup>74</sup>

La estructura de la primera estrofa y antístrofa es significativamente semejante. Ambas disponen de un verbo en primera persona del singular (ἔμολον, v. 164 y ἤλυθον, v. 186) que indica el hecho de que las mujeres están en el campamento griego como resultado de un proceso de acercamiento. A continuación, a través de los participios de aoristo (κέλσασα, v. 167 y προλιποῦσα, v. 168, en la estrofa; y ὀρομένα, v. 186 y φοινίσσουσα, v. 187, en la antístrofa) se describen los sitios que dejan atrás y atraviesan

<sup>72</sup> En la disputa que Aquiles traba con los caballos conducidos por Eumelo, se destacan los colores y los movimientos de entrenamiento típicos de los hoplitas. De entre las referencias a los colores destacamos: χρυσοδαϊδάτους (v. 219), λευκοστίκτω y βαλίους (v. 222), πυρσότριχας (v. 225) y ποικιλοδέρμονας, (v. 226). Para los movimientos de los guerreros que el coro presencia, cf. δρόμον ἔχοντα (v. 211), ἄμιλλαν ἐπόνι ποδοῖν (vv. 212-213), ἐλίσσων περὶ νίκας (v. 215) y παρεπάλλετο (v. 227). La imagen de Aquiles “girando” sobre la meta (v. 215), reforzaría la impresión de interacción mimética entre sus movimientos y los del coro. A pesar de que este verbo aparece una vez en Homero (*Iliada* 23. v. 309) para expresar el giro de un carro, a finales del s. V la raíz εἴλισσ- tiende, tal y como ha demostrado CSAPO (1999-2000: 418-424; 2003b: 69-73), a tener unas connotaciones dionisiacas y propias de la *New Music*, y a menudo aparecen en pasajes corales con un alto grado autoreferencial, un lenguaje performativo, aparentemente reflejando el movimiento circular del coro en la ὀρχήστρα (y, quizás, los giros de los coreutas individualmente). El verbo compuesto παρεπάλλετο es un ἄπαξ, pero πάλλω a menudo tiene relación con la danza, cf. NAEREBOUT (1997: 281-282). Con esta relación a la danza lo encontramos en la tragedia euripídea *Electra* vv. 435 y 477 y en las comedias aristofánicas *Ranas* v. 1317 y *Lisístrata* vv. 1304-1313. En esta última aparece en dos ocasiones, primero como parte de una exhortación a la danza (εἶα μάλ' ἔμβη, / ὦ εἶα κοῦφα πᾶλον) y después en una forma compuesta para describir el movimiento de los caballos y de las muchachas ((ὄχ') ἄτε πῶλοι ταὶ κόραι / πᾶρ τὸν Εὐρώταν / ἀμπάλλοντι πυκνὰ ποδοῖν).

<sup>73</sup> Cf. por ejemplo, GRUBE (1941: 422) y GARCIA GUAL-CUENCA Y PRADO (1979: 255).

<sup>74</sup> Ifigenia entra en escena en el v. 631, en el segundo episodio, y no sería posible que un grupo de mujeres relacionadas con ella estuvieran presentes desde antes.

para llegar a ver cómo están dispuestas las naves. Mientras en la estrofa la descripción es puramente geográfica y no aparece referencia alguna del tema de conflicto, en la antístrofa, en cambio, nos encontramos con una mención al lugar en que se encuentran actualmente las mujeres (vv. 185-186): *πολύθυτον δὲ δι' ἄλλος Ἄρτέμιδος*. // *El bosque de Ártemis donde se ofrecen numerosos sacrificios*. La mención establece una clara relación con el tema aludido ya en el prólogo sobre la necesidad del sacrificio de Ifigenia como exigencia de Ártemis para llevar a cabo la expedición contra Troya. Si en la estrofa nos encontrábamos en un espacio lírico alejado de la situación por la que atraviesan los personajes, con la primera palabra de la antístrofa (*πολύθυτον*) nos sumergimos de lleno en medio del conflicto dramático.

Después de la presentación de la llegada de las mujeres y de los sitios por los que atravesaron, se nos presenta el objetivo de este viaje: “contemplar”, motivo que aparece en el v. 171 (*ὡς ἐσιδοίμαν*) y en los vv. 190-191 (*θέλουσ'... ἰδέσθαι*). Este paralelismo y la insistencia en la utilización de verbos relativos a la visión<sup>75</sup> han llevado a algunos críticos a opinar que el canto constituye simplemente un catálogo de cosas que las mujeres pudieron percibir con sus ojos.<sup>76</sup> Sin embargo, nos sumamos a la opinión de NÁPOLI (2014: 29), quien considera que a partir de la manifestación de los objetos deseados de la visión la perspectiva se bifurca: en un caso, hacia la consideración de las causas que produjeron la reunión del poderoso ejército griego y, en el otro caso, hacia la descripción concreta de los héroes que están contemplando en ese preciso momento. Si en la estrofa estamos en un espacio lírico impersonal y mítico, con escasa referencia a la acción presente, en la antístrofa, en cambio, nos encontramos con la presencia de la situación del ejército griego tal como habría sido expuesta a través del prólogo de la obra.

Desde el v. 192 de la antístrofa se inicia una enumeración ininterrumpida de todos los héroes, naves y pueblos que acompañaron a los Atridas a la guerra. Esta enumeración incluye también el catálogo de naves de las dos estrofas siguientes, con su correspondiente epodo. Sin embargo, es significativo que mientras en los catorce versos finales de la antístrofa el coro incluye la mención de ocho héroes, en todo el epodo, con sus veintidós versos, se limite a la descripción de Aquiles en carrera con Eumelo. Tanto las primeras menciones, como la que introduce la mención de Aquiles, contienen

<sup>75</sup> Cf. los verbos *ἐσιδοίμαν* en el v. 171; *ἰδέσθαι* en el v. 191; *κατειδον* en el v. 192; *ἴδον* en el v. 209; *ἰδόμαν* en el v. 218; *εἰδόμαν* en el v. 254; *κατειδόμαν* en el v. 274; *ὄραν* en el v. 275; *εἰδόμαν* en el v. 295 y nuevamente *εἰδόμαν* en el v. 299.

<sup>76</sup> Cf. CROISSET (1898: 364).

respectivamente un verbo de visión, *κατειδον* (v. 192) e *ἴδον* (v. 211). La utilización del prefijo *κατ-* en el primer verbo destaca la mirada descendente de las mujeres del coro (que miran desde arriba hacia abajo), en tanto que el verbo sin prefijo que utilizan para describir su visión de la carrera de Aquiles con Eumelo destaca la fascinación particular que produce la visión de la escena. El *leitmotiv* del deleite visual, presente en toda la *πάροδος*<sup>77</sup> (ὡς ἐσιδοίμαν, v. 171; θέλουσ' / ...ιδέσθαι, vv. 190 ss. ; κατειδον, v. 192; εἶδον, v. 210; ιδόμαν, v. 218; εἰδόμαν, v. 254; κατειδόμαν, v. 274), está intensificado con: τὰν γυναικεῖον ὄψιν ὀμμάτων<sup>78</sup> / ὡς πλῆσαιμι, μέλινον<sup>79</sup> ἄδονάν.<sup>80</sup> // *Para saciar la vista de mis ojos de mujer, un dulce placer* (v. 233-234), debido a su redundancia semántica y por constituir a su vez una enálage y una figura etimológica, utilizadas por Eurípides con más frecuencia que por Píndaro y los otros trágicos.<sup>81</sup>

La enumeración de los ocho héroes es superficial y rápida, aportando de forma más concreta la imagen de un ejército a la espera de la acción mientras se entretienen con el juego de damas o el lanzamiento del disco (vv. 195-199). Sin embargo, la rapidez e imprecisión con que son tratados nos evita tener una imagen clara del momento preciso en que son vistos por las mujeres. Incluso, algunos de estos héroes son apenas nombrados, como si no merecieran demasiada consideración. Todas las indicaciones que el coro hace están marcadas por referencias concisas: se trata de una mirada desde arriba, sin detención

<sup>77</sup> Cf. DI BENEDETTO (1971: 239-272), quien subraya la tendencia de la obra tardía de nuestro autor a exacerbar la dimensión visiva y la adjetivación.

<sup>78</sup> La expresión está enfatizada por el pleonástico *genetivus inhaerentiae*, propio del alto estilo lírico, pero no extraño a la épica (P384 ἔριδος...νεῖκος, γ 152 πῆμα κακοῖο). Para una amplia gama de ejemplos euripídeos, cf. BREITENBACH (1934: 194). Para ejemplos homéricos y trágicos, cf. BRUHN (1988: 117 ss.).

<sup>79</sup> En el v. 234 los códices contienen la lectura *μείλινον ἄδονάν*, una *iunctura* de la que se ha dudado por motivos no tanto métricos como semánticos. Una defensa de la tradición, en la estela de Grégoire, se debe a FERRARI (1986-1987: 216 n. 13): “μέλινον ἄδονάν / piacere frassineo”, en el sentido del deleite de contemplar las armas helénicas y en particular las lanzas de fresno (cf. *Ilíada* 5. v. 655). Esto constituye indudablemente un nexos muy audaz, que no sorprende en un interpolador que imagina “carros de corceles alados” (v. 250) y hace referencia al parto del padre (λόχευμα, v. 285). Conjeturas por cambiar el singular *μείλινον*, entre tantas, destacaremos *μείλιον* de BARNES, *μᾶλλον* (ἄδονᾶν) de HERMANN, *μελίφρον* de ENGLAND, *νεᾶνιν* de WECKLEIN, *ἐλεινόν* de MURRAY, *λίχνον* de JOUAN y GÜNTHER y *μείλιχον* de MUSGRAVE.

<sup>80</sup> En cuanto a la construcción *ἡδονη* + atributo parece típica de nuestro autor, dada la mayor frecuencia de uso en la obra euripídea respecto a la de los otros trágicos (de las sesenta veces en que aparece el sustantivo en la obra euripídea, cerca de una veintena van con adjetivo, frente a las cinco de Esquilo [nunca con atributo] y la treintena de Sófocles, de las que cinco llevan el atributo). La connotación puede ser afectiva (por ἰ' ἀναγνώριστις de una persona querida, cf. *Ión* v. 1448 ἀδόκητος ἡδονά), patética con éxito oximorónico (cf. *Electra* v. 126 πολυδάκρυον ἄδονάν) o por complacimento visivo conseguido por la hipálage (cf. *Bacantes* vv. 866 ss. χλοεραῖς / ...ἡδοναῖς, por la cierva que huye del cazador en el prado), en una dimensión hedonística y evasivamente contemplativa común a nuestro pasaje.

<sup>81</sup> Particularmente sobre esta figura etimológica, cf. *Hécuba* vv. 703 ss. (ἔμαθον ἐνύπνιον, ὀμμάτων / ἐμῶν ὄψιν), *Ifigenia entre los tauros* v. 1167 (ὄψιν δ' ὀμμάτων ξυνήρμοσεν) y *Orestes* v. 513 (εἰς ὀμμάτων μὲν ὄψιν οὐκ εἶων περᾶν).

en un punto fijo.<sup>82</sup> El cambio de perspectiva se produce cuando las mujeres posan sus ojos sobre Aquiles: a él no solo lo ven desde arriba, sino que se detienen a contemplarlo. La impresionabilidad de las mujeres, sonrojadas, también sirve para prepararnos para el tipo de efecto que Aquiles tiene cuando Ifigenia se avergüenza al ver al héroe por primera vez. El coro crea una expectación por el héroe y es importante recordar que el Aquiles que ve Ifigenia es precisamente el héroe armado de la *πάροδος*, no el personaje complejo que aparece en la escena con Clitemnestra.

Las mujeres llegan a escena con una concepción previa, expresada en la estrofa, sobre el ejército, la guerra y sus causas. En la antístrofa reiteran la explicación de su llegada y hacen un primer tanteo de la situación concreta por la que atraviesa el ejército. Solo en el epodo llegan a enfocar la descripción y centran su mirada en la actividad de Aquiles, convirtiéndose en paradigma de la situación por la que atraviesa toda la expedición y cada uno de los personajes de la tragedia, y, por tanto, estableciéndose como relevante en el significado del conflicto trágico de la obra.

El tema de la carrera de carros tiene una larga tradición dentro de la literatura griega. Como ejemplo de su importancia, cabe destacar los famosos juegos en honor de Patroclo en el canto XXIII de *Ilíada* y la recreación sofoclea en el discurso del pedagogo que cuenta la fingida muerte de Orestes en su *Electra*.<sup>83</sup> En estas obras se dibuja un simbolismo que será retomado por Eurípides en la *πάροδος* de *Ifigenia en Áulide*. Es en el momento en que el carro gira alrededor de la meta cuando el conductor, en situación de gran peligro, debe demostrar su mayor pericia. El riesgo se manifiesta en toda su intensidad y junto con él aparece también la fragilidad humana, simbolizada por el fracaso en esta empresa aun del que es excelente. En *Ilíada* 2. vv. 763 ss., la intervención de una divinidad provoca que, cuando iba a rodear la meta en primer lugar, Eumelo caiga y destroce su carro, dejando su orgullo y sus deseos de éxito en el suelo. La intervención de una divinidad hace evidente la limitación del hombre: aun siendo el mejor, en el momento de riesgo la derrota y el fracaso son posibles.

Algo parecido ocurre, según el relato del pedagogo, con Orestes, aunque en este caso el final será fatídico. Después de conseguir dar con éxito varias vueltas a la meta, en las que Orestes había demostrado ser un conductor de cuadrigas excelente y merecedor

---

<sup>82</sup> Cf. CHANTRAINE (1977: 504).

<sup>83</sup> Cf. VERDE CASTRO (1982: 45-83).

de la gloria del éxito, un error al manejar las riendas de forma inversa a la adecuada,<sup>84</sup> produce no solo la caída y el fracaso de Orestes, sino también su muerte. Aquí no es la divinidad la que interviene, sino que es el propio hombre quien, en un momento vital, comete el error que le conduce a la desgracia.

En esta obra euripídea, Eumelo, el mismo que había fracasado en *Iliada*, conduce el carro que compite con Aquiles. El dramaturgo parece retomar la figura de este personaje como paradigma del hombre que, por voluntad divina, debe enfrentarse a la limitación de su condición. No obstante, aquí no aparece el resultado de la carrera: solo se nos describe el momento decisivo en que el carro está girando en torno a la meta. No sabemos si ejecuta la empresa con éxito, ni quién gana la competición. Para comprender y analizar la innovación de Eurípides al respecto hay que tener en cuenta las peculiaridades de la escena.

Importante es el hecho de que sea Aquiles no de los participantes en la competición (vv. 208-209) y la singularidad de la propia carrera, ya que Eumelo corre en carro contra un guerrero armado y a pie. La acción se desarrolla sin jueces ni público y fuera del esquema ritual en que habitualmente se cumplen esta clase de juegos.<sup>85</sup> La carrera descrita por las mujeres de Cálcide no es sino un ejemplo más de la excelencia del héroe, cuya gloria es conseguida a través de trabajos que comporten fatiga y dolor. De todos modos, esta presentación de los hechos tendrá su importancia más allá de la relación específica con el personaje de Aquiles.

La descripción del coro se limita a mostrarnos ese momento crucial en el que el destino de dos héroes, con sus expectativas y ansias de gloria, se decide en el contexto de la competición. Todavía todo es posible, tanto la derrota como la victoria, y Aquiles y Eumelo arriesgan su vida por la fama.<sup>86</sup> La descripción del coro se limita a este instante en donde la gloria y el fracaso son posibles, aunque el dolor será inevitable en cualquier circunstancia. Estos valores metafóricos, encontrados en la descripción de la carrera, son

---

<sup>84</sup> La rienda corta para los caballos de la izquierda (que deben girar pegados a la meta) y la rienda suelta para los caballos de la derecha (que tienen que correr alejándose de ella) le exigen al conductor mucha pericia y sincronización de movimientos.

<sup>85</sup> De sentido funerario son los juegos en honor de Patroclo en el canto XXIII de *Iliada* y son celebrativos los juegos panhelénicos en los que compite Orestes según el engañoso relato del pedagogo.

<sup>86</sup> Es posible incluso suponer que esta alabanza de la educación de Aquiles encierre una velada aprobación al estilo militar de Esparta, con la que Atenas estaba en guerra. La lectura de la tragedia desde una perspectiva política ofrece material para una interpretación pro espartana o pro ateniense. Para una bibliografía detallada, cf. ZUNTZ (1955).

claros, pero hay que contemplarlos también en relación con lo que se ha dicho previamente en el prólogo, con lo que aparecerá sucesivamente en la *πάροδος* y, en general, en relación a lo que se irá desarrollando a largo de la tragedia.

La discusión entre Agamenón y su criado nos había mostrado el conflicto interno del rey entre su deseo de gloria y su negativa a asumir el riesgo necesario para conseguirla. Por otra parte, el Atrida no dispone de muchas opciones, ya que sea cual sea su decisión le va a aportar dolor. Este conflicto encontrado en el prólogo se retoma mediante un desarrollo de imágenes metafóricas en el motivo de la carrera entre Aquiles y Eumelo. Y es que, desde diversas perspectivas, el prólogo y la *πάροδος* nos presentan la realidad de una situación en la que confluyen destinos contrapuestos y en la que se observa el instante preciso en el que, ante el deseo de fama y el riesgo de fracaso, cada personaje debe dar una respuesta. El instante por el que atraviesan Aquiles y Eumelo es el mismo por el que atraviesa Agamenón y también será el mismo por el que atravesarán Menelao, Clitemnestra e Ifigenia. Además, así como en el prólogo la actitud de Agamenón queda indefinida, en la *πάροδος*, tampoco se nos dice nada sobre el resultado de la carrera de carros. A partir de un momento crítico, cada uno de los personajes deberá definir su comportamiento y su destino para enfrentarse al conflicto trágico.

La primera descripción del momento por el que atraviesa el ejército y la nueva mirada sobre los héroes y las naves esperando ansiosamente la acción, son amplificadas en la larga descripción del momento decisivo representado por Aquiles y Eumelo. La mirada de las mujeres del coro sobre la flota aquea no es una mera actualización de lo que ya habían escuchado por boca de sus esposos. Se trata, más bien, de una interpretación del estado del ejército: destacan el momento vital en que se concentran los destinos de todos los héroes y resaltan la inminente decisión que implicará un cambio en la situación de Grecia. En este cuadro de destinos inciertos, Agamenón e Ifigenia son, pese a no aparecer nombrados, los grandes referentes. La gloria o el dolor de Grecia se deciden en esta guerra, así como la gloria o el dolor de cada uno de los héroes que en ella intervienen. En esta situación de gran tensión, los comportamientos de cada personaje definirán el destino que les espera y es a través de este canto del coro donde comenzamos a entender lo que está en juego detrás de cada palabra y de cada actitud que ellos toman.

De este modo, la descripción del coro refleja una vez más la habilidad del dramaturgo a la hora de detallar los rasgos que caracterizan el aspecto y la naturaleza del

contexto. Pero, además, expresa simbólicamente la situación del campamento griego antes de los sucesos relacionados con la muerte de Ifigenia. En este sentido, se describe plásticamente la situación del ejército y de los personajes de la tragedia y, principalmente a través de la imagen concreta de la carrera de carros, la tensión existente por la incerteza de su destino.

Después de la *πάροδος*, el coro se mantiene en silencio y no contribuye de forma significativa en la larga escena posterior. En el primer episodio, tienen lugar numerosas entradas de personajes, pero ninguna de ellas es anunciada por el coro. Agamenón es alertado y sale fuera de su tienda por el grito del anciano que ve como Menelao<sup>87</sup> quiere arrebatarle la carta (vv. 314-316), mientras las otras entradas, la del anciano y Menelao tras la *πάροδος* (v. 303) y la del mensajero (v. 414) no son anunciadas. La contribución del coro se ve limitada a breves interjecciones durante la escena de reconciliación de los hermanos tras la entrada del mensajero.<sup>88</sup> Ninguno de los comentarios que las mujeres pronuncian es escuchado por Agamenón o Menelao, y para la única cosa que el Atrida se dirige al coro es para ordenarle silencio en el v. 542 tras tomar la decisión de sacrificar a su hija. Durante el *ἀγών*, los comentarios del coro son generales y gnómicos (vv. 374-375 y 402-403) y no aparece en las mujeres ninguna reacción inmediata ante la revelación de la trama de sacrificio.

Y es que en este primer episodio lo que el autor quiere resaltar son los vaivenes irónicos de voluntad de Menelao y Agamenón, expresados a través de la escena de *ἀγών* y su continuación en un par de *ρήσεις*, donde cada uno de los hermanos reafirma su

---

<sup>87</sup> Sobre el tratamiento de este héroe en la obra eurípídea, cf. FERNÁNDEZ GALIANO (1967: 321-354). Distingue tres etapas cronológicas: 1) Un primer grupo de tragedias en las que Menelao es ridiculizado o maltratado sin la más mínima benevolencia; 2) Una obra de transición cuyo tono es menos hostil: *Troyanas*; 3) Un tercer grupo donde la composición humana de su carácter se encuentra mejor matizada. Nuestra tragedia se encuentra en ese punto de evolución en el que es presentado como sincero rey de Esparta.

<sup>88</sup> La llegada de la heroína viene precedida por un mensajero que le anuncia inmediatamente a Agamenón, el líder de todos los griegos (v. 414), que la ceremonia puede empezar (vv. 435-439), un proceder común tanto en los ritos de sacrificio como de matrimonio. El mensajero evoca un retrato lírico de las mujeres esperando fuera del campamento en el prado, una imagen interesante teniendo en cuenta que el sacrificio de la muchacha se produce en el prado consagrado a Ártemis (v. 1452) y a su vez el prado está asociado con una virgen antes de un rapto o del matrimonio. Sobre este motivo, cf. MOTTE (1973) y FOLEY (1982: 159-180). La escena descrita por el mensajero contrasta con la atmósfera pesada de la guerra, que está suspendida, y la discusión de los hombres: madre e hija, con un gesto femenino descuidado y gracioso, se refrescan y bañan sus 'pies delicados', juntamente con Orestes, aún en bebé. Los caballos pastan en la hierba fresca y toda la escena deja ver la inocencia, la ignorancia del engaño y la disposición alegre de las mujeres. Ante la descripción de esta escena, se opera la *μεταβολή* de disposición de Menelao, que retrocede y se reafirma en su decisión del sacrificio.

cambio de opinión.<sup>89</sup> Es este uno de los pocos *ἀγῶνες* de la tragedia griega que conducen a un resultado positivo, ya que Menelao deja de ser el opositor a los planes de su hermano, pero de movimiento hacia adelante en la acción, ya que, tras la salida del mensajero, hay un cambio también de parecer en la postura de Agamenón. La acción vuelve así al punto en el que estaba al comienzo, el mandato divino ha de cumplirse, pero el poeta ha logrado de esa manera ahondar en la descripción del sufrimiento de quien ha de llevarlo a cabo contra su voluntad.

Tras el *ἀγών*, la acción que promueve la llegada de la víctima contiene las características comunes del *μηχάνημα* de salvación, aquel en el que la propia *σωτηρία* o *εὐτυχία* no implica un plan para matar a la víctima sino para impedir su intervención; en *Ifigenia en Áulide* se trata de mantener a Clitemnestra al margen de los planes de sacrificio y de la trama propia de los planes de ocultación. Como en otras tragedias de época tardía (*Ifigenia entre los tauros*, *Helena* y *Orestes*) esta trama se lleva a cabo a través de una escena de deliberación y otra de representación del engaño (la escena con Ifigenia) separadas por un *στάσιμον* y conformadas en su mayoría esticomíicamente.

La escena de deliberación tiene aquí un desarrollo breve y es conclusión del *ἀγών* anterior. Lo importante es la expresión de voluntades, el cambio de decisión de los dos hermanos, que en el caso de Agamenón sirve para destacar la única opción que contempla dentro de su tan desdichada situación. En *Ifigenia en Áulide* Agamenón para referirse a aquello que le mueve a sacrificar a su hija emplea una expresión que encontramos en *Orestes* en referencia a la muerte que pesa sobre Electra y Orestes, el “yugo de la necesidad” (vv. 1328-1330). Esa misma expresión nos retrotrae a *Agamenón* de Esquilo, allí en boca del coro para referirse a la fuerza que impulsó a Agamenón a dar muerte a Ifigenia. En esencia la expresión es la misma, pero la configuración del personaje y el contexto determinan que lo que hay tras ella no sea lo mismo.

El “yugo de la necesidad”, al que alude la Electra de *Orestes*, hace referencia a unas muertes que pretenden evitar, las suyas, pero, sobre todo, a una muerte que han decidido ejecutar, la de Helena y probablemente también la de Hermíone. La expresión empleada, así como el hecho de que se vea afectada Hermíone, hacen pensar en otra joven de esta misma saga, Ifigenia, arrastrada también con engaños a una situación similar y

---

<sup>89</sup> La dialéctica de Menelao en el *ἀγών* contiene una formulación que el espectador debía identificar con la práctica dialéctica de las asambleas (v. 320). Este comienzo del discurso se expone como un exordio, en el que Menelao llama a la atención de los oyentes.



que, en la tradición, con la excepción de *Agamenón* de Esquilo, es salvada finalmente por una divinidad, como lo va a ser la Hermíone de *Orestes*. La relación entre Ifigenia y Hermíone viene de lejos, desde que Clitemnestra se preguntara por qué tenía que entregar su hija Ifigenia para ser sacrificada, cuando la responsable de todo tenía una hija, Hermíone. Y es en *Ifigenia en Áulide*, en boca de Agamenón<sup>90</sup> para referirse a lo que le impulsa a sacrificar a Ifigenia, donde hallamos de nuevo esta expresión (vv. 342 ss. y 511-514).

De ahí procede, por tanto, la *ἀναγκαία τύχη* del Agamenón de *Ifigenia en Áulide*, de ese componente impredecible del acontecer y, como tal, difícilmente evitable, que en este caso toma forma en la actitud del contingente entero del ejército aqueo, en otras palabras y desde otra perspectiva, en los miedos que atenazan a un Agamenón indeciso y pusilánime que teme enfrentarse a los expedicionarios, a Menelao e incluso a Clitemnestra.

La expresión hallada en el v. 1330 de *Orestes* en boca de Electra, dirigiéndose a Hermíone, y en el v. 343 de *Ifigenia en Áulide* en boca de Agamenón, en referencia a lo que le impulsa a dar muerte a su hija, la encontramos en la *πάροδος* de *Agamenón* para referirse también a ello. Pero aquí nos hallamos ante un sentimiento diferente al miedo. La *πάροδος* de *Agamenón* proporciona la fuente más importante de *Ifigenia* de Esquilo.<sup>91</sup> Los vv. 192-202 nos dan la imagen de la situación en Áulide: la expedición bloqueada por vientos contrarios persistentes, la inacción prolongada difícil de soportar, la exasperación de los ánimos, la escasez de víveres, el deterioro de naves, todo ello debía

---

<sup>90</sup> Existen diferentes opiniones entre los estudiosos sobre los motivos del Atrida de sacrificar a su hija. Una parte de la crítica toma las excusas de Agamenón en sentido literal y, en consecuencia, atribuye su decisión de sacrificar a Ifigenia a su miedo al ejército y en particular a Odiseo. Cf. entre otros, VRETSKA (1961: 24), SCHREIBER (1963: 53), SIEGEL (1978: 32-38 y 1981: 259-264), RABINOWITZ (1983: 23), LUSCHNIG (1988: 199), LAWRENCE (1988: 95) y STOCKERT (1992: 1. 25 y 2. 350). Cf. DIMOCK (1978: 9), quien resalta que Agamenón no trata de persuadir a Odiseo, a Calcante ni al ejército del sacrificio, porque él está condicionado a ceder en lo que él se imagina que sus soldados quieren. Una opinión diferente también extendida ha sido la de pensar que el miedo de Agamenón está causado no tanto por el ejército, Odiseo o Calcante, sino por su cobardía y que es su ego lo que le conduce al sacrificio, cf. VELLACOTT (1975: 220-221). Según SYNODINOU (2013: 60): “Taking into consideration the context of the play, we may maintain that the alleged “necessity” (Agamemnon being compelled by the army and Odysseus) does not seem to be well founded. To say the least, the soldiers up to this stage of the plot (that is the girl’s arrival at the camp) do not know why she has come at all to a military camp”.

<sup>91</sup> SCHMID (1940: 189) sitúa una primera versión de *Agamenón* como segunda tragedia de una trilogía encabezada por *Ifigenia*, y cerrada por una tercera que desarrollaría la venganza por la muerte de Agamenón. Según esta propuesta, en la *πάροδος* de *Agamenón* tendríamos un resumen de *Ifigenia*. Entre otras cosas se basa en el carácter más arcaico de la lengua y en el estilo de *Agamenón* conservado que el de las otras dos tragedias que conforman la trilogía, *Coéforas* y *Euménides*. Esquilo habría retomado aquel *Agamenón* y, tras reelaborarlo, lo habría situado abriendo su *Oresteia*. Si esto fuera cierto, el vínculo entre esta tragedia y el suceso del sacrificio de Ifigenia se vería reforzado.

de estar en su *Ifigenia* desarrollado con gran plasticidad. En esta situación se produciría el anuncio de Calcante, que el coro refiere (vv. 198-202) y que sin duda se trata del sacrificio de Ifigenia, recibido por los Atridas con muestras visibles de dolor (vv. 202-204); la reacción de Agamenón y de Menelao se nos presenta como muy humana, mezcla de dolor no contenido y de espanto, e incluso de duda<sup>92</sup> -debió tener un desarrollo dramático muy visual e impresivo en su *Ifigenia*- entre dos posibilidades de acción presentadas por el coro como semejantes, desoír las palabras de Calcante o bien obedecerlas (vv. 206-211).<sup>93</sup>

En *Ifigenia en Áulide* la situación es similar a la que nos presenta Esquilo, pero el Agamenón de Esquilo es muy diferente al de Sófocles y aún más al de Eurípides. En la obra euripídea Agamenón, ante la situación en que se halla la expedición, sin poder proseguir la marcha a Troya, y horrorizado por el oráculo que transmite Calcante que condiciona la prosecución de la expedición y la toma de Troya a que sea sacrificada Ifigenia (vv. 87-93), ordena a Taltibio que proclame la disolución de la expedición (vv. 94 ss.), pues, como él mismo reconoce (v. 96): ὡς οὔποτ' ἄν τλὰς θυγατέρα κτανεῖν ἐμήν. // *Jamás osaría dar muerte a mi propia hija*; pero entonces Menelao lo persuade de lo contrario (vv. 97 ss.) y finalmente en la escena de deliberación resalta la necesidad del sacrificio (vv. 511-512): ἀλλ' ἤκομεν γὰρ εἰς ἀναγκαίης τύχας, / θυγατρὸς αἱματηρὸν ἐκπρᾶξι φόνον. // *Sin embargo, nos hallamos en una situación forzosa: el realizar el sacrificio sangriento de mi hija*. Esta situación forzosa no es otra que la expedición contra Troya, que en el caso de Agamenón adquiere una forma diferente a la que tiene para Odiseo, que se vio forzado a integrarse en la expedición por la argucia de Palamedes, enviado por los Atridas con el encargo de hacerle ir. Pero Odiseo antepuso la vida de su

<sup>92</sup> Las dudas de Agamenón y su decisión final son presentadas por el coro en sus partes esenciales: una primera reacción de atónito estupor y una pronta decisión final clara y precisa. El proceso seguido por Eteocles en *Siete contra Tebas* no difiere mucho, pues la decisión ya la tiene tomada, tan solo le resta aguardar el turno para saber ante qué puerta está situado su hermano, pero las prisas le traicionan, como señala el coro muy sensible a cuanto sucede, cuando Eteocles se precipita al encuentro del mensajero perdiendo la compostura (vv. 369-374). Al igual que el verdadero rostro de Eteocles aflora a lo largo de la tragedia, también el de Agamenón aflora finalmente, pues, como indica GASTI (2015: 115-123), del análisis de los vv. 782-974 se puede concluir que, a pesar de los esfuerzos de Agamenón para adoptar un comportamiento política y religiosamente correcto, expresa una acusada inclinación egocéntrica perceptible en la sobreabundancia de los pronombres personales y posesivos de primera persona.

<sup>93</sup> La tragedia *Electra* de Sófocles, que retoma el incidente de la muerte del ciervo, presenta una situación sin salida. Electra lo refiere, según ha oído (v. 566), y concluye que Ifigenia fue sacrificada porque no había otra salida (vv. 573-575). Así pues, esta versión posiblemente sea la que le resultaba más aceptable al hacer también más aceptable la muerte de Ifigenia, pues los expedicionarios no podían estar indefinidamente en Áulide, por lo que Agamenón no tenía alternativa alguna. Y así, forzado por innumerables presiones, después de haberse resistido, finalmente se vio obligado a sacrificarla.

hijo a su voluntad de no integrarse en la expedición; Agamenón, por el contrario, antepone la expedición a la vida de su propia hija. Agamenón es libre de abandonar la expedición, pero ello supondría no solo ir contra el designio divino, sino también enfrentarse al conjunto del cuerpo expedicionario que él comanda (v. 514), a Calcante (v. 518) y al mismo Odiseo (vv. 524 ss.).<sup>94</sup> Terrible paradoja esta, pues si no lo hace, teme las represalias como comandante, y si lo hace, como padre y fundamentalmente como esposo.<sup>95</sup>

De hecho, de manera similar a lo que ocurre en otras escenas de deliberación, la propuesta de no matar a Ifigenia (de Menelao) precede al plan que finalmente se va a seguir (de Agamenón) y el diálogo gira en torno al mismo (vv. 538-541): ἔν μοι φύλαξον, Μενέλεως, ἀνὰ στρατὸν / ἔλθῶν, ὅπως ἂν μὴ Κλυταιμῆστρα τάδε / μάθῃ, πρὶν Ἄϊδη παῖδ' ἐμὴν προσθῶ λαβῶν, / ὥς ἐπ' ἐλαχίστοις δακρύοις πρᾶσσω κακῶς. // *Vigilame solo esto mientras estés entre el ejército, Menelao, que Clitemestra no se entere de estas cuestiones, hasta que yo, tras haberme apoderado de ella, ofrezca a mi hija a Hades y así sufrir mi dolor con menos lágrimas.*

Ante los sucesos del devenir en el Agamenón de *Ifigenia en Áulide* y el de Esquilo, tras ese someterse al yugo de la necesidad, hay en uno y otro caso reacciones diferentes, fruto de caracterizaciones diversas del mismo personaje. Mientras que el de Esquilo tiene un carácter que de natural tiende al mal, rasgo de los héroes esquiléos, como el coro de *Agamenón* aclara en los vv. 763-771, el carácter del Atrida de la obra eurípidea es de natural débil y pusilánime, pero no con ello está ausente de responsabilidad. En boca de su propio hermano, en este primer episodio de *Ifigenia en Áulide*, se nos presenta un Agamenón deseoso de ser general dentro del ejército, ese ejército que tanto teme. Escuchamos la historia de un político ambicioso, estrechando la mano de todos los que se le acercan, hablando con todos, con afabilidad y humildad (vv. 339-342): ὥς ταπεινός

<sup>94</sup> El héroe eurípideo se ve fuertemente condicionado, en su primera reacción, por un no del todo definido ὄγκος o ὄχλος (v. 450), pero al dirigirse al hermano identifica claramente a todo el ejército aqueo como la necesidad que lo lleva al sacrificio (v. 514). Menelao, sin embargo, que en los vv. 370 ss. había compadecido a la pobre Hélade, obstaculizada en su deseo de gloria, ahora, dándose cuenta de su error, señala en el v. 495 una simple expedición y después en el v. 517 afirma que no se debe temer demasiado al ὄχλος. Como un ὄχλος, son para Agamenón los Dánaos cuando concentra su miedo en Odiseo, ποικίλος por naturaleza y dispuesto a apoyarse en la ὄχλος (v. 526), típico retrato de un tirano poseído por la ambición.

<sup>95</sup> Según MASARACCHIA (1983: 55-56): “L’offerta spontanea della vita della figlia non è testimonianza di zelo religioso e patriottico, ma sbocco di un unico gioco di arrivismo politico” [...] “la smania di potere per Agamennone, il rapporto amoroso mal governato per Menelao, la guerra considerata una follia” [...] “Il richiamo a δικη (p. 56) e a νόμος nelle parole di Agamennone (v. 399) sottolinea l’empietà di un’ipotesi di sacrificio”.

ἦσθα, πάσης δεξιᾶς προσθιγγάνων / καὶ θύρας ἔχων ἀκλήστους τῷ θέλοντι δημοτῶν / καὶ διδοὺς πρόσρησιν ἐξῆς πᾶσι — κεί μή τις θέλοι — / τοῖς τρόποις ζητῶν πρίασθαι τὸ φιλότιμον ἐκ μέσου; // *¡Qué humilde eras, estrechando la mano de todos, manteniendo tus puertas abiertas para el que quisiera de los ciudadanos, y te dirigías a uno y a otro, incluso hacia quien no tenía tal intención, tratando de comprar con tus modales lo que ambicionabas de aquello público!* El motivo era τὸ φιλότιμον (v. 342), ese deseo de agradar y obtener honras. Y la enumeración de gestos demagógicos está subrayada por la repetición de καί (vv. 340, 341), que culmina con el último término de la enumeración— καὶ εἶτα (v. 343), para señalar el cambio μεταβαλῶν (v. 343). La estrategia discursiva varía acompañando el propio proceso de cambio descrito y la iteración de φίλος (vv. 344 y 347) está puesta al servicio de desmontar la φιλία anteriormente mostrada. Una vez elegido, el jefe cambia de comportamiento como es propio de un demagogo. Una historia que nos fuerza a recordar y reconsiderar las palabras de Agamenón “y ellos me eligieron para dirigir el ejército” (vv. 84-85), y darnos cuenta de que su larga ῥῆσις al inicio de la obra no era únicamente una forma de Eurípides de dar un contexto de fondo, sino que la intención de la explicación cuidadosa dada por Agamenón para ponerse a él mismo en la mejor luz ha sido fruto de la memoria selectiva del héroe. Además, nos damos cuenta de que hemos conocido al Agamenón descrito por Menelao, el político profesional, que sabe muy bien ganarse el apoyo popular.

Agamenón había dicho en el prólogo que su hermano, aduciendo todo tipo de argumentos, le persuadió a cometer el acto horrible (v. 97). Ahora Menelao nos ofrece otra visión contraria: por voluntad propia y no por la fuerza decidió inmolar a su hija (vv. 359-361), algo que no es negado con posterioridad por Agamenón. Menelao está lejos de tener un rol desinteresado y con su intervención mancha la persona inocente que Agamenón nos ha presentado en el prólogo. No hay duda de que se nos ofrece aquí una segunda opinión sobre el héroe y su parte de responsabilidad en la situación presente. Agamenón ya son es un observador pasivo.

Lo que el esposo de Clitemnestra había presentado como una cuestión privada -la obligación derivada del juramento hecho por los pretendientes de Helena- lo presenta su hermano como una cuestión pública, nacional y del ámbito político. La nueva carta de Agamenón, según aquél, tiene repercusiones funestas para toda Grecia (v. 308). La causa que trae el ejército a Áulide, bajo el mandato de Agamenón es panhelénica (v. 350). La llegada a Áulide marca una nueva etapa en el gobierno de Agamenón y, simultáneamente,

en la argumentación de Menelao, lo que Eurípides señala con la marca *ὥς δέ* (v. 350). Se trata de la primera prueba al mando de Agamenón: los vientos no soplan, lo que deja en duda la empresa militar y al ejército a las puertas de regresar a casa.

Hábilmente, Menelao desvía la argumentación de la dimensión panhelénica a la dimensión personal: es a Agamenón a quien le fallan los vientos y amenazan su ataque a Troya (vv. 351 ss.). Es a Agamenón a quien Calcante dirige el oráculo sobre el sacrificio de Ifigenia y también es suya la iniciativa de la carta. Y después es él quien cambia de decisión y escribe una segunda carta para impedir el sacrificio, un cambio que muestra la inseguridad del rey (*μεταβαλὼν*, v. 363) y que Menelao destaca, en la *actio* de su discurso, por la exclamación *μάλιστα γε* (v. 364). Enseguida encuadra el procedimiento de Agamenón en el perfil típico de gobernantes ambiciosos pero débiles y fija sus ojos en la Hélade, que, por la decisión de un hombre, no puede proseguir una guerra gloriosa.

La respuesta de Agamenón se inicia con una frase para desacreditar al antagonista y preservar el *ἦθος* del orador (v. 378): *βούλομαι σ'εἰπεῖν κακῶς εὔ, βραχέα. // Ahora me toca acusarte a ti, pretendo ser breve*. En el *ἀγών*, Agamenón contrapone la lectura panhelénica de Menelao a una lectura de dimensión familiar: fue una locura el juramento de los pretendientes y aquél a quien Helena escogió vive con una pasión desmesurada por una esposa infiel, lo que no justifica el sacrificio de ninguno de sus hijos. Como FIALHO (2016: 89) dice: “O conflito condensado no segmento seguinte do agôn é o de causa pública (ou melhor, falsa causa pública), causa privada e estende-se até criar o efeito do ‘tarde demais’: o cortejo nupcial acaba de chegar” [...] “A circunstância do ‘tarde demais’ acresce a consciência adquirida pelo Atrida da força da opinião pública e do poder das massas, instáveis, manipuláveis, que ora apoiam o candidato ao poder que melhor os conquiste (como terá sido o seu próprio caso), ora se deixam manipular por outros demagogos, mais perigosos e insidiosos que, associados a *opinion makers* como o andivinho, preparam um perigo fatal”.

Pero, la memoria de Menelao ha sido hasta el momento selectiva. Comienza su explicación sobre un inicio posterior y así puede dejar de lado en su historia cualquier mención a Helena: él se hace a sí mismo víctima de la duplicidad y de la indecisión de su hermano. Paradójicamente, ante la llegada de la comitiva, toma conciencia de la desdicha de Agamenón y de la verdadera dimensión de la causa de la guerra: el deseo de recuperar a Helena reduce al ámbito doméstico lo que defenderá ser causa de interés nacional, la

anulación del sacrificio. Es ahora su vez de cambiar y reconocer el cambio (εις μεταβολὰς ἤλθον, v. 500), por lo que alude a sus motivos expresándolos en lenguaje judicial o de litigio en una asamblea (vv. 489-490): ἄφρων νέος τ' ἦ, πρὶν τὰ πράγματ' ἐγγύθεν / σκοπῶν ἐσεῖδον οἶον ἦν κτείνειν τέκνα. // *Era necio y alocado, antes de advertir, considerando las cosas de cerca, qué es matar a un hijo.* Ese cambio reconoce el poder de persuasión de la opinión pública y manipulación de otros demagogos, como los adivinos. Aquí el adivino es Calcante y el demagogo Odiseo, quien, así reconocido por los dos Atridas, está dominado, tal como la raza de los adivinos (v. 520), por la ambición (φιλοτιμία, v. 527).

Sin embargo, el motivo de la “multitud” comienza a ganar peso, como una amenaza, como un peligro. El miedo a ella, según Menelao, no se debe dejar alimentar demasiado (v. 517), pero Agamenón teme la reacción de ese ejército (στρατός, στράτευμα, στρατεία), esos guerreros que amenazan con apedrear a Aquiles en el quinto episodio, y que, bien designado como “ejército” bien como “multitud”, se convierte en metáfora de los ciudadanos de la πόλις, cuyos demagogos manipulan, pero que a su vez se convierten en tiranos de sus propios manipuladores.

La decisión de Agamenón ya está tomada, se va a realizar el sacrificio y ahora, para que la acción se lleve a cabo con éxito, el Atrida deberá conseguir el silencio de las mujeres del coro, quienes, presentes en escena durante el ἀγών de los dos hermanos, han sido testigo de los planes funestos que le esperan a la heroína. El primer episodio, pues, finaliza con la orden de guardar silencio dirigida a las mujeres significativamente como extranjeras (v. 542): ὑμεῖς τε σιγῆν, ὧ̃ ξέναι, φυλάσσετε. // *¡Y vosotras, extranjeras, guardad silencio!*, una petición amenazante que aparece en el lugar esperado, antes del primer στάσιμον, señalando el paso hacia la representación visible del engaño.

Después de la salida de Agamenón en el v. 542, el coro está solo en escena y canta sobre las consecuencias del amor frenético, quizás en obediencia de la orden del héroe de guardar silencio. El primer στάσιμον a propósito de Paris y Helena (ἐρῶν-ἐρῶσα) medita sobre dos aspectos del ἔρωσ and conjuntamente sobre la σωφροσύνη y su consecuencia para la vida humana. El coro desea para sí mismo la medida de todas las cosas, también en el amor, y se distancia claramente de Helena. Un anuncio de la llegada de Aquiles se escucha en la antístrofa. La educación y el κόσμος conducen al suceso, tanto de la vida privada como en el Estado. El epodo aplica la sabiduría general a la relación entre Paris y Helena,

concluyendo, a través de la poliptoton, con la reiteración del concepto de *ἔρις/ἔριον*, la discordia que engendra nueva discordia. Además, el recurso también enfatiza el juego de palabras entre *ἔρωσ* y *ἔρις*, el amor y la discordia, que de esta manera se vinculan en otro falso juego etimológico.<sup>96</sup> De este modo, el amor, que había sido el tema inicial del *στάσιμον*, cierra de manera anular la composición, aunque ahora en vinculación con la discordia que produce entre helenos y bárbaros el amor inmoderado de los dos amantes.

Este primer *στάσιμον* (vv. 543-589) se halla entre la escena en la que Agamenón le dice a Menelao que tiene que sacrificar a Ifigenia y la primera escena de encuentro entre Agamenón y su familia y tiene una estructura simple de estrofa, antístrofa y epodo. Como hemos dicho, trata sobre la naturaleza del *ἔρωσ* y los roles apropiados a cada sexo. El *ἔρωσ* malo, como el de Helena, lleva a la *ἔρις* y a la destrucción. El coro desea el buen *ἔρωσ*, aquel controlado y moderado, apropiado a las esposas jóvenes como ellas (vv. 554-557): εἴη δέ μοι μετρία μὲν / χάρις, πόθοι δ' ὅσιοι, / καὶ μετέχοιμι τᾶς Ἀφροδί- / τας, πολλὰν δ' ἀποθείμαν. // *Ojalá mi dicha sea moderada y mis deseos puros, y participe del amor, pero decline sus excesos.* Ellas alaban la buena educación y el *αἰδώς*. Las mujeres deben alcanzar la virtud en la esfera oculta del amor y el matrimonio, mientras los hombres tienen infinitas formas de servir a sus ciudades (vv. 568-572): μέγα τι θηρεύειν ἀρετάν, / γυναιξὶ μὲν κατὰ Κύπριν / κρυπτάν, ἐν ἀνδράσι δ' αὖ / κόσμος ἐνὼν ὁ μυριοπλη- / θῆς μείζω πόλιν αὔξει. // *¡Algo grande es buscar con afán la virtud, para las mujeres seguir a Cipris ocultamente; y para los hombres, en cambio, el intrínseco sentido del orden, incontable en sus formas, aumenta la grandeza de su ciudad!*

A pesar de que el *στάσιμον* tiene solo una relevancia indirecta en las escenas inmediatas que lo rodean, subraya la conexión entre matrimonio y guerra observando las consecuencias desastrosas del carácter erótico incontrolado como el de Helena. El *στάσιμον* crea una presión para la vuelta al comportamiento correcto, una muestra de verdadera *ἀρετή* y el *αἰδώς* y otros frutos de la buena educación que observamos en Aquiles y ciertamente en Ifigenia. Ifigenia gana *κλέος* de una forma femenina, a través del *ἔρωσ* oculto y por causa de matrimonio.

<sup>96</sup> Ninguno de estos juegos etimológicos intenta engañar al auditorio, seguramente advertido de su falsedad. Sin embargo, demuestran la imposibilidad en la que se encuentra el poeta para expresar en términos convencionales una realidad para la que no hay términos propios. Si el lenguaje convencional no puede reflejarlo, habrá entonces que recurrir a un lenguaje nuevo: a un lenguaje de metáforas, a un lenguaje que procure expresar una realidad nueva, cf. NÁPOLI (2009).

Tal y como ocurría en la *πάροδος*, el canto comienza con un par de estrofas y un epodo, e, igual que la primera intervención coral, los versos que siguen a esta estructura han sido fuertemente debatidos por los editores. La tríada de apertura no comenta la acción de la que es testigo el coro, pero sí que es relevante a lo largo de la obra el tema sofisticado de la conveniencia del amor solo en moderación (*μέτριος*, vv. 542 y 554; *σωφροσύνη*, v. 544). Es, por supuesto, el incontrolado deseo de Helena y Paris lo que ha conducido a esta guerra, tal y como el coro afirma en el epodo (vv. 573-591). La sumisión de una mujer al *ἔρωσ* y las desastrosas consecuencias son un motivo común trágico, de lo que Fedra y Dejanira son claros ejemplos. El coro explícitamente conecta educación (*αἰ παιδευόμεναι*, v. 561) y sabiduría (*σοφία*, v. 563) con la moderación de la pasión, un tema de la filosofía ateniense del s. V, más que un elemento mitológico de la Guerra de Troya. La conexión entre el amor y la discordia, particularmente en el epodo, repetidos en los vv. 585 y 587, ha sido probablemente lo más resaltado entre los estudiosos de esta tragedia.

Los restantes versos de este *στάσιμον* (vv. 590-606) incluyen el saludo de bienvenida y la celebración del coro ante la llegada de la comitiva de Clitemnestra, Ifigenia y el pequeño Orestes (que no es mencionado en este *στάσιμον*). Muchos editores han suprimido estos versos basándose en el excesivo espectáculo que supondría la entrada de un carro en escena.<sup>97</sup> Sin embargo, consideramos que estos versos son una muestra más de la importancia de la función del coro en la obra tardía de Eurípides. En los versos finales de su *στάσιμον* el coro, en su identidad de mujeres de Cálcid, se exhorta a sí mismo a ayudar a Ifigenia a salir del carro, cuidándose de no alarmarla o asustarla (vv. 598-606):

στῶμεν, Χαλκίδος ἔκγονα θρέμματα, / τὴν βασιλείαν δεξώμεθ' ὄχων / ἄπο μὴ  
σφαλερῶς ἐπὶ γαῖαν, / ἀγανῶς δὲ χεροῖν μαλακῆ ῥώμῃ, / μὴ ταρβήσῃ † νεωστὶ μοι  
μολὸν / κλεινὸν τέκνον Ἀγαμέμνονος, / μηδὲ θόρυβον † μηδ' ἔκπληξιν / ταῖς  
Ἀργείαις / ξεῖναι ξεῖναις παρέχωμεν. // *Quedémonos aquí, jóvenes nacidas en  
Cálcid, y recibamos a la reina para que no baje vacilante de su carro,  
ofreciéndole amablemente el apoyo firme de nuestras manos. Y para que no se me*

<sup>97</sup> La llegada de Ifigenia en una carroza debía evocar simultáneamente la muerte en Argos de Agamenón y Casandra en *Agamenón* de Esquilo, o de Clitemnestra en *Electra* de Eurípides, y la imagen de la esposa coronada saliendo de un carroza para llegar a casa del esposo, acompañada por un *νομφαγωγός* (conductor de la novia, v. 610) y felicitada a su llegada por las mujeres allegadas. Sobre el tratamiento general del proceder en un ritual de matrimonio griego, cf. ERDMANN (1934), MAGNIEN (1936) y SUTTON (1981).



*asuste justo ahora que llega la ilustre hija de Agamenón, tampoco les ofrezcamos ruido ni tumulto a las extranjeras argivas como mujeres extranjeras que somos.*

Estos versos muestran respeto hacia las dos heroínas sin violar el *dictum* de silencio pronunciado por Agamenón.<sup>98</sup> El coro saluda a las dos mujeres reconociendo su alto estatus y se dirige con el respeto debido (vv. 591-592) a estas, descendientes de grandes ancestros (vv. 593-594) y destinadas a una gran fortuna (vv. 595-597). Agamenón ha pedido silencio, pero no ha hecho una petición de complicidad. Como KOVACS afirma en su edición Loeb “[The women] know what is in store for Iphigenia and have no reason to engage in cruel irony”. La sugerencia de MURRAY de un coro secundario de argivos (en su Oxford Classical Text de 1909) es una posibilidad, pero es difícil pensar cómo Eurípides o un interpolador posterior introduciría un nuevo coro solo para unos pocos versos (catorce como máximo, siete si asumimos que el coro original canta los vv. 598-606). PAGE (1934: 160) dice que los vv. 590-597 son una interpolación basándose en dos únicas palabras, *ὀλβοφόρος* (v. 596) y *εὐμήκεις* (v. 595), y en la similitud de estos versos con la tragedia *Electra* de Eurípides (vv. 988-997). Sin embargo, esta escena de las heroínas bajándose del carro tiene una función dramática específica: la contraposición constante entre el matrimonio ritual y el sacrificio, un tema común a lo largo de la obra, y que evoca tanto la obra esquilea *Agamenón* como la eurípidea *Electra*, dos obras que tratan este motivo aunque de forma diversa a *Ifigenia en Áulide*.

A su llegada, la primera en hablar es Clitemnestra, quien en su función de *νομομαγωγός* (v. 610), ordena a unos y otros preparar lo que cree ser una ocasión de desposorios. Agradece, en primer lugar, al coro por sus amables palabras (vv. 607-608): ὄρνιθα μὲν τόνδ’ αἴσιον ποιούμεθα, / τὸ σόν τε χρηστὸν καὶ λόγων εὐφημίαν. // *Tenemos por favorable este presagio, tu amabilidad y el buen augurio de tus palabras*. Después ordena a los servidores recoger los regalos de la dote, *φερνάς* (v. 611), y llevarlos al interior de la tienda. Tras una indicación a su hija de que baje del carro, vuelve a dirigirse al coro de mujeres, quien probablemente divididas en semicoros tendrán la función de

<sup>98</sup> VAN LOOY (1984-1985: 251) opina sobre este *στάσιμον*: “In nessun momento, quindi, il coro fa progredire l’azione o vi s’intromette: dipinge delle belle scene, medita in termini generali sui rischi dell’amore e sull’utilità di una buona educazione. Inoltre, il divieto di parlare- *das Schweigegebot*- le impedisce di svelare la verità, e perfino di proclamare la propria disapprovazione riguardo ad Agamennone: a scoprire la verità sarà finalmente il *presbys*”.

ayudarlas a bajar y coger en brazos al pequeño Orestes, por primera vez nombrado (vv. 615-622):

ὕμεις δέ, νεάνιδές, νιν ἀγκάλαις ἔπι / δέξασθε καὶ πορεύσατ' ἐξ ὀχημάτων. / κάμοι  
 χερὸς τις ἐνδότηω στηρίγματα, / θάκουσ ἀπήνης ὡς ἂν ἐκλίπω καλῶς. / αἱ δ' ἐς τὸ  
 πρόσθεν στήτε πωλικῶν ζυγῶν· / φοβερὸν γὰρ ἀπαράμυθον ὄμμα πωλικόν· / καὶ  
 παῖδα τόνδε, τὸν Ἀγαμέμνονος γόνον, / λάζυσθ', Ὀρέστην· // *Y vosotras,  
 muchachas, recibidla en vuestros brazos y bajadla del carro. Y a mí que alguna  
 me dé el apoyo de su mano para que salga elegantemente del asiento de esta  
 diligencia. Vosotras colocaos delante del yugo de caballos, pues la mirada  
 inexorable del caballo es asustadiza. Recibid también en vuestros brazos a este  
 niño, el hijo de Agamenón, a Orestes.*

La primera intervención de Clitemnestra en la obra finaliza con la orden que esta le da a su hija de que se ponga a su lado antes de ir a saludar a su padre (vv. 627-630): ἐξῆς κάθησο δευρό μου ποδός, τέκνον· / πρὸς μητέρ', Ἴφιγένεια, μακαρίαν δέ με / ξέναισι ταῖσδε πλησία σταθεῖσα δός, / καὶ — δεῦρο δὴ — πατέρα πρόσσειπε σὸν φίλον. // *A mi lado, ponte aquí de pie junto a tu madre, hija, Ifigenia, y déjame mostrarme dichosa ante estas extranjeras teniéndote cerca, y ahora vamos ya a saludar a tu querido padre.*

La joven Ifigenia, eje central de todos los acontecimientos de la tragedia, llega por fin a escena. Pese a que en la primera parte de la obra no está físicamente, la presencia de la heroína sobrevuela toda la acción, pues los acontecimientos que se producen en ella determinan su destino. El poeta crea una gran tensión en la segunda parte al lanzar a una joven, tierna y jovial, a los brazos de un padre que momentos antes ha decidido su muerte (vv. 631-632): ὦ μητερ, ὑποδραμοῦσά σ'· ὀργισθῆς δὲ μή· / πρὸς στέρνα πατρὸς στέρνα τὰμὰ περιβαλῶ. // *¡Madre, me adelanto corriendo a ti! ¡Y no te enfades! ¡Quiero apoyar mi pecho sobre el pecho de mi padre en un abrazo!* De la angustiante ironía del diálogo que sostienen padre, madre e hija se destila la cruel y feroz realidad,<sup>99</sup> que se ve

<sup>99</sup> El texto enfatiza los preliminares engañosos similares en el matrimonio y la guerra subrayando el detalle del sacrificio. La escena enfatiza el motivo del matrimonio como rito de paso, una transición de la niñez, presidida por los padres, a la desconocida vida con un hombre que aún no ha conocido. La ingenuidad con la que la muchacha es llevada a Troya refuerza el sentimiento de su ansiedad por separarse de su familia. Agamenón juega el papel de un padre preocupado y triste por la partida de su hija favorita al matrimonio (vv. 668-680). El juego irónico del ritual continúa en el diálogo inmediatamente sucesivo entre Clitemnestra y Agamenón. Clitemnestra insiste -casi hasta un punto cómico- en su rol como madre de la esposa. Se preocupa por la *performance* de *προτέλεια* (sacrificio preliminar, vv. 718-721), el banquete (v. 722), su rol como portadora de la antorcha en la ceremonia (v. 732) y del linaje del novio (vv. 695-697). Se horroriza de que Agamenón la prive de su tradicional rol de portadora de antorcha (vv. 734-736) y de que el banquete

acompañada por la petición de Agamenón a su esposa de dejar Áulide y su negativa ante la incompreensión de lo que está por acontecer (vv. 742-745): οἴμοι· μάτην ἦξ', ἐλπίδος δ' ἀπεσφάλην, / ἐξ ὀμμάτων δάμαρτ' ἀποστεῖλαι θέλων. / σοφίζομαι δὲ κάπι τοῖσι φιλτάτοις / τέχνας πορίζω, πανταχῆ νικώμενος. // ¡Ay! *En vano me precipité, y me frustré en mi esperanza de intentar mandar de vuelta a mi mujer lejos de mi vista. Maquino y preparo tretas contra los que más quiero, y estoy vencido en todos los terrenos.*

Después de la escena de encuentro entre padre e hija, marcada por la ilusión de una y por el desespero mal contenido del otro, el coro entona un *στάσιμον* proléptico, previendo el desespero de las mujeres troyanas que temen la invasión de la ciudad y de sus destinos, lo que parece evocar las intervenciones del coro de *Siete contra Tebas*. La mención al lamento de las mujeres por sus esposos y la ansiedad por ser llevadas como esclavas debió con certeza evocar también la obra euripídea *Troyanas*, producida una década antes, y la alusión debió ser fuerte dado que tenemos un coro femenino imitando a otro coro femenino. Helena, una figura recurrente en las intervenciones corales, es mencionada de nuevo (dos veces si mantenemos los vv. 773-783),<sup>100</sup> cuando el coro anticipa que las troyanas culparán a la espartana por sus desgracias (vv. 790-800):

Τίς ἄρα μ' εὐπλοκάμου κόμας / ῥῶμα δακρυόεν τανύσας / πατρίδος ὀλλυμένας ἀπολωτιεῖ; / διὰ σέ, τὰν κύκνου δολιχαύχενος γόνον, / εἰ δὴ φάτις ἔτυμος ὡς / ἔτυχεν, Λήδα ὄρνιθι παμένῳ / Διὸς ὅτ' ἠλλάχθη δέμας, εἴτ' / ἐν δέλτοις Πιερίσιν / μῦθοι τὰδ' ἐς ἀνθρώπους / ἦνεγκαν παρὰ καιρὸν ἄλλως. // “*Y acaso, ¿quién, tras estirarme de mis cabellos bien trenzados en lastimoso llanto, me va a arrancar de mi patria derruida? Por tu culpa, hija del cisne de largo cuello, si es verdad el rumor de que te engendró Leda de un ave voladora en la que se había metamorfoseado el cuerpo de Zeus. ¿O es que los mitos de las tablillas de Pieria propagaron eso entre los hombres por conveniencia y sin ton ni son?*”.

El nacimiento de Helena de la unión de Leda y Zeus, metamorfoseado en cisne, aludido después de la profecía del desastre de Troya, parece un mero mito que no puede

---

de boda tenga que ser junto a las naves, ámbito este militar (v. 724). Agamenón responde con detalles domésticos la obtención de Peleo de su esposa Tetis a través de una promesa divina (ἠγγύησε, v. 703).

<sup>100</sup> La mayoría de editores y comentaristas se inclinan por eliminar los vv. 773-783. Disiente de ellos MURRAY, que mantiene los citados versos en su edición oxoniense, así como BARTOLOMÁUS-METTE en su estudio métrico. Cf. PANAGL (1971: 205), donde a los argumentos aportados por WILAMOWITZ (1984: 261), añade otros para declararse partidario de la eliminación de estos versos que “mit ihrer Fülle von Details aus dem Kriegsgeschehen vor Troia völlig aus dem vorhin skizzierten Rahmen fielen, in dem sich unser Lied in seinen genuinen Teilen präsentiert”.

mitigar el lamento y el dolor de la realidad (vv. 790 ss.). Aquí la amplitud de la perspectiva histórica, abarcando el pasado y, ahora insistentemente, el futuro, refuerza nuestro sentido de inevitabilidad del mito; y al mismo tiempo se cuestiona su relevancia en el momento posterior a la guerra de Troya, acción anticipada por las palabras de las mujeres.

Se trata de otro canto euripídeo en donde el tema central es el de la *ίλίου πέρσις*, cantado no en primera persona por mujeres troyanas, sino por las mujeres de la Cálcida que componen el coro. La primera estrofa (vv. 751-761) está caracterizada por la mención climática de la profetisa Casandra, símbolo anticipatorio del éxito que tendrá el ejército en la toma de la ciudad, pero a su vez imagen de la caída del Atrida a su llegada a Argos (vv. 757-761): τὰν Κασάνδραν ἴν' ἀκούω / ῥίπτειν ξανθοὺς πλοκάμους / χλωροκόμῳ στεφάνῳ δάφνας / κοσμηθεῖσαν, ὅταν θεοῦ / μαντόσυνοι πνεύσωσ' ἀνάγκαι. //... *donde oí que Casandra tira de su rubia melena engalanada con la verde corona de laurel, cuando la mueven los proféticos impulsos del dios*. Las mujeres llaman a la llanura de Troya Φοιβήϊον (v. 756), en honor a Apolo que es uno de los dioses protectores de los troyanos y que, junto con Poseidón, construyó, de acuerdo con el mito, los muros de Ilión. Este adjetivo además ilustra la información que le sigue referente a Casandra: que Apolo tiene poder en suelo troyano está atestiguado por el impulso de la profecía que posee a la joven. La mención de esta profetisa como anticipación de la desgracia de toda una raza nos sugiere sutilmente el éxito de ese ἄγυρις Ἑλλάνων στρατιᾶς del v. 753.

La llegada de la flota al Simunte, ya anticipada en la estrofa, es de nuevo mencionada en la antístrofa remarcando la violencia con la referencia a Ares (vv. 764-767): ὅταν χάλκασπις Ἄρης<sup>101</sup> / πόντιος εὐπρόροισι πλάταις<sup>102</sup> / εἰρεσίᾳ πελάζῃ / Σιμωντίοις ὀχετοῖς. //... *cuando Ares de bronceo escudo se acerque por mar en las naves de bellas proas, batiendo los remos, en las aguas del Simunte*. Los versos siguientes, los constituyentes al inicio del epodo (vv. 773-783), han sido objeto de múltiples debates. La gran mayoría de editores han optado por eliminarlos y considerarlos una interpolación. ENGLAND, en su edición, considera que “the interpolator thought this significant transition too rapid and prefixed a few halting lines describing the sack of the

<sup>101</sup> Cf. Píndaro, *Ístmica* 7. 25: χάλκασπις ᾧ πότιμον μὲν Ἄρης ἔμιζεν. // A quien Ares de bronceo escudo llevó a su destino. Esta *Ístmica* está dedicada a un compatriota de Píndaro, el tebano Estrepsíades, del que no sabemos más que lo que la propia composición nos dice: que venció en el Istmo en la prueba de pancracio y que un tío materno suyo, también llamado Estrepsíades y mencionado en la expresión que nos interesa, había perecido en una batalla decisiva para su patria.

<sup>102</sup> Evocación de εὐπρόροισι πλάταις del v. 723.

city and the taking of the captives”. La detallada enumeración de acontecimientos, así como la repetición de algunos términos como *κόρα* y *πολύκλαυτος* que aparecen dos veces en cuatro versos, han sido algunos de los motivos que han dado los estudiosos para su supresión. Sin embargo, nosotros consideramos estos como versos propios de Eurípides, principalmente por la referencia de Helena en este pasaje.

La aparición de la heroína como inductora de la guerra en los *στάσιμα* de época tardía del autor es una constante y aquí tenemos esta figura como culpable del sufrimiento troyano al final del epodo (vv. 790-800). Pero, en los versos conflictivos, aparece también una visión positiva de la heroína, que llora al haber tenido que dejar a su esposo (vv. 781-783): *ἀ δὲ Διὸς Ἑλένα κόρα / πολύκλαυτος ἐσεῖται / πόσιν προλιποῦσα. // Y Helena, hija de Zeus, estará deshecha en lágrimas por haber abandonado a su esposo.* Esto no debería sorprendernos si recordamos que la tragedia *Helena*, en donde claramente aparece un tratamiento de la heroína en la que se le exculpa de toda la responsabilidad, fue escrita tan solo tres años antes. Consideramos, pues, que Eurípides juega con este doble tratamiento en esta figura, ya que la esposa de Menelao cambia presentándose bajo una luz positiva o negativa según la ocasión. Este cambio se debe a la diferente finalidad que el autor persigue con sus obras: su figura tiene una carga negativa cuando quiere atacar la tendencia belicista del momento; en cambio, cuando quiere poner de relieve la inutilidad de la guerra, echa mano de una versión positiva de la heroína. Aquí son las mujeres turistas quienes dan su punto de vista y presentan a la hija de Zeus como víctima, mientras expresan en estilo indirecto aquello que dirán las esposas de los frigios y los lidios, esto es, Helena como responsable de la catástrofe. En un solo canto encontraríamos así a estas dos Helenas, presentadas como contrarias y determinadas por los hablantes. Eurípides, en boca de este coro, evocaría así a las dos versiones de una misma figura, una figura que aparece como personaje en *Helena* y *Orestes*, pero cuya presencia sobrevuela en todas obras de temática troyana, principalmente en las intervenciones de coros compuestos por mujeres troyanas.

Las de Cálcidre con este canto expresan compasión por las mujeres que van a perder la patria y a su familia, pero de igual forma no están en su misma situación y recalcan esta distancia (vv. 784-788): *μήτ' ἐμοὶ μήτ' ἐμοῖσι τέκνων τέκνοις / ἔλπις ἄδε ποτ' ἔλθοι, / οἷαν αἱ πολύχρυσοι / Λυδαὶ καὶ Φρυγῶν ἄλοχοι / στήσουσι. // Ni para mí ni para los hijos de mis hijos sobrevenga tal angustia, como la que deben sentir, engalanadas de oro, las lidias y las esposas de los frigios.* Esta posición les permite, pues,

tener una visión más general de aquello que está por producirse; sí se implican emocionalmente en lo que ocurre, pero su visión “más ajena” amplía el panorama de las causas y consecuencias de esta guerra fatal.

Con la previsión del desespero de aquello que está por producirse contrasta la llegada de Aquiles, altivo, impaciente por interpelar a Agamenón sobre la demora de la expedición, llevado por la influencia de su ejército, movido este por la pasión de la guerra. Esa pasión incontrolable e irracional, como todas las pasiones, viene retóricamente designada por ἔρωσ, el ἔρωσ de guerra (vv. 808-809): οὕτω δεινὸς ἐμπέπτωκ' ἔρωσ / τῆσδε στρατείας Ἑλλάδ' οὐκ ἄνευ θεῶν. // *¡Tan terrible ansia por esta expedición ha caído sobre Grecia, no sin apoyo de los dioses!* Aquiles señala la presión a la que está sujeto por parte del ejército (vv. 815-818) y tomando un papel individualista afirma que cada uno debe preocuparse y ocuparse de sus propios problemas (vv. 810-811).

En su deseo de conocer al novio de su hija, Clitemnestra vuelve a salir a escena llena de expectativas y preguntas que se topan con la incomprensión del Périda, una incomprensión entendida por la heroína como muestra de αἰδώς propio de un joven educado en presencia de mujeres. Sin embargo, el engaño se deshace lenta y progresivamente, dejando a Clitemnestra humillada y desesperada y a Aquiles indignado. El viejo siervo, más leal a Clitemnestra que a Agamenón (v. 871),<sup>103</sup> será el encargado de clarificar la situación y expresar el verdadero motivo del engaño (v. 873): παῖδα σὴν πατὴρ ὁ φύσας αὐτόχειρ μέλλει κτενεῖν. // *A tu hija, el padre que la engendró va a matarla con su propia mano.* Tras descubrir el δόλος, Clitemnestra, despojada de su ilusión inicial, se postra a los pies del héroe como suplicante. Sabe que está sola en medio de una multitud imprevisible, ναυτικὸν στράτευμ' ἄναρχον (v. 914), manipulable para el bien o para el mal –una vez más, tal y como es la multitud del δῆμος en una πόλις convulsa.

El coro, compadeciéndola en su sufrimiento, solo puede incluirla entre las madres a quienes la maternidad aporta energías desconocidas en la defensa de sus hijos (vv. 917-918): δεινὸν τὸ τίκτειν καὶ φέρει φίλτρον μέγα / πᾶσιν τε κοινὸν ὥσθ' ὑπερκάμνειν

<sup>103</sup> Es necesario ahora desvelar el engaño urdido por Agamenón, lo que podría representar una traición del siervo si no fuera por la causa mayor que lo mueve: la de salvar la vida de Ifigenia. Además, hay que tener en cuenta que, primero, el siervo acompañó a Clitemnestra desde la casa de su padre en el momento de sus nupcias, como recuerda en los vv. 860-870, para garantizarle protección; y, en este momento, considera que es la ocasión para activar esa misma lealtad, evitando el golpe que recibirá Clitemnestra como madre. Por ello, entre las dos lealtades que en este momento se confrontan, el viejo siervo no duda en valorar más su relación con Clitemnestra, justificándola también por el motivo que le asiste (v. 871). Cf. SILVA (2016: 199-214), para una comparación del Siervo de *Ifigenia en Áulide* y el Centinela de *Agamenón*.

τέκνων. // *Terrible es el ser madre y provoca a todas un gran hechizo común de sufrir por los hijos.* La súplica de la madre para recibir la ayuda de Aquiles la hace en nombre de ella misma e Ifigenia y continúa con las referencias al tema del matrimonio ficticio expresando la frustración dolorosa de unas bodas promisoras. De hecho, cuando Aquiles dice (v. 940): ἀγνὸν δ' οὐκέτ' ἐστὶ σῶμ' ἐμόν. // *mi cuerpo ya no es puro*, parece querer decir que su falso matrimonio ha comprometido su estatus.<sup>104</sup> Para el héroe es intolerable que Agamenón hubiese llevado a cabo el engaño, pues dice que si se le hubiera pedido el haber sido verdaderamente el esposo de Ifigenia hubiera aceptado, porque la búsqueda de lo útil colectivo es norma fundamental de los griegos (vv. 965-967): ἔδωκά τ' ἄν Ἕλλησιν, εἰ πρὸς Ἴλιον / ἐν τῷδ' ἔκαμνε νόστος· οὐκ ἠρνούμεθ' ἄν / τὸ κοινὸν ἀὔξειν ὧν μέτ' ἐστρατευόμεν. // *Yo se lo habría concedido a los griegos, si la expedición contra Ilión hubiera dependido de esto. No me habría negado a favorecer el bien común de aquellos con los que emprendí la guerra.*

Ante las súplicas de Clitemnestra, Aquiles se muestra dispuesto a ayudar en todo momento a la que fuera considerada su esposa (vv. 935-936, 970-974, etc.). Este tratamiento en la figura de Aquiles, aceptando actuar efectivamente como el prometido de Ifigenia, complica el plan de sacrificio y asume un rol activo y determinado en el conflicto de su destino en Troya. Además, aquí el público probablemente pensaría en que las víctimas sacrificiales deben ser puras,<sup>105</sup> algo que recordaría a otra tragedia eurípidea, *Fenicias*, en donde se dice que Hemón no puede ser sacrificado por la ciudad por su compromiso con Antígona (vv. 944 ss.). Conforme el matrimonio ficticio entre Aquiles e Ifigenia se va haciendo más real, la determinación de Agamenón de sacrificarla se va haciendo más dudosa, puesto que el estatus de Ifigenia como víctima apropiada se ve comprometida.

En la tragedia *Ifigenia* de Esquilo y en la de Sófocles, por lo que podemos saber de ellas, Aquiles e Ifigenia estaban prometidos y la exigencia de Aquiles de realizar la boda antes de la partida de la expedición es utilizada por Agamenón para atraer a su hija. El hecho de que en *Ifigenia en Áulide* de Eurípides Aquiles no sea, ya previamente, el prometido de Ifigenia, como en Esquilo, ni cómplice del engaño, como debía serlo en *Ifigenia* de Sófocles, permite el desarrollo de un tratamiento nuevo de este personaje, un

<sup>104</sup> Cf. ROUSSEL (1915: 240-244), quien argumentó que Aquiles en esta escena esencialmente acepta su rol como prometido de Ifigenia y como κύριος de la esposa.

<sup>105</sup> Cf. Pausanias 4. 9. 2, en donde se nos da el ejemplo histórico de Aristodemo, quien no pudo proseguir con el sacrificio de su hija porque un mesenio reclamó la ἐγγύησις con ella.

Aquiles noble y generoso, decidido a ayudar a la heroína en peligro, pero a su vez con constante miedo, presente en todos los personajes, a la multitud del ejército (v. 1030).

Se ha señalado que el encuentro entre Aquiles y Clitemnestra juega con un tipo de escena muy característico de la etapa final de Eurípides, la escena de reconocimiento. Y en efecto, tal y como resalta QUIJADA (1998: 310), el movimiento de alejamiento del héroe ante la aproximación de Clitemnestra, la identificación de esta como madre de su futura esposa y el adiós final de la reina tras el descubrimiento de la verdad reproducen los movimientos típicos de la escena en que los *ἀναγνωρίζοντες* se reencuentran, tal y como la podemos encontrar en *Helena*, por ejemplo. Como allí, es también la entrada inesperada de un mensajero la que resuelve la aporía a que ha conducido el encuentro, poniendo al descubierto el fracaso definitivo del plan de ocultación de Agamenón. Tras este segundo y más importante momento de fracaso de la intriga, la acción se encamina hacia la definitiva representación del drama del sacrificio voluntario de Ifigenia.

Tras la súplica (a Aquiles) y la decisión de actuar en favor de la joven, el tercer episodio acaba con la resolución de ir a convencer a Agamenón para que cambie de opinión y no cometa el sacrificio. Es ahora el momento de que el coro cante el tercer *στάσιμον*.

Este famoso canto coral (vv. 1036-1097)<sup>106</sup> comienza con el radiante y glorioso matrimonio de Tetis y Peleo, que es interrumpido por una profecía sobre el nacimiento de Aquiles y su futuro rol en Troya, y concluye con un lamento sobre el destino de Ifigenia y la pérdida del *αἰδώς* y la *ἀρετή*, sin los cuales no habrá un “κοινὸς ἄγων βροτοῖς” // *Un agón común para los hombres* (v. 1096). La estrofa y la antístrofa claramente embeben de la tradición de la poesía epitalámica, mientras la profecía del héroe deriva de la recepción del famoso episodio de las armas en *Ilíada* 18. Ambas, la descripción del matrimonio y del escudo, contienen una cualidad pictórica que contrasta con el matrimonio tormentoso y la muchedumbre violenta presente en la acción. Los temas epitalámicos y la referencia al futuro rol de Aquiles aumentan la tensión que produce la vuelta a una vida social ideal y ordenada y a una perspectiva poética no trágica de los acontecimientos.

<sup>106</sup> Sobre este *στάσιμον*, cf. WALSH (1974), PARRY (1978: 186 ss.) y SCHREIBER (1963: 15-24).



Es necesario explicar este *στάσιμον* en su contexto y hay que tener en cuenta que justo antes de este canto Aquiles acepta ser el defensor de Ifigenia y que después de él la acción la llevan a cabo Clitemnestra e Ifigenia, quienes tratan de persuadir a Agamenón para que no sacrifique a su hija. El efecto del *στάσιμον* es negar la intervención de Aquiles en favor de Ifigenia, un mítico estatus comparable a su cólera iliádica. Al mismo tiempo, al ser una canción apropiada para unas nupcias entre Aquiles e Ifigenia, su efecto es cruelmente irónico. El epodo (vv. 1080 ss.) empieza con la comparación de Ifigenia y una vaquilla sacrificial, a ello se le añaden motivos epitalámicos que ponen el énfasis en la relación entre madre e hija, la pureza de la joven virgen (aquí una cualidad de animal sacrificial) y la comparación de la esposa con un ser animado (animal, planta o flor). Matrimonio y sacrificio se entrelazan de una forma que anticipa la resolución de la obra.

Tal y como MORENILLA (2013d: 105-130) ha estudiado detalladamente, existe una estrecha relación entre este *στάσιμον* y el compuesto unos años antes para la tragedia *Electra*: no solo mantiene algunos motivos y el tono general de un canto interpretado en ambos casos por mujeres jóvenes, sino que también conserva el mismo ritmo.<sup>107</sup> El coro de *Ifigenia en Áulide*, en un momento de esperanza contenida, entona el *στάσιμον* de las “Bodas de Tetis y Peleo”, también un canto narrativo mitológico (vv. 1036-1097). Se trata de un canto coral muy elaborado,<sup>108</sup> cuyos motivos parecen tener su influencia tanto de los *Cantos Ciprios*, como también de los epinicios de Píndaro: en él se pone de relieve la clara contraposición entre las bodas de Tetis y Peleo y las bodas luctuosas que se han preparado para Ifigenia, bodas que deberían ser con Aquiles y a las que se hace referencia en el epodo.

En la descripción de las bodas se narra la llegada de los Centauros con un vaticinio de parte de Quirón según el cual su hijo, Aquiles, llegaría a ser un héroe afamado que iba a obtener la victoria contra Troya con la armadura de oro, obra de Hefesto, que su madre le iba a entregar antes de partir (vv. 1068-1075): ὃς ἦξει χθόνα λογχήρεσι σὺν Μυρμιδόνων / ἀπισταῖς Πριάμοιο κλεινὰν / γαῖαν ἐκπυρώσων, / περὶ σώματι χρυσέων / ὄπλων Ἡφαιστοπόνων / κεκορυθμένος ἔνδυτ', ἐκ θεᾶς / ματρὸς δωρήματ' ἔχων / Θέτιδος, ἃ νῖν ἔτικτεν. //... *quien, al frente de los guerreros mirmidones que blanden las lanzas, va a llegar, para reducirla a cenizas, a la ilustre tierra de Príamo, rodeado su cuerpo*

<sup>107</sup> JOUAN (2009: 77-85), donde señala la referencia particular a esa buscada relación, como se hace también en JOUAN (1988). Para la alusión métrica en general, cf. DAIN (1965: 219).

<sup>108</sup> MARKLAND (1822) ya lo indicaba de la siguiente forma: Dolet videre hunc chorum, omnium in Euripide, mea opinione, pulcherrimum et suavissimum.

*por una armadura de oro, construida con el trabajo de Hefesto, obtenida como regalo por su diosa madre, Tetis, la que lo dio a luz.*

Eurípides modifica así la tradición, tanto la de *Ilíada*, en la que Aquiles lleva las armas de su padre, como la de los *Cantos Ciprios*, en los que se dice que la lanza, hecha por Atenea y Hefesto, era un regalo de bodas de Quirón; en esta tragedia se sustituye el regalo por la ofrenda que le entregará su madre, lo que tampoco coincide con la versión de *Electra*, en la que son las Nereidas quienes la transportan (vv. 442-451). También aparecen en este *στάσιμον* de *Ifigenia en Áulide* las Nereidas, que danzan en la playa (vv. 1054-1057): *παρὰ δὲ λευκοφαῖ ψάμαθον / εἰλισσόμεναι κύκλια / πεντήκοντα κόραι γάμους / Νηρέως ἐχόρευσαν. //* *y sobre la arena de blancos destellos girando en círculos las cincuenta hijas de Nereo danzaban bailes de bodas*; un motivo ya presente en *Ilíada*, donde estas acompañan a Tetis y danzan, y que fue muy representado en el arte, donde las muestra danzando en la orilla o sobre las olas, como en el *στάσιμον* de *Electra* (v. 434). En la iconografía ática de época clásica las vemos en muchas ocasiones ayudando a Tetis en su combate con Peleo, pero también llevando el armamento de Aquiles.<sup>109</sup>

La interpretación más extendida de este *στάσιμον* de *Ifigenia en Áulide* es considerarlo como un canto de celebración, de alegría por las nupcias de Tetis y Peleo, en el que solo en el epodo se menciona el fatídico final que Agamenón ha previsto para su hija. Pero esta interpretación se queda en la superficie, pues no se ha notado un hecho relevante: las bodas de Tetis con Peleo no son motivo de alegría para Tetis, que fue obligada por Zeus a casarse con un mortal y entabló una dura lucha por evitarla.<sup>110</sup> El canto de estas bodas, la llegada de los Centauros<sup>111</sup> y la referencia al importante papel de Aquiles en la guerra de Troya no son motivos de alegría para Tetis, algo que el público

<sup>109</sup> Cf. HERZOG-HAUSER (1936: 21-23), donde se estudia su gran presencia en la iconografía.

<sup>110</sup> Zeus, que ansiaba unirse a Tetis, al conocer el vaticinio de que el hijo de esta sería superior a su padre, prepara sus nupcias con un mortal. Este hecho conlleva que su hijo sea también mortal, lo que provoca la desesperación de la madre que, según una versión del proceso que sigue para convertir a sus hijos en inmortales, causará involuntariamente la muerte de los hijos anteriores. Peleo salvará a Aquiles, pero, como contrapartida, lo condenará a una vida mortal. Para la situación especial de Tetis, cf. MEYER (1936), quien alude a la alegría de los dioses por las bodas, con las que evitan el peligro que sería para ellos un futuro hijo inmortal de Tetis.

<sup>111</sup> El centauro Quirón es quien le da a Peleo las instrucciones necesarias para poder dominar a Tetis. También fue quien salvó a Peleo cuando fue abandonado por Acaso en el monte, desarmado, tras haberlo acusado falsamente la esposa de Acaso, Astidamia, de intento de seducción. Cf. Apolodoro 3. 12. 6-7; 3. 13. 1-3.

debía conocer teniendo en cuenta el vaticinio que marca el destino del héroe.<sup>112</sup> Pero, además, es en estas bodas cuando Eris, siguiendo instrucciones de Zeus, lanza la manzana que provoca posteriormente el “juicio de Paris” y, con ello, el origen de la guerra de Troya.

El estilo directo de la profecía en la antístrofa sitúa el foco del canto en Aquiles y se insiste en su importancia dentro de la empresa bélica como jefe de los mirmidones. En el contexto de la acción dramática de la obra, el héroe ha ofrecido su ayuda a Clitemnestra para evitar el sacrificio, pero, el coro recuerda al público a través de este pasaje que el Pélida tiene por destino convertirse en el gran colaborador de los Atridas y aceptar la decisión de los hermanos, puesto que, de no ser así, la partida a Troya se hubiera hecho sin él y sus tropas, algo que hubiera conllevado otro desenlace para los griegos. De esta forma, las mujeres anticipan aquello que el público verá producirse posteriormente en la obra y que remarcarán en el epodo del *στάσιμον* (vv. 1080-1084): *σὲ δ' ἐπὶ κάρᾳ στέψουσι καλλικόμαν / πλόκαμον Ἀργεῖοι, βαλιὰν / ὥστε πετραίων ἀπ' ἄντρων / † ἐλθοῦσαν ὀρέων † / μόσχον ἀκήρατον, βρότειον / αἰμάσσοντες λαιμόν. // Pero a ti, los argivos te coronarán la cabeza de bellos cabellos como a una vaquilla que viene de las rocosas cuevas, intacta, antes de ensangrentar tu cuello mortal.*

Teniendo en cuenta que este *στάσιμον* prevé la separación de los dos destinos que únicamente en el discurso engañoso estuvieron unidos, el de Aquiles y el de Ifigenia, vemos correcta la visión del coro al declarar: *Ἀνομία δὲ νόμων κρατεῖ. // La ilegalidad prevalece sobre la ley* (v. 1095). Palabras y actos (*ὀνόματα/ἔργα*) que, como denuncia Clitemnestra frente a Agamenón, no se corresponden en este universo. Su larga *ῥῆσις* (vv. 1146-1208), en la que aparece una clara transición del desespero al odio, representa una pieza retórica notable, pero sin un efecto práctico de persuasión, debido a que Agamenón se ve bloqueado, como él mismo reconoce, por el sentimiento irracional del ejército por una especie de “Afrodita de guerra” (v. 1264).

En el episodio cuarto (vv. 1097-1508) de la tragedia que nos ocupa, Clitemnestra sale a escena para encontrar a su esposo y ponerlo en evidencia respecto a la decisión de sacrificar a Ifigenia. Agamenón intenta eludir a su esposa pero es acorralado y la reina

<sup>112</sup> El tema de los intentos de Tetis por evitar que Aquiles participe en la expedición era ampliamente conocido. Eurípides le había dedicado una tragedia, *Escirios*, de la que solo conservamos fragmentos. Según una de las versiones, las armas desempeñaron un papel fundamental en la decisión de Aquiles de emprender su viaje a Troya, puesto que por ellas se descubre al joven, escondido entre muchachas.

llama a su hija para que también acuda llevando a Orestes envuelto en peplos (vv. 1117-1121). Con la presencia de ambos hijos Clitemnestra continúa el diálogo con el Atrida hasta que, una vez que el rey admite la decisión filicida, da comienzo una larga *ῥῆσις* de la reina.

El discurso de Clitemnestra tiene una estructura argumentativa retórica:<sup>113</sup> comienza con la tradicional petición de atención y de poder hablar abiertamente sin tapujos (vv. 1146-1147), después indica uno a uno los crímenes pasados de Agamenón con respecto a ella, primero de obligación del Atrida a que se uniera a él contra su voluntad, después el asesinato de su primer marido, Tántalo, y de su hijo. Este pasado compartido entre Agamenón y Clitemnestra donde el Atrida devino *αὐθέντης*<sup>114</sup> de la hija de Tindáreo mucho antes de decidir matar a Ifigenia conforma una innovación eurípidea.<sup>115</sup> JOUAN (1983a: 145) señala que esta versión del mito no tendrá más que testimonios raros y tardíos, pero presenta características antiguas y puede remontarse a una epopeya del ciclo.<sup>116</sup> La figura de Tántalo es clave puesto que es un descendiente del fundador de esta dinastía, generalmente hijo de Tiestes.<sup>117</sup> Ambas versiones de su fin son funestas:<sup>118</sup> en una es asesinado por Atreo por odio a Tiestes y servido a este en una comida; en la segunda, que es la que nos concierne en este relato, Agamenón, su propio sobrino, le da muerte. Con esta muerte el Atrida también pasa a ser *αὐθέντης* de Egisto, otro hijo de Tiestes, y suma razones para la venganza de los integrantes del *οἶκος* que esperarán en Argos hasta cumplir su cometido a su regreso de Troya.<sup>119</sup>

<sup>113</sup> Cf. EISNER (1979: 161) ha indicado detalladamente los varios niveles de ironía dramática presente en este discurso y las alusiones contenidas a *Oresteia* de Esquilo.

<sup>114</sup> Los griegos utilizan el término *αὐθέντης* para denotar una suerte de perversión del parentesco, en el sentido de una unión no dada en virtud de la *φιλία*, sino a partir del homicidio de un familiar. El sustantivo *αὐθέντης* se refiere a quien comete un crimen dentro del propio grupo de parentesco. Cf. BELFIORE (2000: 242), quien destaca que el uso de términos compuestos con *αὐτός*, como en los compuestos *αὐτόχειρ* (“de mano propia”) y *αὐθέντης*, es frecuente en la tragedia para asesinatos de parientes (además de suicidio). Cf. Eurípides, *Heracles* v. 839 y *Medea* vv. 1254, 1269 y 1281.

<sup>115</sup> Para un análisis de esta figura en el Agamenón, cf. GASTALDI (2001: 166 ss.).

<sup>116</sup> Por ejemplo, en *Alcmeónida* que recogía los ciclos tebano y troyano o en Estesícoro. Cf. también FERRARI (1988a: 287) y GIBERT (2005: 229).

<sup>117</sup> Cf. Apolodoro 2. 5 y Pausanias, 2. 18, 2 y 22, 2.

<sup>118</sup> JOUAN (1983a: 145) relaciona la muerte de Tántalo y su hijo con un verso de los cantos chipriotas (fr. XXV Al.). Cf. también Heródoto, I. 155 y Eurípides, *Troyanas* vv. 721-725.

<sup>119</sup> GARCÍA PÉREZ (2013) relata en el primer apartado de su monografía la historia de la casa de Atreo y el origen de la maldición de los Atridas. Orestes y Electra, nietos de Atreo, se fija el mito de los Atridas en una crisis que confronta la costumbre de vengar los delitos de sangre frente a la instauración de una justicia, cuyo instrumento jurídico supliría a la necesidad de esa venganza. Se crea así una imagen de retorno, que será plasmada en el tratamiento del mito a lo largo de la tradición influida por las circunstancias cambiantes del tiempo.

Es de suma ironía recordar aquí los versos, en los que el coro, al escuchar el arrepentimiento de Menelao respecto de la realización del sacrificio de Ifigenia, exclama (vv. 504-505): γενναῖ' ἔλεξας Ταντάλω τε τῷ Διὸς / πρέποντα· προγόνους οὐ καταισχύνεις σέθεν. // *Dijiste asuntos nobles y dignos de Tántalo, el hijo de Zeus; no deshonoras a tus antepasados.* Es sugerente el hecho de que se nombre a Tántalo, el padre de Pélope,<sup>120</sup> el fundador de la dinastía, cuando luego Clitemnestra presentará esta innovación euripídea con otro Tántalo.

Clitemnestra en su discurso revela ciertos aspectos escondidos de su personalidad, por lo que no es nada inocente el verbo que decide utilizar en el primer verso de esta ῥῆσις, ἀνακαλύψω (*desvelaré*, v. 1146). RODRÍGUEZ CIDRE (2015: 115 ss.) apunta al respecto que el cubrirse con un velo es uno de los gestos a tener en cuenta en el rito matrimonial y el descubrirse, en cambio, lo es en el del sacrificio. Recordemos además que Agamenón pregunta a su hija unos versos antes por qué se ha cubierto con peplos: τέκνον, τί κλαίεις, οὐδ' ἔθ' ἠδέως ὀρᾶς, / ἐς γῆν δ' ἐρείσασ' ὄμμα πρόσθ' ἔχεις πέπλους; // *¡Oh, hija! ¿Por qué lloras y ya no miras amablemente tras fijar a la tierra tu mirada y tienes delante los peplos?* (vv. 1122-1123).

Pero, como desvela Clitemnestra, Agamenón es un *αὐθέντης* en tanto asesino de su esposo Tántalo y de su hijo, quien aún era lactante.<sup>121</sup> Para MASARACCHIA (1983: 60), la muerte de Tántalo anticipa el sacrificio de Ifigenia del mismo modo que el asesinato de Pelias anticipa el de los hijos de Medea. GAMEL (2002: 317) también compara a Clitemnestra con Medea en el sentido de que ambas son retratadas como mujeres habilidosas que soportan su estatus hasta que el hombre cambia las reglas y, a partir de entonces, dirigen su talento para la destrucción del sistema que ellas han sostenido pero que en última instancia las traiciona.

La situación de Clitemnestra es única, y, tal y como dice MICHELINI (1999-2000: 49), aunque sus experiencias son profundamente alienantes y humillantes como las que

<sup>120</sup> La obra se inicia con una mención a Pélope, el bisabuelo de Ifigenia, cuyo cuerpo es ofrecido como comida en un festín a los dioses por su padre Tántalo, iniciando así una sucesión de crímenes por los que cada generación ha de pagar. Pélope engendra a Atreo (padre de Menelao y Agamenón) con Hipodamía tras matar a su padre, otro antecedente de casamiento con un *αὐθέντης* en la saga de esta familia. Atreo es mencionado en la obra y aparece tanto de forma explícita en los vv. 28, 266, 321, 474, 1233 y 1457, como de forma indirecta a través del epíteto Atrida en los vv. 818, 842, 928, 1254, 1577 y 1627.

<sup>121</sup> El pecho y los senos suelen conformar un lugar particular desde el cual los victimarios arrancan a las víctimas para su muerte. Cf. RODRÍGUEZ CIDRE (2016: 190-210), quien estudia la figura de Agamenón como *αὐθέντης* en este pasaje.

deben atravesar las cautivas de *Troyanas* o *Andrómaca*, ella es la única mujer libre en la tragedia que tiene que soportar tal situación. MORENILLA (2003: 135) añade que no deja de ser interesante la singularidad de esta mujer que, en un mundo como el griego, considera motivo de reproche el hecho de haber sido desposada contra su voluntad, *ἔγημας ἄκουσάν*.

La heroína, en su *ρήσις*, alude a la persecución de Cástor y Pólux y a la intervención salvadora de su padre al que Agamenón acudió como suplicante. Aquí no es un dato menor el papel de Tindáreo, quien recibe al Atrida y le entrega los lechos de su hija, pues tal y como apunta RODRÍGUEZ CIDRE (2016: 199-200): “la figura de los lechos juega también aquí un rol clave. Clitemnestra ha sido forzada y luego pasa a ser esposa legítima, siempre en función del Atrida”. Esta circunstancia resignifica la respuesta de Agamenón, versos más adelante, a la súplica de su hija, en la cual el griego menciona nada menos que los lechos helenos (vv. 1269-1275).

El padre justifica el sacrificio de Ifigenia para salvar los lechos griegos del ataque de los bárbaros. Pero Agamenón, quien encabeza ahora la campaña para castigar a los secuestradores de Helena, en palabras de Clitemnestra fue él mismo un secuestrador. Por ello, a continuación, la hija de Tindáreo relata en escena cómo había soportado esas primeras muertes y sin embargo se había insertado en su nuevo *οἶκος* para beneficio de su esposo, reconvirtiéndose en una esposa fiel y dedicada que dio a luz a tres hijas y un hijo varón. En los vv. 1171-1202, ella imagina el futuro próximo en caso de que Ifigenia sea sacrificada, hecho cuyo único responsable será el padre (vv. 1177-1179). Ella le acusa de asesino no solo porque con clara y buscada ambigüedad designa el acto que está por completar con términos que indican un simple asesinato (*κτενεῖς*; v. 1116; *κτανών*, v. 1178) o un sacrificio (*θύσεις*, v. 1185), sino también porque en la tradición del rito sacrificial no está previsto que el padre ofrezca la vida de su propia criatura. En Áulide, lo que dice Clitemnestra es que Agamenón debería haber sorteado la víctima y no ofrecer a su hija como *ἐξάιρετον σφάγιον* (v. 1199), donde el significado del primer término asume el significado de “no designado por la suerte”, en antítesis con el *κληρος* del v. 1198 que debería haber indicado a la víctima.

A la incredulidad por la decisión del sacrificio de una de sus hijas para recuperar a una mujer de comportamiento en nada similar al de su esposa, le sigue la mención del peligroso camino de resentimiento y odio que esta decisión arrastra, pues, la mujer que

vuelve a palacio, privada de hija, tiene pretextos suficientes para tratar como se merece al esposo a su vuelta de la guerra (vv. 1165-1184). La retribución se expresa en términos irónicos, casi sarcásticos, cuando Clitemnestra hace referencia a una recompensa en el hogar y la idea de que solo faltaría un mínimo motivo para causar una “venganza”, podríamos pensar en el concubinato con Casandra, pero claramente está aquí detallando la actual cuenta de los crímenes pasados de Agamenón para con su esposa. Es remarcable además que en el v. 1181, con *παῖδες αἱ λελειμμένοι*, se retire a Orestes de este colectivo. Podríamos pensar en varias razones para explicar por qué Clitemnestra no nombra a su hijo. En primer lugar, una interpretación de orden práctico en el sentido de que Orestes es aún bebé y nadie sabe cuánto durará la guerra. En segundo lugar, la mención de las hijas parece dar a entender que la retribución corresponde solo al mundo femenino y en este punto es importante recordar, por un lado, el vínculo entre lo femenino y el *οἶκος*, ya que se trata de un crimen en el interior del hogar, y, por otro lado, que las heroínas que urden un crimen o bien lo hacen solas o ayudadas por otras mujeres (una buena excepción sería Egisto en el texto esquileo). Por último, no se nombraría a Orestes porque en el mito el hijo será un vengador, pero no de la muerte de Ifigenia sino de la de Agamenón, y él mismo se convertirá en asesino de la propia emisora de este discurso.

Es en este contexto en el que Clitemnestra incluye a los dioses y plantea la condena divina a tales conductas para, inmediatamente después, describir la situación en la que Agamenón quedaría tras este crimen. Para ello, Clitemnestra se centra en la imposibilidad de reanudar lazos con los otros hijos ya que la *θέμις* se lo prohíbe, algo que RODRÍGUEZ CIDRE (2016: 206) recalca de la siguiente forma: “La expresión *ἀλλ’ οὐ θέμις σοι* (v. 1192) nos dice que Agamenón incurrirá en *μίασμα*, haciendo de su presencia un factor contaminante a eliminar del espacio familiar y en este sentido se podría traducir el texto tanto como que el griego ya no tendría derecho a abrazar a sus hijos como también que ha quedado por fuera del derecho y la justicia, como expulsado del mundo de la ley avalada por los dioses”.

Finalmente, el discurso de la heroína concluye con el contraste entre la madre fiel e inconsolable y la culpable Helena, impune y feliz de vuelta en Esparta. Desmontadas las razones del Atrida, finaliza la *ῥῆσις* hábilmente con el dilema (vv. 1206-1208): *τούτων ἄμειψαί μ’ εἴ τι μὴ καλῶς λέγω· / εἰ δ’ εὖ λέλεκται, † νῶι μὴ δὴ γε κτάνης † / τὴν σὴν τε κάμην παῖδα, καὶ σῶφρων ἔση. // ;Respóndeme a estas cosas si no son ciertas! Si están bien dichas, en lo que respecta a mí no mates a esta hija mía y tuya, y serás sensato.*

Como acertadamente apunta FIALHO (2016: 92): “Não pode o espectador deixar de se recordar, ao escutar esta ῥῆσις, que, pelo seu modelo e pelo seu vigor, poderia ser a de um cidadão, na praça pública, na Assembleia ou no tribunal, da caracterização esquiliana de Clitemnestra, posta na boca do Vigia, no prólogo do *Agamémnon*: “a mulher de másculos designios” (γυναικὸς ἀνδρόβουλον...κέαρ, v. 11), que surge aquí, a partir da mãe desesperada, por força das circunstancias adversas e de uma crise de valores”.

Al discurso de la madre, se le va a juntar otro tipo de retórica para reforzar la misma causa: la retórica de la víctima, basada en los afectos y en las emociones, de lo que es ejemplo el discurso de Ifigenia (vv. 1211-1252). Al desear tener el poder del *λόγος* de Orfeo, Ifigenia busca ejercer un poder de persuasión por su capacidad de tocar y encantar a los corazones, como el canto (vv. 1211-1214): εἰ μὲν τὸν Ὀρφέως εἶχον, ὃ πάτερ, λόγον, / πείθειν ἐπάδουσ', ὥσθ' ὀμαρτεῖν μοι πέτρας, / κηλεῖν τε τοῖς λόγοισιν οὐς ἐβουλόμην, / ἐνταῦθ' ἂν ἦλθον. // *Si yo tuviera la elocuencia de Orfeo, padre, para persuadir mientras canto de modo que se conmovieran hasta las piedras, y para cautivar con palabras a quienes quisiera, a esto acudiría.* Como no tiene ese poder, Ifigenia recurre al poder de las lágrimas y a la fuerza de los afectos y de la memoria de esos afectos, rechazando en este primer momento la “muerte gloriosa” y expresando su voluntad de vivir (v. 1252): κακῶς ζῆν κρεῖσσον ἢ καλῶς θανεῖν. // *Es mejor vivir mal que morir con honra.*

Es remarcable escénicamente que en todos estos versos esté presente Orestes en brazos de su hermana Ifigenia y que la misma Ifigenia, en la súplica por su vida, se dirija a su padre de la siguiente manera (vv. 1233-1235): μή, πρὸς σε Πέλοπος καὶ πρὸς Ἀτρέως πατρός / καὶ τῆσδε μητρός, ἢ πρὶν ὠδίνουσ' ἐμὲ / νῦν δευτέραν ὠδῖνα τήνδε λαμβάνει. // *¡No, por Pélope, y por tu padre Atreo, y por esta madre que antes soportó dolores de parto por mí y ahora emprende este segundo dolor de parto!* El calificativo numeral, *δευτέραν*, es aquí elocuente: el segundo dolor de parto que menciona la muchacha puede ser su propio sacrificio, pero, con la versión que Eurípides nos ha presentado, uno no puede dejar de pensar en ese primer parto truncado, el del hijo asesinado por Agamenón antes de contraer nupcias con Clitemnestra.

En esta escena el coro se une a las súplicas de madre e hija, directamente urgiendo a un rumbo de acción hacia Agamenón (vv. 1209-1210), y, tras el discurso de Ifigenia antes de que salga de escena su padre, vuelve a mencionar a la gran culpable de los



conflictos del οἶκος, la odiada Helena (vv. 1253-1254): ὃ τλῆμον Ἑλένη, διὰ σὲ καὶ τοὺς σοὺς γάμους / ἀγῶν Ἀτρεΐδαις καὶ τέκνοις ἤκει μέγας. // *Arrogante Helena, por ti y tus bodas un se está estableciendo un gran enfrentamiento entre los Atridas y sus hijos!* Agamenón, por su parte, es consciente de lo terrible de la situación, pero contemporáneamente se halla sobrecogido por una dura necesidad (v. 1258). El sacrificio de su hija es la garantía para que la expedición llegue a Troya y se conquiste la ciudad (vv. 1261-1263). El cuadro de necesidad que él resalta no excluye una valoración negativa de la guerra como fruto de una pasión desenfrenada, presentada con un objetivo noble, hacer cesar los raptos de las mujeres griegas (v. 1266). El concepto de libertad y de esclavitud parecen mezclarse en este pasaje,<sup>122</sup> donde el héroe no es esclavo de su hermano Menelao sino de la Hélade, que debe quedar libre del control bárbaro, algo por lo que, independientemente de la voluntad del Atrida, debe sacrificar a la hija (vv. 1269-1272): οὐ Μενέλεώς με καταδεδούλωται, τέκνον, / οὐδ' ἐπὶ τὸ κείνου βουλόμενον ἐλήλυθα, / ἀλλ' Ἑλλάς, ἣ δεῖ, κἂν θέλω κἂν μὴ θέλω, / θῦσαί σε· τούτου δ' ἥσσομες καθέσταμεν. // *No es Menelao quien me ha reducido a un esclavo, hija, ni tampoco he accedido a lo que este quiere, sino es la Hélade, en cuyo honor debo, tanto si quiero como si no quiero, sacrificarte.*

La dimensión de la exigencia es, en el final del discurso, moralizante (vv. 1271-1275): Grecia es quien exige el sacrificio, de ello depende la libertad griega y la seguridad de los hogares griegos. En el centro está la alusión al oráculo de Calcante como la condición establecida por Ártemis para la prosecución de la empresa (vv. 1262-1263), una profecía que ya el viejo esclavo decía tener sus reservas en considerarla correcta (ὄς γέ φησιν Κάλχας... , v. 879) y que Clitemnestra vuelve a remitir después cuando menciona la poca credibilidad de los adivinos (vv. 956-958).<sup>123</sup>

<sup>122</sup> Sobre este pasaje, MASARACCHIA (1983: 63-64) opina: “Così paradossalmente, la libertà della Grecia è condizionata dalla schiavitù di una scelta obbligata. Ifigenia ormai non ha scelta, è sospinta verso il sacrificio, ma le si vuol far credere che la decisione dipenderà da lei. Può essere paragonata ad una giovenca (l'immagine è evocata dal coro ai vv. 1081-1083); ed in effetti l'opera di persuasione che il padre opera verso di lei ricorda quel momento del sacrificio cruento in cui un animale, lasciato apparentemente libero, è indotto a chinare la testa, segno di assenso alla morte che lo attende. La ‘solitudine’ di Ifigenia, il suo abbandono da parte del padre, che significa esclusione dal mondo dei vivi, è sottolineata da Clitemnestra nei vv. 1276-1278. La fanciulla è ormai consegnata ad Ade. Nelle parole della madre c'è un chiaro, preciso riferimento al rito sacrificiale”.

<sup>123</sup> Cf. REBELO (2008: 31) conjetura y demuestra que el oráculo de Calcante constituye una mera invención del adivino para hacer frente a la constringente y peligrosa situación de ἀπλοια del ejército griego, movido por el deseo de iniciar la empresa bélica.

Cuando Ifigenia canta su lamento (vv. 1284-1335), de nuevo evoca el Juicio de Paris, señalando que ella también ve el mundo en términos heroicos, míticos como el coro. La muchacha compara el destino de Paris con su propio destino. Paris, abandonado recién nacido en el monte Ida para allí morir, fue encontrado y salvado por un pastor y posteriormente actuó como juez en el concurso de belleza de las tres diosas, Hera, Atenea y Afrodita. Por el contrario, Ifigenia está a punto de ser sacrificada por su padre en honor a Ártemis para que las naves griegas prosigan en su expedición contra Troya. Los vientos favorables han llevado al ejército al puerto de Áulide, pero a la joven solo le han reportado desgracia y destrucción. La vida de los mortales está plagada de sufrimientos y, ahora, Helena ha traído una gran pena a los griegos.

Ifigenia utiliza su canto como una expresión intensa de su aislamiento y sufrimiento. STINTON (1965: 29-34) considera este canto como un lamento informal típico de la obra tardía de nuestro autor y lo califica como “ornate, rhapsodical, loose-kit, repetitive”. Es difícil imaginar cómo sería la música, los instrumentos musicales, los detalles del movimiento y los gestos que sin duda acompañaron este pasaje lírico. Como afirma MICHELAKIS (2006: 98): “such monodies often served for the articulation of intimate and passionate feelings of usually female characters, mostly of fear or grief”.<sup>124</sup> Este tipo de monodias era el que Aristófanes parodiaba por su lenguaje altisonante, las innovaciones métricas y la repetición de términos en su obra *Ranas* (vv. 1329-1363), una comedia representada, según parece, únicamente un mes antes del estreno de *Ifigenia en Áulide*.

En este cuarto episodio, se nos representa la súplica de modo visible a través de una escena próxima por su forma al *ἀγών*. Como al comienzo de la obra, se da aquí expresión a ese fondo de propósitos positivos desde los que puede ser entendido el sacrificio exigido por la divinidad, al tiempo que desde el punto de vista de la construcción de la acción dramática constituye una nueva representación escénica de la resistencia al mismo, en la que participa esta vez también la protagonista. Con un elemento formalmente distinto, el canto, esta resistencia es expresada en la monodia de Ifigenia. Un nuevo aplazamiento viene representado por el relato en el que Aquiles se da

---

<sup>124</sup> Cf. el lamento de Antígona en la parte final de *Fenicias* vv. 1480-1538, seguido por el intercambio lírico entre la heroína y Edipo.

cuenta, a través de un largo diálogo esticomítico con Clitemnestra, del fracaso de este movimiento de oposición, aquel para el que era necesario convencer al ejército.

El encuentro entre Aquiles y la joven Ifigenia ha sido ampliamente estudiado, sobre todo como posible motivo del cambio de opinión de la heroína. Según SMITH (1979: 173-180), Ifigenia, al ver a Aquiles por primera vez y escuchar su intención heroica de sacrificarse por defenderla, será movida a actuar por su recién surgido amor hacia el héroe.<sup>125</sup> FOLEY apunta (1982: 164) lo siguiente: “Euripides’ staging here may reflect the increasing romanticization of wedding scenes on contemporary vase paintings in which a youthful groom and a shy bride gaze at each other under the influence of a winged Eros”.

Aquiles, quien en un principio se muestra avergonzado ante la presencia de Clitemnestra (vv. 821-834), intenta ahora (aunque fracasa) defender a Ifigenia y su honor en una violenta confrontación con el furioso ejército (vv. 1349-1357), una confrontación que solo puede llevarle a la muerte, tal y como Ifigenia apunta (vv. 1372-1373). En la identidad del héroe es central el papel que tiene su cuerpo y su nombre. La separación de su nombre y su persona viene subrayada en primer lugar en el prólogo cuando Agamenón usa el nombre del héroe sin su permiso (vv. 128-132). A esta separación se refiere Clitemnestra en su súplica cuando dice que su nombre ha causado su desgracia, pero que ahora, a sus pies, le pide una acción de su cuerpo (vv. 900-916). El propio Aquiles se ve ofendido no tanto porque su nombre fuera usado para el engaño como porque lo fuera sin su permiso (vv. 961-969). Es a través de esta lógica que Aquiles se encuentra en una posición paradójica de aceptar su responsabilidad por un hecho que solo su “nombre” ayudó a cometer. La misma lógica es la empleada por el héroe cuando es capaz de arriesgar su cuerpo y ser apedreado hasta la muerte por el ejército enfurecido (vv. 1345-1368).<sup>126</sup> Pese a la resistencia, nada puede hacer el héroe. Implacable, la Hélade se prepara y se presenta para arrancar de los brazos de su madre a Ifigenia, una Hélade capitaneada por la multitud del ejército (μυρία) y conducida por Odiseo (v. 1362). Se presenta este, más que el oráculo o las razones defendidas por los diversos jefes hasta

<sup>125</sup> El autor afirma (1979: 174): “As my title suggests, Iphigenia has an irrational motive well known in Greek Literature, well prepared by the play, throughly intelligible, but little appreciated in this instance as far as I can see: she is in love, and chooses to sacrifice herself for her intended husband”.

<sup>126</sup> Cf. MICHELAKIS (2006: 52), quien sobre el uso del nombre de Aquiles en esta tragedia opina que “Agamemnon’s abuse of Achilles’ name and Achilles’ own unsuccessful attempt to protect it have profound implications not only for Achilles’ name but also for his body and identity”.

ahora, como la terrible y más poderosa fuerza de la demagogia: es él quien, al contrario de Agamenón, de Menelao o de Aquiles, consigue prevalecer en la capacidad de conducir y manipular a la temible multitud.

La relación entre Aquiles e Ifigenia y la redefinición de sus roles en este pasaje es representativa en las profundas dinámicas de género que se ven a lo largo de la tragedia. Ifigenia entra en escena como una joven virgen en edad de matrimonio preparada para cumplir su función como mujer e hija, pero sale de escena convencida de la decisión de morir por una gran causa. Aquiles, por su parte, entra como un soldado devoto a su ejército y deseoso de adquirir fama en el campo de batalla, pero abandona la escena preocupado por su matrimonio y queriendo cambiar su rol público por el privado. El coro ya había exclamado que la excelencia tiene diferentes significados para los dos géneros y que los valores masculinos diferían de los femeninos (vv. 568-572), sin embargo, a lo largo de la obra vemos como la virtud masculina de excelencia, asociada a la habilidad en el campo de batalla y en la vida pública, es apropiada, promovida y celebrada por Ifigenia, mientras las virtudes femeninas como la modestia y la vergüenza están asociadas a Aquiles.

Ifigenia dirige y decreta su propia transformación en una heroína de quien depende la expedición contra Troya (vv. 1368-1509).<sup>127</sup> La decisión en este momento de Ifigenia convierte al sacrificio que planea desde el principio sobre la obra en uno voluntario; el eco en sus argumentos de razones expresadas por Agamenón no debe ser interpretado como una señal de falta de libertad en su decisión, por polémico que haya sido desde Aristóteles explicar el repentino giro que conlleva.<sup>128</sup> Las razones que Ifigenia expresa

<sup>127</sup> Tal y como LUSCHNIG afirma (1988: 126-127): “she moves from victim to director of the action. She calls for her sacrifice (‘sacrifice me’, 1398), she calls for the expedition to take place, she commands the army to take Troy (1398) ... Iphigenia has chosen the destinies of all the actors, even forbidding her mother’s tears”.

<sup>128</sup> Aristóteles en *Poética* 1454a ve en la actuación de Ifigenia una gran inconsistencia. Muchos críticos han especulado los motivos por los que le llevan a actuar así. FOLEY (1985: 65-105) interpreta el sacrificio como un ritual de matrimonio y como tal tiene como objetivo restaurar el equilibrio cultural y común que ha sido rasgado por *στάσις*. VERNANT (1966: 33) específicamente une y opone aquí *φιλία* a *πόλεμος*, matrimonio a guerra. MACCARY (1973-1974: 171) niega el heroísmo de Ifigenia rechazando la opinión de MELLERT-HOFFMANN quien ve a Ifigenia como “going to her death for the salvation of Greece from a barbarian threat”. MACCARY (1973-1974: 172), por el contrario, ve a Ifigenia como “a character whom circumstances have perverted: she makes the wrong choice for the wrong reason, as if her myth pre-existed her experience”. FUNKE (1964: 286-291) ve en Ifigenia a una muchacha digna de compasión engañada por las pretensiones de heroísmo de su padre. SIEGEL (1980: 300-321) no considera que Ifigenia actúe por heroísmo, sino porque no tiene ninguna otra opción y toma la mejor decisión en una mala situación. Así compartiría la opinión de Aquiles de vincular lo bueno con lo necesario (v. 1409). McDONALD (1990: 69-84) considera que Ifigenia es consistente y heroica, exhibiendo lo que llama un nuevo heroísmo: ya no son los héroes homéricos los únicos representantes de virtud, ahora ella también la encuentra aun perteneciendo

(la orden de Ártemis, la Hélade, la fama, Aquiles), así como la mención de otras alternativas, matrimonio e hijos (vv. 1398-1399), conforman los *τόποι* habituales de este tipo de expresión, que tienen por objetivo resaltar que se está haciendo una elección. Pero el valor convencional del sacrificio aparece distorsionado en esta tragedia, donde sirve no para poner fin a una guerra y salvar a una ciudad sitiada, sino para lo contrario.

El cambio de opinión del personaje, tal y como hemos ido remarcando, es una constante en la obra, por lo que no debemos ver en el giro de la heroína un comportamiento aislado. La mayor parte de los personajes en la tragedia están completamente implicados en la tensión que conlleva su dilema y, como la heroína, cambian de pensamiento como forma de reacción. Ifigenia no consiente inmediatamente, sino que su elección de morir está motivada por la retórica del panhelenismo de su padre y la presencia de Aquiles, quien describe el estado del ejército griego. El cambio de opinión en tragedia griega es raro fuera de Eurípides,<sup>129</sup> pero en esta obra es muy generalizado.<sup>130</sup>

Presentando hasta aquí todo el cuadro de guerra, de las fuerzas que manipulan y que se vuelven incontrolables, de los motivos iniciales de guerra y de su agudeza hasta convertirse en un deseo febril, ¿qué sentido puede tener el cambio de disposición de Ifigenia, sus motivos o el motivo del Panhelenismo? Ya se ha considerado *Ifigenia en Áulide* como un ejercicio poético que apela al espíritu panhelénico en una Hélade en profunda crisis. ¿Pero lo es? La causa primera del conflicto, el rapto de Helena, parece

---

a uno de los grupos más desfavorecidos, el de las mujeres. Además, sugiere, contra SNELL (1983: 396-405), que Ifigenia muestra la virtud aristotélica, una virtud enraizada en su relación particular más que en un abstracto universal. LEFKOWITZ (1981: 98) también considera que la virtud de Ifigenia es más importante que los vínculos familiares y opina: “Iphigenia has, in fact, now adopted all the values of the heroic world, in which honour and shame count more than family ties or even than survival. SMITH (1979: 174) ve que Ifigenia actúa así por amor a Aquiles: “As my title suggests, Iphigenia has an irrational motive well known in Greek Literature, well prepared by the play, thoroughly intelligible, but little appreciated in this instance as far as I can see: she is in love, and chooses to sacrifice herself for her intended husband”. Una revisión crítica más detallada de las principales interpretaciones puede encontrarse en STOCKERT (1992: 26-38).

<sup>129</sup> Cf. Neoptólemo en *Filoctetes* de Sófocles y las Erinias en *Euménides* de Esquilo. KNOX (1966) argumenta que el cambio de pensamiento de Ifigenia está en la línea del patrón generalizado del cambio de pensamiento en la obra. El cambio de opinión es un rasgo común de la psicología de los personajes de Eurípides, que MICHELINI (1987: 113) ve como “the great emotional lability of most of the characters: violent shifts of mood and intent are brought about by changes in human relations (Kreousa in *Ion*), by the inner moods of the character (Medeia), or by bizarre coincidence (Hekabe)”. También podemos recordar los cambios de actitud y pensamiento de Orestes y el comentario de Electra en *Orestes* (v. 234): μεταβολή πάντων γλυκύ. Era un rasgo del arte de Eurípides, como si los *δίσσοι λόγοι* de los sofistas fueran inherentes al personaje, incluso a la trama (cf. Heracles y Hécuba).

<sup>130</sup> FOLEY (1982: 174) dice al respecto: “The very corruptibility and ordinariness of the characters make their ability to act beyond their own self-interest more striking and remarkable. And the action creates in the audience a desire for the girl to be saved and a strong distaste for the cause to which she is to be sacrificed”.

presentarse en paralelo al espíritu creciente de la disposición del vasto grupo militar para la guerra. El progresivo deseo de combate, el placer de la rapiña y de destrucción, el dramaturgo lo designa en la obra como “Afrodita de guerra”, como una apetencia incontrolable y desordenada que amenaza al orden e, incluso, a la propia vida de los generales. En el contexto de esta obra, por lo tanto, el discurso tradicional de oposición griego-bárbaro esconde una amarga ironía del dramaturgo.<sup>131</sup> Como pertinentemente subraya FIALHO (2016: 94): “Trata-se de uma Afrodite bem mais poderosa e temível que a que presidiu à união clandestina e consentida de Páris e Helena e que encontra nesta um pretexto para se manifestar”.

Parece claro, si son ciertos los augurios de Calcante, que Ifigenia, al caminar voluntariamente hacia el sacrificio, deshace la aporía en la que se encuentra el ejército griego en Áulide. Pero, además, otra perspectiva parece asomarse si vemos la autonomía de la joven, quien parece encontrar un sentido a su decisión. En esta resolución creemos que es importante tanto el sentimiento de pertenencia a la tierra griega, como la consciencia de que de ella misma depende el desenlace de aquella guerra. Parece que la joven, ingenua y pura, se deja contagiar por las palabras de su padre de llevar a cabo la acción por una buena causa y las hace suyas en una visión febril e idealizada por su función como “benefactora de la Hélade” (Ἑλλάδος τ’ εὐεργέτις, v. 1446), “salvadora” y “portadora de victoria” (ὡς σωτηρίαν Ἑλλησι δώσουσ’ ἔρχομαι νικηφόρον. // *porque voy para concederle a la Hélade la salvación y la victoria*, vv. 1472-1473) y como “luz de la Hélade” (Ἑλλάδι...φάος, v. 1502). Su visión y su discurso corresponden a los antiguos ideales heroicos, algo que, en verdad, poco tiene que ver con la acción dramática de la obra. No es la salvación de una Grecia gloriosa y heroica el objetivo de la acción, sino la prosecución de una empresa militar inducida por la fiebre de oro y la sed de poder. El discurso de Ifigenia queda irónicamente sometido a esta triste realidad. Del espíritu panhelénico, poco sobrevive. El espectador asiste a una constante maniobra de intereses, envuelta de poder y beneficio personal, camuflada en la retórica falaz de los personajes masculinos, en las constantes críticas de los ejercicios demagógicos y en la ineficaz elocuencia de los más inocentes que luchan por la supervivencia de los suyos.

---

<sup>131</sup> RUTHERFORD (2012: 138-139) compara la situación de *Antígona* cuando Tiresias advierte que “la ciudad está loca” (v. 1015) con la situación en Áulide, ahora no respecto a una πόλις en especial, sino a toda: “All of Hellas is sick-deluded, inflamed with war-madness-in the *Iphigeneia at Aulis*: only thus can the determination to kill the princess be explained (IA 411, 1403)”.

La posición tan retrasada que ocupa en esta obra la aceptación de Ifigenia a morir explica que, pese a estar presentes, apenas alcancen desarrollo otros elementos habituales en la trama de sacrificio voluntario. El intento de disuasión de Aquiles solo ocupa dos breves ῥήσεις, entre las que queda encerrada la reafirmación de la decisión de Ifigenia (vv. 1416-1420): λέγω τάδ' οὐδέν οὐδέν' εὐλαβουμένη. / ἢ Τυνδαρίς παῖς διὰ τὸ σῶμ' ἀρκεῖ μάχας / ἀνδρῶν τιθεῖσα καὶ φόνους· σὺ δ', ὦ ξένε, / μὴ θνήσκε δι' ἐμὲ μηδ' ἀποκτείνης τινά, / ἔα δὲ σῶσαί μ' Ἑλλάδ', ἣν δυνώμεθα. // *Y digo estas cosas sin tener en consideración a nadie. Ya se basta la joven Tindáride para provocar entre los hombres combates y muertes por su persona. Tú, extranjero, por mí no debes morir ni matar a ninguno. Permíteme que salve a Grecia, si es que puedo.* También encontramos en este pasaje una breve *στιχομωθία* lírica entre madre e hija que sirve para dar expresión a la despedida (vv. 1433-1474) y un *κομμός* entre coro y protagonista a la partida (vv. 1475-1532).

Después de prohibirle a su madre lamentarse por ella o buscar venganza contra su padre, Ifigenia ofrece a las mujeres cantar con ella un peán a Ártemis, y abre la canción con una monodia (vv. 1475-1499).<sup>132</sup> En estos versos, Ifigenia habla sobre los adornos y rituales necesarios para engalanar a una víctima sacrificial (guirnaldas, agua purificada, una danza de procesión, vv. 1477-1481), canta en honor a la diosa (vv. 1481-1482) y se apropia para ella misma del epíteto heroico *ἐλέπτολιν* (v. 1476). Ella insiste en que el coro debe bailar alrededor del altar para celebrar sus nupcias con Hades (vv. 1480-1484) en el antes nombrado prado consagrado a Ártemis (v. 1463), tal y como ella planeaba hacer en su propia *προτέλεια* para el matrimonio con Aquiles (v. 676). Le pide a su madre no hacer el tradicional duelo y entierro de la víctima sacrificial, sino que cante un peán (vv. 1437, 1442 y 1468). Los peanes pueden ser cantados y bailados en diversas ocasiones: en la celebración de un matrimonio, de un banquete o con motivo de una batalla, tanto como símbolo de agradecimiento por haberse evitado una desgracia como a modo de

---

<sup>132</sup> Es curioso que Clitemnestra en esta obra no cante sobre su lamentación, tampoco en *Electra* de Eurípides.

llamamiento a las deidades protectoras<sup>133</sup> por excelencia, Ártemis y Apolo.<sup>134</sup> El peán aquí parece contener esta ambigüedad existente entre la ocasión y la función, pues es al mismo tiempo un canto de matrimonio y de inauguración de la batalla, con motivo tanto celebrativo como expiatorio.

El altar sacrificial en honor a Ártemis se prepara para ser la tumba de Ifigenia (v. 1444), quien antes estaba condenada, como sus predecesoras Políxena y Macaria,<sup>135</sup> a ser la esposa de Hades (vv. 461, 540 y 1278), pero quien ahora ofrece su cuerpo no a Aquiles ni a Hades, sino a toda Grecia y a Ártemis (vv. 1395-1397). Ifigenia rechaza formalmente el matrimonio con Aquiles y acepta su rol como víctima sacrificial para hacer posible la guerra y salvar el matrimonio griego de la amenaza bárbara. No permitirá que Aquiles luce por su *σῶμα*, tal y como los griegos tienen la intención de hacer por el de Helena (vv. 1416-1420). Si está motivada por *ἔρωσ*, es el *ἔρωσ* apropiado para el matrimonio, el que el coro celebraba en el segundo *στάσιμον*, y no la pasión incontrolada que hizo a Helena la esposa de Menelao y después la mujer de Paris. Ifigenia reafirma su identidad contraria a la de la corrupta Helena haciendo de su actuación un sacrificio para el matrimonio, buscando reconciliar a sus padres y poniendo el *ἔρωσ* de nuevo en el lugar que le corresponde. A su vez, la *ἔρις* del ejército, que había explotado en *στάσις* por el ritual, es redirigida a la guerra. Platón dice en *República* 470 la guerra es lo opuesto a la *στάσις* y, aquí, esta violencia interna la vemos en las últimas escenas de la obra donde los Mirmidones son los primeros que se vuelven en su contra de su jefe Aquiles cuando trata de defender a Ifigenia (vv. 1352 ss.).

---

<sup>133</sup> En la época de la épica, el matrimonio es tanto la causa de la guerra como el símbolo de alianza o reparación entre familias. Como VERNANT afirma (1974: 34): “si la guerre trouve son terme dans le mariage, le mariage est aussi à l’origine de la guerre qu’il fait renaître et rebondir”. Este aspecto es enfatizado repetidamente en *Ifigenia en Áulide*, especialmente en los *στάσιμα*: Helena es la causa de la guerra e Ifigenia debe morir para reparar la violación del ritual; el matrimonio es la ocasión de cumplir con la profecía del nacimiento de Aquiles y de su futuro en la guerra, y a la vez reparar la disputa de belleza que llevó a Paris hacia Helena. Según FOLEY (1985: 171): “This contemporary situation is reflected in the strong tension between private and public, the marriage of Iphigenia and the war, found throughout the play. The resolution of the play is an anachronistic return to myth and to the archaic reciprocity and complementarity between marriage and war, private and public, to be found in an epic or Panhellenic context”.

<sup>134</sup> Cf. CALAME (1977: 147-152).

<sup>135</sup> También se ha visto un paralelo entre Ifigenia y Meneceo. Meneceo en *Fenicias* dice que dará su vida para liberar a su ciudad (vv. 991-1057), después de prometerle a su padre que escapará para evitar el sacrificio. El movimiento es el contrario al de Ifigenia. Creonte urge a Meneceo a que escape, mientras Agamenón pide el sacrificio. Tanto Meneceo como Ifigenia toman posición verbal de lo opuesto a lo que harán. La única diferencia es que Meneceo engaña a su padre mientras Ifigenia cambia de opinión y lo obedece. Es esto último lo que parece que Aristóteles llame inconsistente en la identidad de Ifigenia, pese a que las acciones son similares en ambos personajes.



El coro se une al canto de la heroína y, después de su salida en el v. 1509, continúa el peán, haciéndose eco de los elementos y sentimientos expresados por Ifigenia: las guirnaldas y el agua (v. 1513), su rol como *ἐλέπτολιν* (v. 1511). La mirada del ejército, del coro y del público ahora está centrada exclusivamente en la muchacha, conforme ella cambia de opinión sobre su sacrificio deja de ser la observadora para convertirse en observada, tal y como ella misma expresa unos versos antes (v. 1378): εἰς ἔμ' Ἑλλάς ἡ μεγίστη πᾶσα νῦν ἀποβλέπει. / *La totalidad de la poderosa Hélade me está observando*. El coro refuerza esta transición en su canción cuando da instrucciones, tanto a Clitemnestra (que está en escena), como al ejército (en el *background* imaginario) y al público, de dirigir su mirada a Ifigenia, quien con su sacrificio reemplaza al ejército como la conquistadora de Troya (vv. 1510-1512).<sup>136</sup> En el v. 1521 el coro deja de dirigirse a Ifigenia para hacerlo hacia Ártemis y los versos finales de su canción es un himno corto pidiendo su favor y la victoria de Agamenón. Se ha discutido la autenticidad del canto del coro, pero sobre todo por el alto porcentaje de repeticiones con respecto de la monodia de Ifigenia.<sup>137</sup> Pero KOVACS (2003: 98-100) da argumentos sobre la autenticidad del mismo sugiriendo que la interpolación se encuentre en la monodia, en cuyo caso Ifigenia hubiera salido en dirección al sacrificio inmediatamente después de dar instrucciones al coro de cantar en honor a Ártemis en los vv. 1466-1474. De ser así, entonces la *performance* coral formaría parte de la *ἔξοδος*.

Pero el haber puesto el foco en la interpolación de una de las dos partes ha descuidado el interés que suscita que las formas en las que tanto la monodia de la heroína como la canción del coro responden musicalmente una a otra y se adaptan dentro de los parámetros de la *χορεία* y de la monodia en la obra. Y es que, consideramos que las dos intervenciones son complementarias y debieron formar parte de la primera representación, tanto si su texto es del propio Eurípides o no, en cuyo caso estaría compuesto por un productor o actor de la época tratando de reproducir el estilo trágico.<sup>138</sup> Tal y como remarca WEISS (2014: 120): “not only does *choreia* take up a remarkably high proportion of this posthumous production, as it also does in the *Bacchae*, but the full

<sup>136</sup> Ifigenia asumiría así el rol de Helena, aunque en términos más positivos. Cf. *Agamenón* vv. 689-670, en donde ella también es descrita como *ἐλέπτολις*.

<sup>137</sup> Cf. PAGE (1934: 191-192), también WEST (1981: 74). DIGGLE, siguiendo a KIRCHHOFF y a ENGLAND (quien en su edición de 1891 considera este canto como “a feeble and at times senseless reproduction of the language and the ideas of vv. 1475 ff.”), anota en su edición de 1994 los vv. 1510-1532 como *vix Euripidei*.

<sup>138</sup> Sobre el tipo de interpolaciones de época más o menos tardía del texto euripídeo, cf. MASTRONARDE (1994: 39-41).

dramatic impact of the chorus' final performance actually results from its exchange with Iphigenia's singing, demonstrating that solo song need not mean a decrease in the prominence of the chorus".<sup>139</sup>

La *performance* conjunta viene claramente señalada por Ifigenia con el imperativo compuesto *συνεπαείδετε* (v. 1493).<sup>140</sup> El coro, siguiendo esta demanda, comienza su canción formando un intercambio lírico, en el que sus versos complementan aquellos anteriores de la heroína concernientes a su ciudad y a la gloria en su muerte (vv. 1498-1504). Comienza con la fórmula propia del peán *ἰὼ ἰὼ* (v. 1510) y continúa cantando con términos similares a los usados por la heroína. Como Ifigenia, el coro empieza con un imperativo en segunda persona del plural (*ἴδεσθε*, v. 1510; cf. *ἄγετε*, 1475), lo que dirige nuestra atención al mismo objeto, Ifigenia como "la conquistadora de Ilión y de los frigios" (*τὰν Ἰλίου / καὶ Φρυγῶν ἐλέπτολιν*, vv. 1510-1511; cf. vv. 1475-1476). El coro cambia la dirección de sus palabras e invoca a la diosa Ártemis, tal y como Ifigenia había indicado (vv. 1521-1522): *ἀλλὰ τὰν Διὸς κόραν / κλήσωμεν Ἄρτεμιν*. // *Sin embargo, invoquemos a la hija de Zeus, a Ártemis*; y continúa evocando el lenguaje de la heroína con su invocación *ὦ πότνια* (v. 1524; cf. v. 1487).<sup>141</sup>

Las similitudes entre la canción de Ifigenia y el del coro sugiere un intercambio lírico propio del peán, un tipo de canción que la propia heroína ordena representar. A pesar de que este peán tiene un contexto sacrificial, el tono militar, con el que ambas

<sup>139</sup> Las intervenciones cantadas del coro ocupan un 20% del total de versos en *Ifigenia en Áulide* (21% si incluimos las intervenciones recitadas), y un 24% en *Bacantes*, cuando en las tragedias conservadas y compuestas en época anterior el porcentaje medio es del 13%. Para un esquema de las proporciones de las canciones corales y monodias en cada obra, cf. CSAPO (1999-2000: 410). En la época tardía de composición euripídea, los *στάσιμα* corales tienden a ser más breves (aunque no en *Ifigenia en Áulide* o *Bacantes*) y las monodias de personajes individuales más prominentes, reflejando un incremento de la profesionalización y especialización de los actores. Pero pese que hay un aumento en el número de canciones de actores en las tragedias euripídeas desde el año 420 en adelante, estas obras muestran a su vez un leve incremento del número total de versos cantados, con el resultado de que el porcentaje de las canciones corales no decrece significativamente como resultado.

<sup>140</sup> Cf. STOCKERT (1992: 2. 614): "Die Wiederholungen in v. 1509ff. könnten freilich . . . auch als Ausdruck der Gleichstimmigkeit und des *συνεπαείδειν* (v. 1492) verstanden werden". KOVACS (2003: 99) argumenta que este verbo probablemente fuera una interpolación, tanto por su poca frecuencia como por regir un acusativo. Sin embargo, pese a que el verbo *ἐπαείδω* no suele regirlo un acusativo objeto directo, tanto *αἰείδω* como otros verbos formados con el prefijo *συνεπ-* sí suelen llevarlo (cf. *συνεπαινέω*). Además, dado el gran número de vocabulario inusual en los pasajes líricos de las obras tardías del autor, la aparición de este imperativo compuesto no debería sorprendernos.

<sup>141</sup> KOVACS (2003: 99) indica que *πότνια μάτερ* (v. 1487) haría referencia a Clitemnestra, pero al no tener paralelos como dirección a una madre en vez de a una diosa o señora considera que esta parte debía de estar corrupta. Creemos, sin embargo, que aquí Ifigenia se está dirigiendo a Ártemis y no a Clitemnestra, particularmente porque el resto de la monodia está centrada en la diosa, a quien el coro también denomina *πότνια* (v. 1524). Para WEISS (2014: 125 n. 26), la descripción de Ártemis como *μάτερ* también sería sorprendente, aunque, como STOCKERT (1992, 2: 614), considera a la diosa como un "Doppelcharakter".

canciones comienzan, describiendo a Ifigenia como *ἐλέπτολις* de Troya, puede también evocar la *performance* de un peán de guerra, con su líder (aquí Ifigenia) empezando el canto y siendo respondido por el ejército (el coro).<sup>142</sup> El imperativo *συνεπαίδετε* también podría sugerir este contexto bélico. El verbo aparece únicamente aquí y en Teofrasto (*Historia de las Plantas*, 9. 10. 4), mientras que en Jenofonte (*Ciropedia* 3. 3. 58 y 7. 1. 26) encontramos en la respuesta colectiva dentro del contexto de una *performance* de peán otro verbo con el prefijo *συνεπ-*, *συνεπηχέω*.<sup>143</sup> Si la *performance* al final de *Ifigenia en Áulide* pretende sugerir la de un peán de batalla, el coro se fundiría con el ejército griego, tal y como hiciera a través de la *χορεία* cuando describe en la *πάροδος* las tropas en formación.

La combinación de diversos tonos en este peán hace difícil su interpretación, pues crea una especie de confusión con el modo de canción utilizado anteriormente por Ifigenia, el lamento, que, cuando no lo encontramos de forma aislada, típicamente conlleva un intercambio lírico entre la heroína y el coro femenino.<sup>144</sup> Tal mezcla de géneros está intensificada por la fórmula *ἰὼ ἰώ*, que también aparece en los lamentos de obras trágicas, tal y como lo hemos visto en el canto anterior de la heroína (vv. 1283 y 1332), y que el público debía esperar si tenemos en cuenta que la heroína principal está siendo conducida hacia la muerte. Con la evocación en particular de un peán de batalla, el coro, aunque previamente está identificado como un grupo de mujeres no-combatientes, va más allá en la nueva caracterización de la heroína presentándose en escena como un ejército que responde a su líder.

Una *performance* híbrida similar de un coro femenino también la podemos encontrar en la *πάροδος* de *Helena*: en su lamento inicial la heroína exhorta a Perséfone a unirse en sus lamentos a cambio de un peán dedicado a aquellos que moran en el Hades (vv. 174-178); el coro de cautivas entra a continuación para cantar en respuesta su antístrofa. Sin embargo, esta mezcla en el género no es una característica específica de la obra euripídea, ya que ya la encontramos en la obra esquílea *Coéforas*, cuando Electra

<sup>142</sup> Sobre peanes de guerra y de victoria, cf. RUTHERFORD (2001: 42-47).

<sup>143</sup> El mismo verbo es utilizado de forma similar, aunque no en un contexto inmediato de batalla, por Tucídides (6. 32. 2).

<sup>144</sup> Como en *Iliada* 24. vv. 719-746, cuando Andrómaca guía el *γός* entre un grupo de mujeres que acompañan su lamento (ἐπι δὲ στενάχοντο γυναῖκες, 722; cf. v. 746). Cf. también *Troyanas* vv. 98-229, 1216-1259 y 1287-1330; *Ifigenia entre los tauros* vv. 143-235; *Helena* vv. 167-251. Sobre la combinación entre peán y lamento, cf. RUTHERFORD (1994-1995: 121-124; 2001: 118-120) y SWIFT (2010: 71-72).

invita al coro a cantar un peán sobre la tumba de Agamenón (vv. 149-151), o en la obra sofoclea *Traquínias* (vv. 205-223).

La respuesta del coro a las instrucciones de Ifigenia para unirse en el canto de un peán podría encontrarse antes del intercambio lírico, cuando la heroína exhorta al coro a dar vueltas bailando alrededor del altar de Ártemis (ἐλίσσετ' ἀμφὶ ναόν / ἀμφὶ βωμόν Ἄρτεμιν, vv. 1480-1481). Ya habíamos visto que el verbo usado aquí, ἐλίσσω, aparece en un pasaje autoreferencial en la *πάροδος* de esta tragedia, cuando el coro describe la carrera de Aquiles, y frecuentemente aparece en pasajes corales de las tragedias tardías de nuestro autor. En este canto, el verbo podría sugerir algún tipo de coreografía simultánea, un movimiento circular reforzado por la preposición ἀμφί. Más que una mera referencia al movimiento del hablante, este imperativo parece contener una dirección escénica del actor al coro. La danza circular era una forma común en las representaciones de los peanes y no sería de extrañar que, en este punto, el coro respondiera con el mismo movimiento a la orden de Ifigenia.<sup>145</sup>

Es importante remarcar que la respuesta coral a la canción de la heroína crea un vínculo femenino destacable y sitúa a Ifigenia como el *χορηγός* del conjunto justo cuando la joven sale de escena en dirección a su sacrificio.<sup>146</sup> El patetismo de esta *performance* es comparable al del final de *Troyanas* (vv. 1287-1332), cuando Hécuba y el coro inician un lamento conjunto mientras la heroína se encamina hacia la nave de Odiseo y se produce el final de la *χορεία*, y con ella también la ruptura total de todos los vínculos sociales o instituciones restantes como consecuencia de la caída de Troya. Mediante este tipo de *performance* el coro no solo completa y caracteriza la acción de la heroína, sino que también la reemplaza, uniendo las voces femeninas de la tragedia en una sola.

Recientemente se ha argumentado que la *performance* de este peán es una marca de la posición marginal del coro en la obra.<sup>147</sup> Pero, por el contrario, podemos ver que presenta la integración final del coro y la heroína, pues las mujeres de Cálcida han

<sup>145</sup> Sobre la *performance* del coro en este pasaje, cf. CALAME (1997: 76-77) y RUTHERFORD (2001: 65).

<sup>146</sup> Tal y como conservamos el texto, Ifigenia debería abandonar la escena después de cantar en el v. 1508 y así crear un intervalo entre su salida y la llegada del mensajero en el v. 1532 para reportar su muerte. Si consideramos que el final de la obra está en el v. 1531, podríamos imaginar a una Ifigenia saliendo del escenario gradualmente conforme el coro canta la canción final, reforzando la separación de las mujeres conforme el coro representa aquello solicitado por la joven. La salida de Clitemnestra de escena no está clara: podría o bien entrar a palacio en el v. 1509 o continuar en escena a lo largo del canto coral hasta el final de la obra.

<sup>147</sup> Cf. CHONG-GOSSARD (2008: 181) afirma que lo conveniente sería que el coro cantara un lamento, pero que “in the end they cannot sing the song they might want, but only what another person tells them to”.

asumido poco a poco una función más activa en la acción y se ven envueltas en la trama, siguiendo las instrucciones de celebrar y honrar a Ártemis en memoria de la muchacha, justo en el momento en el que ella se aleja para ser sacrificada.

Tras el adiós y la plegaria a la diosa del coro, un mensajero relata, en su función habitual, los preparativos para el sacrificio. Es destacable que, al igual que ocurría en la canción del coro, aquí también se enfatice la acción de la mirada con respecto a la heroína, aunque en este pasaje con una evocación a la anterior referencia de Ifigenia de que Agamenón, Menelao y el ejército evitaban mirarla (v. 1577): ἐς γῆν δ' Ἀτρειῖδαι πᾶς στρατός τ' ἔστη βλέπων. // *Los hijos de Atreo y el ejército entero estaban erguidos, mirando fijamente al suelo.* Sin embargo, el milagro se produce y la obra conduce a un final de catástrofe interrumpida: a pesar de las serias dudas de autenticidad que la ἔξοδος ha despertado (más formales que de contenido), la salvación final de Ifigenia y su apoteosis (quizá a través de un *deus ex machina*) podrían pertenecer al universo artístico de Eurípides. El matrimonio/sacrificio de Ifigenia se produce pues con un indicio de supervivencia que es ratificada con la sustitución de Ifigenia por un ciervo, una sustitución que marca una vuelta propicia a la práctica normal y civilizada. Aquí la obra evoca la obra anterior *Ifigenia entre los tauros* que acaba con la celebración de un culto a Ártemis que pasa de la tierra de los tauros, donde el sacrificio humano se hace en honor a la diosa, a Brauron, donde una víctima animal sustituirá a la humana. Ciertamente el tratamiento aquí del mito de Eurípides abre la posibilidad de una lectura irónica de la combinación y restauración del matrimonio y sacrificio. Clitemnestra empieza a fraguar su venganza (vv. 1455, 1457 y 1615-1618); la historia de su matrimonio, basada en la violencia repetida y la violación de su confianza por parte de Agamenón, menoscaba la retórica del Atrida. Ni Ártemis, al final, parece consentir en el sacrificio. Los guerreros se precipitan para la guerra, Clitemnestra regresa a casa para la venganza futura e Ifigenia no pertenece a aquél universo turbulento y, por eso, su destino se esfuma, misterioso, lejos de la Hélade, de la mano de la diosa.<sup>148</sup>

Como apunta QUIJADA (1998: 312), vemos aquí las características de un *μηχάνημα* de salvación propias de la época tardía de Eurípides: deliberación y juego con la víctima

<sup>148</sup> Cf. LYONS (1997: 195), quien ve en Ifigenia un claro paralelo de Polixena y comenta: “the mirrored fates of these two figures [Iphigeneia and Polyxene] serve as brackets to the Trojan War, in that the sacrifice of Iphigeneia allows the hostilities to go forward, while the sacrifice of Polyxene appeases the spirit of Achilles and allows the hostilities to end. The similarity goes even further, since Polyxene is, like Iphigeneia, a posthumous wife of Achilles”.

en diálogos ricos en el intercambio de puntos de vista distintos, irónicos, conformados en su mayoría esticomíticamente. Propios de los dramas de la etapa tardía son también esa complicación que supone el desarrollo de escenas al servicio de un enriquecimiento de los puntos de vista en juego (representación de Aquiles como segundo oponente a la intriga de Agamenón), la tematización sucesiva de momentos en el desarrollo de la trama a través de registros y modos de presentación distintos (como ocurre con la resistencia al sacrificio en esta obra, configurada como algo que se planea, que se lleva a cabo en presencia del personaje principal, y que se relata, y ello a través de elementos formales distintos, canto, *ρήσεις*, diálogo); y el giro brusco de los acontecimientos, frenando por lo que a resultados se refiere, el avance de la acción o hurtando a los protagonistas la consecución de sus planes. Estos podrían ser algunos elementos de mayor entidad que aproximan la configuración de la trama de *Ifigenia en Áulide* a las tendencias compositivas de Eurípides en su etapa tardía.

KOVACS y otros editores no consideran auténticos los 98 vv. finales de la tragedia y ven los versos de este peán como los últimos de la obra.<sup>149</sup> Consideran que esta sería una poderosa conclusión: el discurso del mensajero describiendo el rescate parece entrar en desacuerdo con la progresión inexorable del sacrificio en el resto de la obra, e incluso está desplazado por las dudas de Clitemnestra y el apresurado llamamiento de Agamenón a Clitemnestra de que olvide todo el incidente. Además, opinan que situar la conclusión en este punto pondría al coro de esta obra en una posición similar a la del coro de ancianos argivos en la *πάροδος* de *Agamenon*, es decir, como testigo de los acontecimientos siendo el que conduce a la joven al sacrificio, pero incapaz de describir de primera mano la ejecución. Mientras el coro esquileo canta sobre la joven atada, en este peán el énfasis está puesto en el sufrimiento de la heroína, la vemos (ἴδεσθε, v. 1511) y por lo tanto la recordamos.<sup>150</sup> Ifigenia no está amordazada y es capaz de hablar, por lo que el coro repite algunas de sus palabras y finalmente pregunta por las coronas de la victoria de

<sup>149</sup> Según GRUBE (1941: 421), siguiendo estudios anteriores como el de HULTON (1962: 367), la mayor parte de la *ἔξοδος*, incluida la *ρήσις* del mensajero, parece ser espuria. En cuanto a la escena final, continúa GRUBE, no es fácil afirmar si realmente la obra no fue concluida en su momento, o si por el contrario, el final original fue desplazado por un final posterior. Estudios recientes, como el de WEISS (2014: 119-129), siguen en la línea de que casi con total seguridad dicha escena final (vv. 1475-1629), en la que la segunda monodia de Ifigenia está seguida por una corta antístrofa coral mientras se encamina al altar sacrificial y a la que le sigue la mencionada *ρήσις*, no es auténtica. Así pues, en lo que ciertamente parece haber total consenso es que la *ρήσις* sí que está completamente interpolada y añadida en época muy posterior, incluso los versos alternativos citados por Claudio Eliano (*De Natura Animalium* 7. 39) que implican la aparición de Ártemis *ex machina* contienen ciertos elementos postclásicos.

<sup>150</sup> Cf. especialmente los versos conclusivos de *Edipo Rey*, donde el coro se dirige al público para mirar al héroe (λεύσσετε).

Agamenón.<sup>151</sup> Las mujeres, que habían llegado a Áulide para contemplar a los héroes reunidos, cantan una canción de despedida a la joven muchacha que ha asumido su muerte de forma heroica. El matrimonio por el que ella había venido no se materializa y ahora el coro canta a Ártemis, diosa a la que comúnmente se dirigen los himnos de matrimonio.

Es quizás apropiado que este coro, tan fuera de lugar en las primeras escenas de la obra, refuerce la ambigüedad del sacrificio de Ifigenia. Es Ifigenia quien en un sentido dramático justifica aquí la presencia del coro, pues es a ella a la que naturalmente responde y es su suplica la que va a lamentar. Pero las mujeres del coro no están en la misma situación, ellas sobreviven para contar la historia, probablemente de forma más objetiva que Agamenón o Clitemnestra. Además, hay que tener en cuenta que ninguno de ellos, de eso es consciente el público, sobrevivirá al desenlace de la saga mitológica.

El poeta escribió la *Ifigenia en Áulide* al final de la guerra del Peloponeso y en un periodo de renovadas amenazas externas de los griegos, mientras algunos de sus contemporáneos ofrecían una visión de la política de panhelenismo como modo de salvación política. Sin embargo, el sacrificio de Ifigenia y los elementos de esta visión panhelenista no cambian las realidades de su mundo. El violento escenario que Esquilo plasma en su obra no puede ser transformado completamente por gestos individuales de piedad y autosacrificio. Consideramos que la importancia principal de la acción dramática es expresar esa dependencia de la muchedumbre hacia una política incontrolable, encontrada ya en otras obras como *Orestes*, y sobreponerla al conflicto con una acción que afirma la capacidad de redención individual y que bebe de la tradición poética y ritual que caracteriza la anterior *Ifigenia entre los tauros*. La brecha existente entre el ordenado y brillante ejército homérico de la *πάροδος* y la muchedumbre colérica con sed de guerra no se cierra, a pesar de la actuación e identidad de Aquiles como posible modelo de *ἀρετή* hacia Ifigenia.

---

<sup>151</sup> Cf. La fórmula de conclusión de *Ifigenia entre los tauros* (vv. 1497-1499) y *Orestes* (vv. 1691-1693) tienen un llamamiento similar a la victoria. Cf. En *Reso* vv. 995-996, hay un llamamiento a la victoria militar de Héctor de la misma forma que el coro hace aquí respecto a Agamenón.





## Schlussfolgerungen

So wie man das Handeln des Helden in der Tragödie nicht verallgemeinern kann und man seine Teilnahme (und sein Eingreifen) gemäß der Intentionen des Werkes und des Autors analysiert, sollte auch der Chor als Figur keiner andersartigen Interpretationsweise unterliegen. Somit ist es schwierig, die Natur des Chores in einer prägnanten und endgültigen Erklärung zu definieren. Man muss jedes Drama einzeln für sich minutiös untersuchen und vor allem das, was der Chor in den Passagen, in denen er auftritt, macht, sagt und singt. Das Fazit muss aus einer konkreten und vor allem kompletten Schlussfolgerung gezogen werden.

Das Hauptaugenmerk dieser Arbeit liegt auf den Frauenchören im Spätwerk des Euripides, im Speziellen auf den späteren Tragödien, die Troja thematisieren. Es galt hierbei insbesondere, die Verknüpfungen, die zwischen dem Kollektiv und – vor allem den weiblichen – Frauencharakteren entstehen, zu analysieren. Die Analyse dieser Verhältnisse lässt im Weiteren die Funktion des Chores innerhalb der jeweils im Einzelnen untersuchten Dramen festlegen: *Andromache*, *Hekabe*, *Die Trojanerinnen*, *Iphigenie bei den Tauren* und *Iphigenie in Aulis*. Außerdem ermöglicht diese Analyse, die Dynamiken innerhalb der dramatischen Aktion zu interpretieren, und zwar ausgehend von der Charakterisierung, die das Kollektiv des Chores von den Helden unternimmt.

In *Andromache* steht der Frauenchor von Phthia zwischen den zwei weiblichen Hauptfiguren: Andromache und Hermione, die beide Opfer des Trojanischen Krieges sind. Die zwei Heldinnen sind zwei komplett gegensätzliche Opferfiguren; einerseits ist da Andromache, die Frau des Hektor, des großen trojanischen Helden, der durch Achilles Hand zu Tode kam, und dessen Sohn sie nun versprochen wird; andererseits ist da Hermione, Helenas Tochter, eine junge Frau, die von ihrer Mutter und ihrem Vater noch im Kindesalter allein in einem Umfeld von immer größerer Feindseligkeit zurückgelassen wurde. Die Trojanerin ist eine Frau von Erfahrung, die Spartanerin eine junge noch unerfahrene Frau, die sogleich unsicher wird, wenn sie sich bedroht sieht und mit voller Kraft zurückschlägt. Die sich entgegengesetzten Paare vervollständigen sich mit jenen von Menelaos/Peleus und Orestes/Neoptolemos. Im Mittelpunkt des Ganzen steht der Chor, um den sich die Figuren drehen und folglich zu seiner Charakterisierung beitragen und so erst ein gänzlich Verstandnis des Stückes ermöglichen.

Fast sinnfrei beginnt die Tragödie damit, die schweren Folgen des Trojanischen Krieges zu reflektieren. Die Protagonistin erzählt von ihrem Schicksal als gefangen genommene Frau, die nach der Zerstörung der Heimatstadt und des Todes des Großteils der Bevölkerung zur Sklavin gemacht wird. Andromache benennt gleich zu Beginn im Prolog den Grund für ihren aufkommenden Konflikt mit Hermione: sie verkündet, sie habe ihrem Herren einen Sohn geboren (V. 25) und dass die Spartanerin, die legitime Frau des Neoptolemos, sie für ihre eigene Kinderlosigkeit verantwortlich mache und sie im Bett ausstechen wolle. Sie spricht von Helena, als ob diese den Krieg heraufbeschworen hätte, der sie, Andromache, so tief zu Fall gebracht hat. Im Laufe des ganzen Stückes passiert es tatsächlich immer wieder, dass die negativen Charaktereigenschaften, die man normalerweise Helena zuschreibt, auf ihre Tochter projiziert werden. Neben diesen Eigenschaften werden ihr aber auch weitere Charakterzüge der spartanischen Frauen zugeschrieben. Ziel ist es, auf diese Weise ein Gegenbild der perfekten Ehefrau zu entwerfen: eine kindische, impulsive und kokette Frau, die Luxus liebt und kinderlos bleibt.

Der erste Auftritt des Chores in *Andromache* findet im Tempel statt. Der Chor richtet sich persönlich an die fremde Protagonistin (V. 119), und zwar mit einer gewissen Portion Mitgefühl angesichts des Leides, das sie über sich ergehen lassen muss. Hermione gegenüber verhalten sich die Frauen jedoch unterwürfig, handelt es sich bei ihr doch um die eigentlich rechtmäßige Ehefrau und eine Griechin. Die Frauen zwingen Andromache dazu, vor Ehrfurcht vor denjenigen, die Macht über sie haben, in die Knie zu gehen (V. 126-128). Diese momentane vorwurfsvolle Haltung legt sich aber und der Chor richtet sich an Andromache als *γυναί Ἰλιάς* (V. 141) und besingt das eigene unerwartete Mitgefühl gegenüber einem Mitglied aus den Reihen seiner Gegner. Die letzten Worte der *πάροδος* veranschaulichen die tröstende Haltung und die Aufrichtigkeit der Gefühle der Frauen, und dienen als Gegenbild zum negativen Bild, das Hermione von ihr erschafft.

In ihrer ersten Szene tritt Hermione als junge, präntiöse Frau auf, die sich am Reichtum ihres Vaterhauses ergötzt, in ihren Worten schwingt aber auch implizite Abneigung gegenüber ihrem neuen Heim mit. Dies ist parallel auch die Art und Weise der jungen Frau, ihren rechten Platz einzunehmen, zu zeigen, dass sie ein höhere Stellung als ihre Rivalin bekleidet. Mit Bestimmtheit verkündigt sie die Entscheidung, Andromache zu töten und beschuldigt diese, verantwortlich für die Beziehung zwischen

sich und dem Sohn des Mörders ihres Mannes zu sein. Sie bezichtigt Andromache, dies alles selbst eingefädelt zu haben, um einen Sohn mit ihm zu zeugen. Ihre Eifersucht rührt daher, wie mit Andromache aufgrund ihrer Position als Ehefrau im Alltag umgegangen wird, da dies auch Einfluss auf ihren Platz im Haushalt nimmt. Andromache antwortet der Spartanerin in abgehakten Sätzen und rät ihr davon ab, sich mit ihrer Mutter darin zu messen, die Männer in Wallung zu bringen (sie trifft damit Hermiones wunden Punkt).

Die Diskussion nimmt ein Ende und geht in das erste *στάσιμον* über (V. 274-308). Aus dem Munde der Griechinnen vernehmen wir die Vision vom trojanischen Epeisodion; Worte, die durchdrungen sind mit dem Schmerz über das gegenseitige Blutvergießen, über die Toten, die, hätte man Paris getötet, vermieden worden wären. Schuld an allem tragen die Göttinnen, die den Sohn des Priamos in die verzwickte Lage brachten, die Schönste unter ihnen auswählen zu müssen. An zweiter Stelle liegt die Schuld bei Hekabe, die nicht auf Cassandra hören wollte, die unablässig den Tod des Paris einforderte. Der Chor von Phthia verkörpert das geteilte Leid auf Seiten der Griechen als auch der Trojaner. Erstere leiden am Verlust ihrer Kinder und Ehemänner, zweitere leiden darunter, dass Troja von der Gegenseite versklavt wird. Die Tatsache, dass die Frauen das unverdiente Leid, das den Trojanerinnen widerfahren ist, anerkennen, stärkt das solidarische Verhältnis zur Heldin.

Das zweite Epeisodion besteht aus dem *ἄγών* zwischen Andromache und Menelaos. Der König droht ihr mit dem Tod ihres Sohnes, was sie dazu bewegt, den sakralen Ort zu verlassen. Das Betrübnis der Fremden bewegt den Chor zur Empathie, doch seine Worte finden bei Menelaos, den sie darum bitten, die eigene Tochter zum Beenden des Konflikts zu bewegen, kein Gehör. Der Tod der Andromache und des unschuldigen Sohnes steht nahe bevor; die Choreuten setzen zum zweiten *στάσιμον* an (V. 465-493), in dem sie ihr Mitgefühl gegenüber Andromache kundtun und jene Strafe prophezeien, die der Spartanerin Hermione aufgrund ihrer ungerechten Taten auferlegt werden wird. Das moralische Urteil der Frauen ist explizit und die mitfühlenden Worte richten sich direkt an Mutter und Sohn, die kurz davor stehen, ermordet zu werden.

Dem Auftritt des Peleus, einer Figur, die von Euripides ins Stück eingeführt wird, um der Protagonistin zur Seite zu stehen, geht dem *ἄγών* zwischen dem Greis und Menelaos vor. Peleus fokussiert seine Kritik auf die fehlende spartanische *σωφροσύνη*, vor allem das Unvermögen, diese Haltung von Helena und Hermione einzufordern.

Euripides unterstreicht in *Andromache* seine klare Haltung gegenüber der prestigeträchtigen Politik der Athener in ihrer Kampagne gegen Sparta. Das Stück verkörpert eine gezielte und komplette Ablehnung der Spartaner, deren Traditionen und φύσις in einem sehr negativen Licht dargestellt werden.

Menelaos' misslungener Versuch die Rivalin seiner Tochter und deren Sohn zu ermorden, lässt die spartanischen Heldin Selbstmord erwägen, denn sie hat Angst für ihre Taten vom Gatten bestraft zu werden. Letztendlich gelingt es Hermione aber ihrer heiklen Situation zu entkommen. Orestes taucht unversehens auf und wird zu ihrem Retter. Die Spartanerin fleht ihn um Hilfe an und verleiht ihrer Bitte Nachdruck, indem sie sich eines Klischees annimmt: Sie behauptet, die Frauen, die sie im Haus besuchten, hätten einen negativen Einfluss auf ihr Verhalten gehabt (V. 952-953), ein Argument, das der Chor als unangebracht und unzulässig einstuft. Orestes werden, wie seiner Cousine, die verwerflichen Charaktereigenschaften φύσις und νόμος zugeschrieben. Die Union zwischen diesen beiden ähnlichen Charakternaturen, die von Beginn an für einander bestimmt waren, und welche nur durch Menelaos' Eingreifen vereitelt wurde, löst den Anfang der Auflösung aus: den Tod des Neoptolemos.

Die Choreuten, die stets auf der Bühne präsent sind, vernehmen den Plan, den Orestes schmiedet. Der Jüngling scheint sich der Anwesenheit des Chores nicht bewusst zu sein, weshalb er sich nicht der Komplizenschaft seiner Mitglieder versichert. Da der Chor durch keinen Pakt dazu verpflichtet ist, Orestes Geheimnis zu hüten, hat er freie Hand, Peleus von dem Plan zu erzählen: Nämlich, dass Orestes vorhat, mit Hilfe der Delpher, Neoptolemos zu ermorden. Nachdem der Bote verlautbart, was vorgefallen ist, besingt der Chor die Rückkehr des Leichnams seines Gebieters. Ziel der Teilnahme des Chores an den Klageliedern der Freunde und Verwandten ist es, zu veranschaulichen, wie er in das Geschehen verwickelt ist. Gemeinsamer Gesang und Tanz enden, als die Frauen vollkommen entsetzt und außer sich verlautbaren, dass Thetis *ex machina* erschienen ist (V. 1226-1230).

Euripides konzipiert an dieser Stelle einen in das dramatische Geschehen sehr gut integrierten Chor. Hervorzuheben gilt es, das mit Sympathie erfüllte Verhältnis zu der untröstlichen Protagonistin, welches insbesondere in den Chorpartien hervorsteht. Im Streit zwischen Andromache und Hermione, gilt es zu unterstreichen, dass sich der Chor stets auf die Seite der Trojanerin stellt. Beide Frauen sind Fremde. Die erste Fremde ist

keine Griechin und gehört innerhalb des mythologischen Dramas zu den sogenannten Gegnern der Griechen, die zweite ist zwar eine Griechin, stammt aber aus der Familie, die die wahren Feinde der Zuschauer sind. Nichts desto trotz sind beide Frauen Opfer des Krieges. Andromache hat ihre Freiheit, ihre Heimat und ihre φίλοι verloren. Hermione hatte nie eine Mutter, die ihr mit Ratschlägen zur Seite stand, und nach Kriegsende hat sie an den Folgen von Helenas Verhalten leiden. Gegenüber Peleus, dem Greisen, dem er treu ergeben ist und hilfreich zur Seite steht, legt der Chor eine beneidenswerte Solidarität an den Tag, im Gegensatz zu seinem Verhalten gegenüber Menelaos, dem machtvollen fremden König. Der Chor erzählt Peleus von der Gefahr, in die sich sein Enkel begibt, und setzt zu einem Lied voller πάθος an, um mit Mitgefühl die Leiden seines lieben Freundes zu begleiten. Zuletzt verkündet er ihm die Ankunft der Göttin, welche für all die Seinen, als auch für Andromache, günstig ist.

Das Stück *Hekabe*, voraussichtlich 424 v. Chr. aufgeführt, an einem Zeitpunkt, in dem die politische und moralische Lage Athens allen ersichtlich unter einem nicht enden wollenden Kriegskonflikt litt, spiegelt den abgrundtiefen Pessimismus und das Misstrauen gegenüber der politischen Klasse wider, die immer öfter zu gänzlich unververtretbaren Verfahrensweisen greift und darüber hinaus nur von den eigenen Interessen geleitet wird. Ziel des Autors ist es, die Gräueltaten innerhalb der Gesellschaft zu schildern und beide Seiten sowohl als Täter als auch als Opfer des Krieges zu zeigen. Dies tut er vor dem Hintergrund des explizit veranschaulichten Mitgefühls für die weiblichen Figuren des Dramas.

Der von trojanischen Frauen gebildete Chor begleitet die Leiden der Greisin Hekabe, die seine Herrin hätte sein sollen. Die Gruppe besteht außerdem aus Landsfrauen, eine Tatsache, die das traurige Bild, dass sogar die Frau des Priamos eines der vielen Opfer des sinnfreien Krieges geworden ist, nur noch verstärkt. Die Trojanerinnen, die emotional in das dramatische Geschehen involviert sind, verstärken den argumentativen roten Faden; eine erzählerische Einheit, die laut der Kritik keine sei, weil kaum eine konkrete Verbindung zwischen den beiden Teilen des Stückes bestünde, in denen die zwei Kinder der Hauptheldin, Polyxena und Polydoros, getötet werden. Außerdem wird diese euripideische Tragödie oftmals auch aufgrund Hekabes vollzogenen Racheaktes abgewertet. Eine Szene, die von vielen Gelehrten falsch interpretiert, in dieser Arbeit aber anhand eines parallelen Vergleichs neu analysiert wurde – mit Schwerpunkt auf dem

Verhalten des Chores gegenüber der Heldin –, um zu belegen, dass Hekabes Verhalten angebracht ist.

Bei seinem Einzug unterstreicht der Chor die eigene Situation. Auch er wurde versklavt und betont anhand dieser Tatsache, dass auch er von den Siegern gejagt wurde und in Gefangenschaft geraten ist, eine Erfahrung, die er mit allen Trojanerinnen, inklusive Hekabe und Polyxena, teilt. Die aktive Rolle, die dieser Gruppe von Frauen zugeschrieben wird, wird schon durch die eigenen Worte in der *πάροδος* hervorgehoben: sie alle haben Hals über Kopf die Zelte ihrer Herren verlassen um, wie ein Bote, jener Figur die schlechte und gefürchtete Nachricht zu überbringen, die ihre Königin hätte sein sollen. In der Erzählung eröffnet der Chor, warum sich alle Griechen zusammengefunden haben: nämlich, um zu entscheiden, ob sie Achilles' Ersuchen, die junge Polyxena zu opfern, gewähren sollen oder nicht. Der Chor zeugt auch davon, wie Agamemnon die junge Frau verteidigt und er sich den Kindern des Theseus, die ihren Tod einfordern, widersetzt. Die Diskussion geht hin und her, bis eine Figur eingreift, dessen Verhalten durchgehend mit dem des Atriden kontrastiert, nämlich Odysseus, der auf traditionelle Art und Weise als verschlagene, überzeugende und schmeichlerische Figur dargestellt wird (V. 131-133).

Die Interventionen des Chores im gesprochenen Metrum zeugen von Beginn an vom Mitgefühl, das die Chormitglieder zu Mutter und Tochter haben. Mitgefühl, das seinen Ausdruck in den Vorschlägen und den Bitten an die Götter und Agamemnon findet, in denen um das Leben des jungen Mädchens gefleht wird, und in Sentenzen, in denen die trostlose Situation, in der es sich wiederfindet, aufgezeigt wird. Trotzdem sind es hier die gesungenen Stellen, die für die Analyse von Euripides' Charakterisierung der Frauen vom größten Interesse sind. Anhand der Frauen kann eine präzise und breite Definition der Identität der anderen Helden und Heldinnen unternommen werden.

Innerhalb der gesungenen Strophen des Chores nehmen die drei *στάσιμα* eine besondere Stellung ein, handeln sie doch von der Kernthematik im Spätwerk des Euripides, nämlich der Trojanischen Katastrophe. Als die Frauen von Troja, vom Krieg und dessen Auslöser und Gründen singen, beschwören sie eine Poesie herauf, innerhalb derer sie die grauenhafteste Konsequenz des Krieges verkörpern. Sie verkörpern die schuldlosen Opfer einer absurden aber notwendigen Begebenheit. Die Klagen der Gefangenen spiegeln nicht nur die Trostlosigkeit wider, die dieser einschneidende

Moment für ihr derzeitiges und zukünftiges Schicksal bedeutet, sondern die Klagen tragen im Laufe des Stückes auch zur sich ändernden Haltung des Chores gegenüber der über ihn gekommenen Vernichtung bei. Als Opfer der im Stück erzählten Begebenheiten bringen sie dem Publikum die Vernichtung ihres Volkes näher und verstärken das Bild des enormen Ausmaßes, welcher der Konflikt mit sich bringt, und der in überhaupt keinem Verhältnis zur ursprünglichen Ursache steht.

Die Handlung in *Hekabe* beginnt, als die griechischen Schiffe kurz davor stehen, in See zu stechen, um nach der Plünderung von Troja die Rückreise anzutreten, was zeitliche Spannung zwischen der schon geschehenen Katastrophe (dem Angriff auf Troja) und der bevorstehenden Katastrophe, dem Gefangenenmarsch ins Exil, produziert. Zwei Katastrophen, die in der Tat eine sind: die progressive Verwüstung der Stadt Ilion, die die weitere Existenz und Stellung der Frauen bedingt. Die Identität des Chores verdeutlicht seine Position innerhalb des dramatischen Geschehens. Er wird durch ein Kollektiv verkörpert, dessen Identität das Resultat seiner Verbundenheit mit einem Ort und einer Geschichte ist, die nicht mehr existieren.

Angesichts der Katastrophe verleihen die Trojanerinnen im ersten *στάσιμον* (V. 444-483) ihrem Gefühl der vollkommenen Verlorenheit Ausdruck. Sie singen von der Verlorenheit in Form einer Lobpreisung, voller Horror und Unverständnis gegenüber den Griechen, den Göttern und ihrem neuen Status als Gefangene. Ihre neue Lage macht sie zur symbolischen Verkörperung des Sieges ihrer Feinde. Polyxena marschiert aus eigenen Stücken dem Tode entgegen. Die Gefangenen begleiten sie auf ihrem Weg und unterstützen sie somit implizit in ihrer Entscheidung. Indirekt bestätigen sie also, dass ihre Existenz jedes Sinnes beraubt und unerträglich geworden ist: sie sind zum Sklaventum verdammt und aus einer Welt ausgeschlossen, einer *κόσμος*, die sie als schön „feiern“ hätten können. Es gibt keine Rechtfertigung für das ihnen widerfahrene Unglück.

Im zweiten *στάσιμον* (V. 629-656) hört man zum ersten Mal aus dem Munde der Trojanerinnen, dass die Verwüstung der Stadt notwendig gewesen sei, sei sie doch die logische Folge nach Helenas Entführung gewesen. Das Gefühl des Unverständnisses währt jedoch trotzdem fort. Vor allem, da ein großes Missverhältnis zwischen dem individuellen Verbrechen der Helena und des Paris und der generellen Zerstörung herrscht, dessen Konsequenz die Auslöschung eines ganzen Volkes und das Leid sowohl trojanischer als auch griechischer Frauen ist. Dieses Lied gilt als leichte Annäherung

zwischen Griechen und Trojanerinnen und beruht auf der vereinten Würdigung der ehrenvollen Polyxena.

Das dritte *στάσιμον* (V. 905-952) birgt in sich den Schlüssel, um die Transformation des Chores zu verstehen. Auch hier wird die Eroberung Trojas beschrieben. Hier beziehen sich die Frauen direkt auf die Nacht, in der der Angriff stattfindet, und gestehen eine stärkere Beziehung zwischen dem Angriff und der Entführung der Helena ein. Die logische Gerechtigkeit, die die Trojanerinnen in den Umständen, unter denen ihre Stadt verwüstet worden ist, sehen, gibt Anlass zu Hekabes Wiedergutmachung. Sie wendet bei der Planung und Umsetzung ihres Planes in die Realität nämlich dasselbe Prinzip an. Die Greisin und ihre Kumpaninnen vollbringen in der Gefangenschaft eine Heldentat, die fast wie eine Wiederholung der Verwüstung Trojas aussieht. Doch dieses Mal treten die Frauen aus der passiven Rolle der Kriegsoffer heraus und bekleiden die Position der Sieger. Sie stehen Polymestor gegenüber, von Angesicht zu Angesicht, aber dieses Mal in der Rolle der griechischen Krieger, die sie aus dem Hinterhalt angriffen, und deren Opfer sie wurden.

Die Umsetzung des Racheplans der Königin korrespondiert mit dem Geschehen, in dem die Königin als auch der Chor progressiv die logische Vergeltung gegen die Schuldigen, die ihr Schicksal lenken, gutheißen, und in jenem Moment die Notwendigkeit sehen, diese Wiedergutmachung auch einzufordern. Trojas Schicksal hängt während des gesamten Stückes wie eine unüberwindbare Schande über den Gefangenen. Von *στάσιμον* zu *στάσιμον* geht aber ihr Gefühl des Unverständnisses bezüglich des absurden Krieges in eine Art von Identifikation mit der logischen Strafe über, die zur Verwüstung der Stadt geführt hat. Hier ist nicht von Bedeutung, dass sie darin einen gewissen Trost finden, sondern dass die Folgen direkten Einfluss auf die Sphäre des dramatischen Geschehens haben.

*Die Trojanerinnen*, ein Stück das erstmals 415 v. Chr. inszeniert wurde, behandelt als Hauptthema die persönliche Neuinterpretation der *Ἰλίου πέρσις* durch den Autor. Euripides' Interesse ist es, die intensiven Empfindungen der trojanischen Frauen und die Klagen über ihre Situation als Gefangene darzulegen. Er stellt sich als Hauptziel, die Notwendigkeit des Krieges zu hinterfragen. Allein schon der Titel weist auf die zentrale Rolle des Gefangenenchores, der das kollektive Empfinden der Stadt, die keine mehr ist, versinnbildlicht, und der seine Situation als einziger Überlebender eines sinnlosen



Krieges, der auf beiden Seiten endloses Leid mit sich gebracht hat, bedauert. Hekabe ruft in dieser Tragödie – im Gegensatz zur Tragödie, die nach ihr benannt ist – die Landsfrauen nicht dazu auf, zu Komplizinnen ihres Planes zu werden, sondern versucht, so wie sie es in der *πάροδος* ausdrückt, ihre Stimme mit der Trojas zu vereinen. Euripides stellt Troja als eine Gruppe von Frauen dar (dem Chor), die in ihrer Rolle als Opfer gleichzeitig das Symbol der Auslöschung eines Volkes und des Sieges der Griechen verkörpern und verwebt diese zwei Tatsachen in deren Biografie. Hervorgehoben wird ihre Erfahrung als Überlebende, deren Schicksal das kurz bevorstehende Exil ist.

Das Bild der Hekabe, vollkommen reglos und still, kontrastiert mit den Worten der Götter, die von der über die Stadt gefallenen Katastrophe sprechen. Schon von Beginn an wird also im Prolog aufgezeigt, dass es ein Machtgefälle zwischen den Göttern und den Helden gibt, die sich nicht gegen die Mächte der Götter verteidigen können. Die Schuld und Verantwortung der Götter, die Stadt den Griechen überlassen zu haben, die diese verwüsteten, wird über die Gänze des *στάσιμον* als immer wieder aufkommende Schuldzuweisung besungen. Dennoch sind die Trojanerinnen von Anfang an nicht die einzigen Opfer der göttlichen Launen. Im Prolog hecken die beiden Götter gemeinsam einen Plan gegen die Griechen aus und erzählen davon, was auf deren Rückreise in die Heimat vorfallen wird. Die Trojanerinnen ignorieren aber die geplante Bestrafung der Sieger und daher rührt auch ihre Hoffnungslosigkeit inmitten allen Leides. Dieses Unwissen hält über die Länge des Stückes an, bis ans eigentliche Ende, welches aber schon im Prolog der Tragödie vorweggenommen wird.

Das innige Verhältnis zwischen Hekabe und dem Chor ist von Beginn der Tragödie an unwiderlegbar. Die enge Beziehung in der anfänglichen Monodie und der *πάροδος*, sticht auch dadurch hervor, dass die Greisin, nachdem sie ihre Klage über den Tod ihrer Geliebten, den Fall der Stadt und ihrer neuen Lage als Sklavin Ausdruck gibt (V. 105-107), ihre Kumpaninnen in den Zelten dazu aufruft, sich ihren Klagen anzuschließen und ein “neues Lied” zu schaffen, damit der Name Trojas in ihrer Erinnerung weiterleben soll. Verglichen mit der Anfangsstelle in *Hekabe*, nimmt Euripides in *Die Trojanerinnen* zwei Veränderung vor: erstens bekunden die Trojanerinnen hier Zweifel an ihrer Zukunft (V. 176-181), zweitens treten sie nicht freiwillig auf die Bühne, sondern werden erst dann dazu bewogen, als sie die Rufe der Person vernehmen, die ihre Königin hätte sein sollen. Hier ist der Chor kein Überbringer von schlechten Nachrichten oder von Begebenheiten, deren er zufällig Zeuge wurde. In

diesem Stück nimmt er die Rolle einer stärker im πάθος einbezogenen Figur ein und leidet unter der Tatsache, dass er weiß, dass jede einzelne Frau unter ihnen Teil der griechischen Kriegsbeute ist und an einen Ort in Hellas verschleppt wird. Tatsachen, die dem Chor in *Hekabe* vollkommen gleichgültig sind.

Dadurch wird eine Atmosphäre von kollektiven Klagen der Frauen geschaffen, deren Unglück im Laufe des Epeisodions immer stärker zunimmt und welches sie gemeinsam überwinden müssen. Im *στάσιμον* ist das Exil das Hauptthema und weist Parallelen mit der Hintergrundgeschichte des Epeisodions auf, in denen ein Hellene (Talthyibios) auftaucht und eine Frau mit sich entführt, um sie auf ihren neuen Platz als Sklavin "zu stellen". Das Schicksal der Chormitglieder ist trotzdem bis ans Ende des Dramas ungewiss, sogar am Ende des Stückes selbst, als Talthyibios sie dazu aufruft, an Bord der Schiffe zu gehen (V. 1266-1268). Wie es auch sein möge, die Aussicht gezwungenermaßen mit dem Feind das Bett teilen zu müssen, nachdem sie des eigenen Bettes entrissen wurden, eint die Frauen in ihrem geteilten Leid, was sich im Verlauf des Stückes durchgehend widerspiegelt.

In den drei *στάσιμα* von *Die Trojanerinnen* besingen die Gefangenen die Einnahme Trojas. Obwohl sie diese Tatsache auf unterschiedliche Weise beklagen, tun sie dies aus nur einem Grund: sie klagen die Götter an, Troja seinem eigenen Schicksal überlassen zu haben. Diese Anklage wird im Laufe des Stückes in drei Etappen durch ein juridisches Plädoyer artikuliert: die *narratio* (erstes *στάσιμον*, V. 511-567), die *confirmatio* (zweites *στάσιμον*, V. 799-859) und die *peroratio* (drittes *στάσιμον*, V. 1060-1122).

Das erste *στάσιμον* erzählt von der Einnahme der Stadt und stützt sich insbesondere auf die Passage mit dem Holzpferd. Die Gefangenen versetzen sich in jeden einzelnen Moment der Katastrophe zurück und gestehen sich, als sie die List endlich aufdecken, mit Bitternis die Naivität der Trojaner ein. Am Anfang des Liedes verwenden die Trojanerinnen einen poetischen und ausgeschmückten Stil, was ihrer Erzählung neutrale Objektivität verleiht. Dennoch, Euripides distanziert sich von den üblichen Konventionen und kreierte mit Hilfe von Ironie ein einzigartiges πάθος, das dem Verrat durch Athen noch mehr Gewicht verleiht.

Im zweiten *στάσιμον* attackiert der Chor die Götter weitaus gezielter, indem er das sich wiederholte Unglück Trojas in Verbindung mit der angeblich vorteilhaften

Beziehung, die die Stadt zu den Göttern unterhält, setzt. Troja wurde nämlich nicht einmal belagert, sondern zweimal (V 809-819): vor der jetzigen Zerstörung schon zu Zeiten Laomedons. Damals gab es eine Expedition, an deren Spitze Herakles war; es gibt also zwei von den Göttern tolerierte Angriffe auf die Stadt, obwohl die Götter privilegierte Beziehungen der *φιλία* zu der Stadt pflegen, für die sie zu ihrem Vergnügen zwei junge Trojaner erhielten. Ganymed und Tithonos werden auf ironische Art und Weise heraufbeschworen, in einer Art Hymne, die durchgehend mit Bildern von Trojas Unglück unterbrochen wird. Der Chor nimmt sich eines ironischen Stiles an, der aber auch traditionelle Autorität verkörpert, was seinen Argumenten, mit denen der Chor den Verrat der Götter vor Gericht stellt, Geltung verschafft. Zu Athene gesellen sich auf der Bank der Beschuldigten auch Zeus und Aurora.

Im dritten *στάσιμον* nimmt die pathetische Dimension des Liedes noch konkretere Formen an. Gleichzeitig wird die Anklage gegen die Götter fortgeführt. Das Unglück Trojas wird nochmals konstatiert und Zeus direkt dazu befragt. Ihm wird erneut vorgeworfen, sich nicht um das Wohl der Stadt zu kümmern und ihr gegenüber gleichgültig zu handeln. Auf emotionsgeladene Art und Weise wird der Zeitpunkt heraufbeschworen, an dem für die Gefangenen der Krieg sein tatsächliches Ende nimmt: die Verschleppung aus ihrer Heimat und von ihren φίλοι, um nach Griechenland ins Exil gebracht zu werden. Angesichts dieser Zukunftsvision, der Seereise, mündet der Kummer des Chores im Wunsch, das Schiff, auf dem sie reisen, möge gemeinsam mit Menelaos und Helena (V. 1100-1117) zerstört werden. Den Trojanerinnen stehen keine anderen Mittel zur Verfügung, um gegen die Gleichgültigkeit der Götter zu protestieren. Ihrem Zorn geben sie in einem letzten und bedeutenden Kontrapunkt Ausdruck, mit einem Bild von der Überfahrt – die niedergeschlagenen Gefangenen sind in Tränen aufgelöst, während sich die beseelte Helena kokett im Spiegel betrachtet.

In vielerlei Hinsicht ist dieses *στάσιμον* mit der κομμός verbunden, mit dem das Stück endet. Die Klagen des Chores und der Hekabe zerfransen zu Wortfetzen und in unvollendete Sätze und lösen sich in Schreie der Hoffnungslosigkeit auf. In diesem κομμός (V. 1287-1332) besteht nach der Plünderung Trojas nichts, rein gar nichts mehr fort. Die Stadt lebt nur mehr im gemeinsamen Gesang der Frauen weiter. Dieses kollektive Lied wird in dem Moment angestimmt, in dem die Trojanerinnen endgültig ins Exil nach Griechenland gebracht werden, welches sie seit Beginn des Stückes mit so viel Grauen erwarten und mit dem die letzte Hoffnung Trojas, Astyanax, zu existieren aufhört.

Euripides spielt hier mit den poetischen Genre-Konventionen und Regeln: er lässt sich von ihnen inspirieren und macht sie für alle klar ersichtlich; die einzelnen Wörter mit unvereinbaren Sichtweisen werden nebeneinandergestellt und können nicht mehr auf eine einheitliche universelle Vision, verkörpert vom Gefangenenchor, reduziert werden. Durch kleine Einschübe lässt der Chor die Zuschauer ihre Abwehr gegen das, was sie glauben Kassandras Gerede zu sein, erkennen, nachdem sie ihre Stimme in einem Klagelied mit ihr vereinen. Durch eine Sentenz, die sich über einige Verse erstreckt, erfährt man von dem Verhältnis zu Andromache und, dass sie im dritten Epeisodion Hekabe gegen Helena unterstützen. Demnach hat der Chor ein individuelles Profil als Figur. Anstatt in den *στάσιμα* nur über Troja zu singen, nimmt er in den verschiedenen Epeisodia aktiv am Geschehen teil. Die Tatsache, dass Euripides die individuellen Klagen der Heldinnen in den kollektiven Klagen der Gruppe der Trojanerinnen kanalisiert, stellt einen unwiderruflichen Beweis für die Zentralität des Chores im Stück selbst dar.

*Iphigenie bei den Tauren* entstand wahrscheinlich zwischen den Jahren 416 und 412 v. Chr. und fällt in jene Schaffensphase des Euripides, die sowohl dramaturgisch als auch literarisch vom kriegerischen Kontext, in dem sie geschrieben und inszeniert wurde, beeinflusst ist. Dies ist eines der wichtigsten Hauptargumente, um das Stück als ein tragisches und nicht als beschönigendes zu lesen, so wie es meistens von der Kritik interpretiert wird, und zwar aufgrund des scheinbar glücklichen Endes und des „romanartigen“ Charakters der Geschichte.

Trotz der Probleme, denen sie auf dem exotischen Erdteil der Tauren ausgesetzt sind, und ihres vorangegangenen Leides, erfahren Iphigenie und Orestes als Figuren in diesem Stück eine andere Art von Behandlung als in den restlichen Stücken, in denen sie oftmals – aufgrund der Vergangenheit ihrer Familie – negativen Konsequenzen nicht entkommen konnten. Dies tun sie hier durch ihren verinnerlichten Großmut, der auf der unerschütterlichen Beziehung zwischen den zwei Geschwistern beruht, und aufgrund der Hilfe eines Elements von größter Bedeutung, des Chores.

Der anfängliche *ῥῆσις* von Iphigenie im Prolog und im Wechselgesang der *πάροδος* behandeln dasselbe Thema; durch sie wird die mythische Geschichte, die dem Anfang der Tragödie vorausgeht, heraufbeschworen und ausgerollt, bis sie beim persönlichen Schicksal der Iphigenie mündet, als diese annimmt, Orestes sei gestorben. Sowohl die Heldin, als auch der Chor, charakterisieren aufgrund des angeblichen Todes

des Jünglings ihren gemeinsamen Gesang als *θρήνος* (V. 143-147 und 179-185), doch letztendlich fokussiert sich das Klagelied auf eine schon passierte Begebenheit, die Opferung der Heldin in Aulis. Der *ἄμοιβαῖος* verwandelt sich zum Begleitgesang, der der Heldin in ihrem Unglück zur Seite steht, ein Unglück, das von den anderen Frauen geteilt wird, denn auch sie haben ihre Heimat verloren, auch sie wurden aus ihr verschleppt. Sie alle sind zu einer Existenz als Sklavinnen in den barbarischen Ländern, weit entfernt von ihren φίλοι, verdammt. Die Frauen geben ihrem Unglück über die ihnen aufgezwungene Lebensart Ausdruck, einem Leben im Exil, beraubt ihres Standes als Ehefrauen und gezwungen, Riten zu Ehren der Göttin Artemis zu praktizieren, die im gänzlichen Gegensatz zu den griechischen Wertvorstellungen stehen.

Im ersten *στάσιμον* des Stückes (V. 392-455) nimmt die von Orestes und Pylades unternommene Reise von Griechenland zu dem Land der Tauren den meisten Platz ein. Dies weist auf ein enges Verhältnis zwischen dem Chor und dem, was vor Beginn der Szene passiert ist, hin, fragt man doch danach, wer sie sind und was die gerade erst Gefangenen suchten. Auch wird vom Wunsch der Frauen gesprochen, nach Hause zurückzukehren, in ihre alten Häuser, wenn auch nur in ihren Träumen. Etwas später im Stück (V. 1105-1110) erfährt man davon, dass die Stadt geplündert wurde, das heißt, die Frauen können wahrlich nur in ihren Träumen in ihre Häuser zurückkehren, wie sie sie in Erinnerung haben. Es ist keineswegs eine Banalität, dass der Autor hier auf Träume hinweist, es geht um eine ausgeklügelte Technik, die vermittelnde Rolle des Chores zu untermauern, der gleichzeitig Dinge weiß und nicht weiß, der gleichzeitig Teil des Dramas ist und es dann auch wieder nicht ist.

Nachdem sich Iphigenie dazu entscheidet, einen der Gefangenen zu retten, um im Gegenzug dazu einen Brief zu verschicken, einziger Hoffnungsschimmer für ihre Befreiung, greift der Chor mit einem neuen Lied (V. 643-657) ins Geschehen ein. Hierbei handelt es sich genauer gesagt um ein Lied zwischen Orestes und Pylades (die sich in rezitativen Versen ausdrücken) und dem Chor (in gesungenen Versen), der seinen Dialog mit allen Figuren durchspielt, bis man am Ende zu einem einstimmigen Fazit kommt: die beiden Freunde finden sich mit ihrem Schicksal ab. Die Klagen des Chores darüber hallen in den weiteren Passagen, immer weiter den πάθος steigernd, von der vorangegangenen Szene bis zur Wiedererkennung wider.

Im Moment der Anagnorisis wird sich Orestes der Identität seiner Dialogpartnerin bewusst. Der Held spricht sie mit dem Ziel an, sie zu umarmen. Der Chor kommt ihm in die Quere und verwehrt ihm die Möglichkeit, sich ihr zu nähern (V. 798-799), ein klarer Eingriff von Seiten des Chores, seine Herrin zu schützen. Hier muss außerdem das Ersuchen, der Chor solle über den Plan schweigen, hervorgehoben werden, damit der Fluchtplan der beiden Helden erfolgreich durchgeführt werden kann (V. 1063-1064). Hierfür ist es von Nöten, Iphigenie zu überzeugen. Es werden an das weibliche Mitgefühl appelliert und gemeinnützige Interessen unterstrichen, nämlich nach Hause zurückkehren zu können. Letztendlich willigen die Frauen ein und versprechen, das Geheimnis zu wahren. Sie richten sich an Zeus, um den Pakt feierlich zu bezeugen (V. 1076-1077).

Sofort nachdem die Helden in den Tempel eindringen, um ihren Plan zu verwirklichen, unterbrechen die Frauen die Aktion mit einem Lied voller Pathos (V. 1089-1151), dessen Hauptthematik ihre Sehnsucht nach den hellenischen Ländern ist. Es ist gänzlich ersichtlich, dass dieses zweite *στάσιμον* eine technische Funktion innehat, nämlich als Überbrückung für die szenische Realisierung des Hinterhalts zu dienen. Durch die Wiederholung des Themas, mit dem Singen über das Schicksal des Chores im Vergleich zu dem der Hauptfiguren, wird der Chor damit trotzdem in das Gesamtbild des Stückes integriert. Im zweiten *στάσιμον* in *Iphigenie bei den Tauren* wird zum ersten Mal im Text die Identität der Frauen erwähnt, die den Chor bilden (V. 1106-1116); es handelt sich um junge Gefangene, Kriegsbeute, die gleichzeitig das Symbol des Untergangs ihrer Heimat und des Sieges der Länder, zu den sie gebracht werden, verkörpern. Im Vergleich zu den trojanischen Frauen, die dazu gezwungen werden, das Bett mit ihren neuen Herren zu teilen (*Die Trojanerinnen* V. 203-204), schwingt über den Griechinnen kein solches Unglück; ihre Aufgabe besteht darin, anderen griechischen Frauen zu dienen.

Der Chor stimmt das dritte *στάσιμον* (V. 1234-1283) im selben Moment an, wie dies auch der Chor in *Helena* mit dem zweiten *στάσιμον* tut, am Höhepunkt der Aktion der Helden: nachdem sie die Statue an sich nehmen, verlassen Iphigenie und Orestes mit der klaren Intention zu flüchten die Insel auf einem Schiff. Dieses Lied stellt einen klaren Kontrapunkt zu der späteren Erzählung dar, über die möglichen Risiken und Tücken der geplanten Flucht. Andererseits scheint das Heraufbeschwören der mythologischen Epeisodions über die Rückgabe des Orakels an Apollo, Antwort darauf zu geben, warum Orestes aufhören kann, die versteckten Launen des Gottes zu fürchten. In mehreren

Passagen im Stück wird die Wahrhaftigkeit des Gottes in Zweifel gestellt, erst der Chor bestätigt diese anhand seiner Geschichte in diesem dritten *στάσιμον*.

Am Ende des dritten *στάσιμον* im Stück unterbricht ein nach Thoas suchender Bote die Szene, um ihm von den Begebenheiten zu berichten (V. 1284-1287). Die Frauen des Chores sind die einzigen sprechenden Figuren auf der Bühne und versuchen, den Boten hinters Licht zu führen. Wie mit der Heldin vereinbart, versuchen sie, den Feind abzulenken (V. 1293-1294) und die Farce so lange aufrecht zu erhalten, bis der Plan der Helden verwirklicht werden kann. Doch unversehens, alarmiert von den Schreien, erscheint Thoas und deckt die von den Fremden gesponnene List auf. Er befiehlt sofort mehreren Seemännern das griechische Schiff einzuholen. Sein Zorn richtet sich jedoch gegen diejenigen, die er als Komplizinnen des Planes ansieht und droht ihnen für ihre Mittäterschaft mit einer hohen Strafe (V. 1431-1434). Es ist Athene, die auf der Bühne *ex machina* (V. 1435-1475) auftaucht und dem Zorn des Königs Einhalt gebietet und ihn davon abhält, mit seiner blutrünstigen Bestrafung fortzufahren.

Die Frauen des Chores kehren nach Griechenland zurück, obwohl nicht geklärt wird wie und wo genau sie landen, oder was sie, einmal angekommen, dort machen werden. Dies ist nicht der Teil der Geschichte, den Euripides hervorheben will. Was hier von Bedeutung ist, ist die in *Iphigenie bei den Tauren* als Metapher repräsentierte tiefgehende pazifistische und anti-kriegerische Haltung. In diesem Stück tritt nicht wie in *Helena* Theonoe, sondern eine andere Figur auf, die im Geschehen mitmischt und eine mitwissende Komplizin der Helden und ihres Planes ist. Die große aktive Bedeutung des Chores für den Erfolg des dramatischen Geschehens macht die Einführung einer weiteren Person unnötig. Während am Ende des Stückes in *Helena* nichts über die Rettung des Chores erwähnt wird, hat der Eingriff des Chores in *Iphigenie bei den Tauren* sowohl positive Auswirkungen für die Hauptcharaktere als auch für die Gruppe der Frauen des Chores selbst. Sie erlangen endlich das, was sie sich ersehnt haben, nämlich die Freiheit. Alle Hauptfiguren sind durch eine in sich verwebte Katastrophe verbunden: sowohl Iphigenie als auch Orestes und Pylades sind so wie der Chor *ἄγαμος ἄτεκνος ἄπολις* und *ἄφιλος*, Charakteristika ihrer Identität, die am Ende des Stückes mit der Rückkehr nach Griechenland verschwinden könnten.

In *Helena* (412 v. Chr.) spricht Euripides explizit den Wunsch aus, zwischen Realität und Illusion zu unterscheiden. Die Kritik am Krieg unterstreicht seine Intention,

dass die Hauptfragen und Verwirrungen in der Welt des Stückes von den kapriziösen Ideen der Götter untrennbar sind. Tausende von Männern sind gestorben, haben andere getötet – und dies im gänzlichen Unwissen, dass sie dies um einer Fantasie wegen getan haben und nicht wegen einer realen Frau. Doch dieses Herunterschrauben auf das absurde Wesen des Krieges bedeutet gleichzeitig das Ende von Helenas Ambiguität als Auslöserin des Krieges, um den unverständlichen Willen der Götter in den Mittelpunkt zu stellen, und die Impotenz des menschlichen Wesens angesichts unvermeidlicher Auswirkungen zu untermauern.

Der Dramatiker präsentiert in dieser Tragödie einen von griechischen Gefangenen gebildeten Chor. Diese sind Helena treu ergeben und auch sie finden sich wie Helena in der Fremde wieder und leisten Hilfe bei der *μηχάνημα* der Flucht der Heldin, die in Bedrängnis ist. Helena stellt sie als ihre Kumpaninnen in der Gefangenschaft vor (V. 191-192), doch sie sind nicht gemeinsam mit der Heldin entführt worden (die in diesem Werk nicht von den Barbaren gefangen genommen wurde), sondern wurden separat von ihr in Gefangenschaft genommen, ein Unterfangen, das wahrscheinlich auf Geheiß des aktuellen Königs von Ägypten, Theoklymenos, unternommen wurde.

Der Auftritt des Chores ist aufs Genaueste mit den Begebenheiten, die davor auf der Bühne stattfinden, verbunden. Helena vernimmt aus Teukros Munde die Nachricht von den unglücklichen Begebenheiten in ihrer Heimat und stimmt ein lyrisches Klagelied über den Tod ihrer Mutter, ihrer Geschwister und ihres Ehemannes an. Helena ruft die Sirenen und bittet sie, ihr trauriges Lied zu begleiten. Der Chor der Sklavinnen tritt auf, gerührt von Helenas unglücklichen Schreien, die sie mit denen, der Najade vergleichen, die von Pan verfolgt wurde (V. 179-190). Zwei mythologische Frauentypen werden in der physischen Gestalt des Chores heraufbeschworen: die griechischen Gefangenen – auch die Spartanerinnen – befinden sich in Gefangenschaft (wie die Nymphe), doch sie sind erschienen, um mit Helena zu singen. Sie haben die Funktion der Sirenen inne, an die sie sich wenden will. Die Figur der Helena versteht, dass ihre eigene Schönheit zu einem todbringenden Schicksal führen wird, dem weder sie selbst noch die Gesamtheit von Hellas entkommen kann. Heras' und auch Zeus' Entscheidung, einen Krieg herbeizuführen, um die Welt von Übergewicht zu befreien und Achilles zu ehren (V. 36-41), verwandelt sich in einen machtvollen Sog, der das Unglück bestimmt, welches der Mensch ertragen muss, ohne Möglichkeit ihm zu entkommen.



Im darauffolgenden Dialog wird die Spartanerin vom Chor überzeugt, eine Tat zu Ende zu führen, nämlich die Prophetin Theonoe zu Menelaos auszufragen (V. 317-329), um ihre Zweifel zu verwerfen, was sie im Beisein ihrer Gruppe von Freundinnen tun wird. Dies beeinflusst seinerseits den Verlauf der Geschichte, denn es ermöglicht den Auftritt des Menelaos, und geschieht zu einem wichtigen Zeitpunkt, nämlich direkt vor der Szene mit dem ἀναγνώριστις.

Von Anfang an ist sich Helena ihrer dramatischen Lage bewusst. Ihr Ehemann, andererseits, fühlt sich als großer Anführer eines panhellenischen Kreuzzuges, ein Krieger, dem sowohl die greise Portierin, die ihn willkommen heißt, als auch die anderen Figuren auf diese oder jene Weise keine Möglichkeit geben werden, seine Träume auszuleben. Im ἀναγνώριστις muss Menelaos, anstatt Helena wiederzuerkennen, zugeben, dass er für nichts gekämpft hat und sein Ruhm eine Illusion ist, nichts weiter als das Produkt seiner eigenen Ignoranz. Helena, deren tragischer Konflikt schon im Prolog vorweggenommen wird, erkennt Menelaos in wenigen Sekunden wieder. Nun wird also der Plan der Ehepartner gesponnen, aus Ägypten zu fliehen; ein μηχανημα, dessen erste Gefahr von Theonoe verkörpert wird, die ihren Bruder auf die Präsenz des Atriden hinweisen könnte. Theonoe entschließt sich letztendlich aber dazu, konform mit Gerechtigkeit und Barmherzigkeit zu agieren. Hera triumphiert in ihrer Rolle, deckt sie doch die falsche Union zwischen Helena und Paris auf. So können die beiden Ehepartner wieder in die alte Heimat zurückkehren. In diesem Epeisodion hüllt sich der Chor in Schweigen und nur die Koryphäe greift in einem gezielten Moment ein, um kleinere Dinge innerhalb des ἀγών auszusprechen. Die Musik wird im ersten στάσιμον, als Helena den Palast betritt, um sich auf ihr falsches Wehklagen über den Tod Menelaos vorzubereiten, erneut eingeführt. (V. 1053-1054 und 1087-1088). Dies ist die Hauptintrige in ihrem Komplott gegen Theoklymenos.

Die zentralen Ideen, die im στάσιμον ausgesprochen werden (Helenas Unschuld, die Leiden der Trojaner und Griechen usw.) wurden auch schon im gemeinsamen Lied des Chores mit Helena besungen, doch in diesem Lied nimmt der Chor eine universelle und reflexive Rolle ein. Nachdem der Chor in den ersten Strophen die verlorenen Menschenleben beklagt, versucht er nun, diese zu erklären und zu rechtfertigen. Mit Helenas Schicksal im Hinterkopf, glauben die Chormitglieder nicht länger daran, die Götter jemals verstehen zu können: Wie kann eine schuldlose Frau, die Tochter des Zeus, einfach verlassen und entführt werden? Die Schlussfolgerung des Chores lautet

unwiederbringlich folgendermaßen: das Einzige, was die Menschheit von den Göttern erhoffen kann zu verstehen, sind die Folgen ihrer nicht voraussehbaren Taten (V. 1140-1142). Helena und Menelaos haben Theonoes Unterstützung (V. 1005-1029), doch es ist unklar, wie die Götter entscheiden werden (V. 878-868), was die Spannung um den Fluchtplan noch verstärkt.

Im zweiten *στάσιμον* nimmt die Erzählung über das mythische Epeisodion der Demeter und ihrer Tochter den größten Platz ein. Erst in der letzten Strophe wird Helena vorgeworfen, dass sie zu viel Glauben in ihre Schönheit legt (V. 1366-1368). Die Art und Weise wie an dieser Stelle mit der Figur umgegangen wird, spiegelt den tragischen Konflikt wider, über den uns die Spartanerin selbst im Laufe des Stückes erzählt. Obwohl sie sich wie eine treue Frau verhält, weiß sie, dass sie – aufgrund ihrer Schönheit – Schuld an Menelaos Unglück und dem aller Griechen trägt. Hier ist die Verbindung der agrarischen Riten der Demeter von zentraler Bedeutung, die in den orgiastischen Feiern zusammengefasst sind (die Antwort des Zeus auf das Leiden der Göttin), verbunden mit der Drohung gegen den Ursprung des Lebens und mit der Freude über die Rettung der Helena und des Menelaos. Den Leiden, die durch den Trojanischen Krieg herbeigeführt wurden, kann jedoch kein Sinn verliehen werden. Dieser wurde nämlich nur durch das Missverständnis provoziert, das die Götter aufgrund Helenas Schönheit und Menelaos' Unverständnis heraufbeschworen.

In *Helena* ist der Chor Komplize am Betrug des Königs, und wie ihn *Iphigenie bei den Tauren*, profitiert er davon über die Pläne seiner Herrin, nach Ägypten zu fliehen, zu schweigen. Trotzdem darf hier nicht außer Acht gelassen werden, obwohl es in dieser Bitte noch den Anschein hat, dass aufgrund der Risiken die Pläne der Helden vielleicht durchstrichen werden, hat die Szene, Theonoe zu überzeugen, einen zentrale Position im Stück, da ihre übernatürlichen Mächte sie zur entscheidenden Figur in dieser kritischen Situation machen.

Menelaos und Helena treten mit dem ausgeliehenen Schiff des Theoklymenos ihre Flucht nach Griechenland an. Theoklymenos seinerseits, der hinters Licht geführt wurde, ist mit den Vorbereitungen beschäftigt, um später die ihm versprochene Verbindung mit der Spartanerin einzugehen. In diesem Moment stimmen die Frauen zu einem Lied über Helenas Heimkehr nach Griechenland an und beschwören ihre Teilnahme an den Festen und nächtlichen Riten des Dionysos herauf (V. 1451-1511). Der Chor nimmt an Helenas

Reise anhand seiner Ersuche und Bitten an die Gottheiten teil, während er gleichzeitig die Wiederherstellung des Ehelebens von Helena und Menelaos von Sparta feiert, ihre Wiedereinführung in die spartanische Gesellschaft, die es für gerecht ansieht, den ehrenhaften Mann wieder in ihrer Mitte aufzunehmen. Wie in allen Tragödien bilden die *στάσιμα* einen kohärenten und bedeutenden Kreis, deren Palette an Emotionen und Ideen das Auf und Ab des Geschehens wiedergeben: zuerst singt der Chor über die Ungewissheit des Todes, dann über die Abwesenheit, die Wiederausführung und letztlich über Helenas Rückkehr nach Hause und Rehabilitation. So also empfinden die Frauen parallel zu Helenas Gefühlen, zuerst Hoffnungslosigkeit, dann Hoffnung über die Flucht, und dies tun sie peu a peu in jedem der Lieder.

Am Ende des Stückes spielt der Chor, für alle klar ersichtlich, die Rolle einer dramatischen Figur, der jegliche Art von Beschuldigung von Seiten Theoklymenos über seine Komplizenschaft von sich weist und ihm den Eintritt verwehrt, um Teonoe zu bestrafen. Die Frauen bestehen auf der Richtigkeit der Entscheidung der Prophetin, die aber der König nicht annehmen will, und sind sogar bereit zu sterben, um den Tod der Prophetin zu verhindern (V. 1639-1641). Auf diese Art und Weise zeigt er sich dankbar gegenüber der jungen Frau für die von ihr der Heldin dargebotene Hilfe, was die Sentenz, die sie beim Eintritt an der Seite der Heldin in den Palast und beim Verlassen der Bühne aussprechen, unterstreicht (V. 329): γυναῖκα γὰρ δὴ συμπονεῖν γυναικὶ χρεῖ. // *Eine Frau muss die Leiden anderer Frauen teilen.*

*Iphigenie in Aulis*, ein Stück das *post mortem poetae* aufgeführt wurde, verbindet mit den meisten anderen Tragödien, die hier behandelt wurden, nicht nur der Hintergrund des Trojanischen Krieges, sondern auch die Tatsache, dass der Mythos für die Kritik an allen kriegerischen Konflikten verwendet wird und für die Identifizierung /Identifikation – angesichts des Verlusts der Werte innerhalb des politischen Systems – wer der Barbar unter den sich Bekriegenden und den Regierenden der πόλις ist. Mit Anfang des Prologs des Stückes definieren schon Krisen, Widersprüche und Uneinigkeit das Verhalten und die Interaktion zwischen den Armeeherrn, so wie unter dem Kollektiv selbst, das sie anführen. Die männlichen Figuren in dieser Tragödie charakterisieren sich durch ihren Gemütswechsel und den immerwährenden Konflikt zwischen ihren Verpflichtungen und ihren Gefühlen, zu denen die Angst vor der Armee eine essenzielle Rolle spielt.

Mit dieser Instabilität kontrastiert die *πάροδος* (V. 164-302), eines der längsten Chorlieder in der griechischen Tragödie, in der veranschaulicht wird, Bild für Bild, was die Frauen in Aulis sehen. Die Gruppe der Frauen aus Chalkida ist aufgrund seiner Herkunft ein ungewöhnlicher, gehören sie doch laut Homer und auch generell für das klassische Griechenland zu keinem wirklich wichtigen Gebiet. Es handelt sich um einen Chor, der dem der *Phönizierinnen* sehr ähnelt, ein Chor von Touristinnen, die auf dem Gebiet landen, in dem sich das dramatische Geschehen abspielt, um in der Folge die sich abspielenden Begebenheiten zu beobachten und sie in den mythischen Kontext des Stückes zu stellen.

Hierbei ist seine Neutralität in Bezug auf die Konflikte innerhalb des dramatischen Geschehens von großer Wichtigkeit, sowohl in Bezug auf Menelaos und Agamemnon also auch in Bezug auf Agamemnon und Klytämnestra. Der Autor hätte einen anderen Chor auswählen können, hätte ihm eine andere Identität zuschreiben können. Beispielsweise hätte den Chor eine Gruppe von Agamemnons treuen Soldaten bilden können, oder eine Gruppe von Landsfrauen und Dienerinnen der Klytämnestra und Iphigenie. Die Tatsache, dass es sich um einen Frauenchor handelt, der auf Besuch ist, lässt es zu, dass sie über eine universellere Sichtweise über die Begebenheiten auf einem Gebiet verfügen, das nicht das ihre ist. Trotzdem zeigen sie gegenüber der zentralen Heldin Mitgefühl, ein Gefühl, das daher rührt, dass sie dasselbe Geschlecht teilen. Der Autor entscheidet sich hier also für einen Chor, der die Figuren auf der Bühne für ihre Taten verantwortlich macht, der sich in Schweigen hüllt, damit das Komplott der Opferung weiter schreiten kann. Definitiv handelt es sich also um einen neutralen Chor, der auf objektive Art und Weise die sich verändernden Verhaltensweisen sowohl der männlichen als auch weiblichen Figuren abbildet.

Die jungen Frauen aus Chalkida greifen selten in Form von Gesprächspartnern zur Seite der anderen Figuren teil, in dieser Hinsicht ist der am wichtigsten zu erwähnende Beitrag der letzte Dialog zwischen Iphigenie und dem Chor (wenn wir diesen lyrischen Austausch als authentisch betrachten). Der Hauptbeitrag des Kollektivs sind die vier lyrischen Einschübe: die *πάροδος* und die drei *στάσιμα*.

Der Chor in *Iphigenie in Aulis* kontextualisiert im Laufe der *πάροδος* das dramatische Geschehen und beschreibt en détail den Ort, an dem sich alles abspielen wird. Die Frauen beschreiben bis zur Perfektion die Atmosphäre im griechischen Lager vor

dem Krieg. Während Agamemnon sich nur mit seinen eigenen persönlichen Problemen befasst und die Armee als große Bedrohung ansieht, die sie für ihn und seine Familie darstellt, sehen die Frauen im Gegensatz zu ihm in der Flotte eine machtvolle Kraft und sehen den Verlauf des Krieges in ihrem darauffolgenden *στάσιμον* voraus.

Die fünf lyrischen Kompositionen, wenn auch nicht in chronologischer Reihenfolge, verweben sich mit bedeutsamen Momenten aus dem Trojanischen Krieg. Das erste und letzte Lied haben als Thema die Gegenwart: zuerst wird mit Bewunderung das große griechische Herr, gebildet von Armeeherrn und Soldaten, in Auge genommen, am Ende beklagen sie, das der jungen Iphigenie auf die Schulter gelegte Schicksal. Die drei *στάσιμα* springen in der Zeit nach vorne und zurück und zentrieren sich entweder auf den Beweggründen oder den Auswirkungen des Krieges. Nur am Ende, als die Frauen über die unglückliche Realität des Moments reflektieren, singen sie eine Klagelied, das an die Heldin gerichtet ist.

Im ersten *στάσιμον* über Paris und Helena (V. 543-606) wünscht sich der Chor das Maß in allen Dingen, auch in der Liebe, und distanziert sich klar von der Spartanerin, die mit der *ἔρις* verbunden ist, der zwischen den Hellenen und den Barbaren die maßlose Liebe zwischen den beiden Liebenden hervorbringt. Das *στάσιμον* fordert die Rückkehr zum korrekten Verhalten ein, ein Anzeichen wahrer *ἀρετή* und des *αἰδώς*, Werte, die man in Achilles wiederfindet und auch in Iphigenie. In den letzten Versen ermahnt/erinnert der Chor sich selbst davor, Iphigenie beim Aussteigen aus dem Karren zu helfen und dabei Umsicht zu haben, um sie nicht zu erschrecken oder aufzuscheuchen. Diese Verse bezeugen den Respekt, den der Chor den beiden Heldinnen gegenüber aufbringt, ohne dabei das kurz davor von Agamemnon ausgesprochene *dictum* des Schweigens zu brechen, um so zu vermeiden, dass das Komplott über die falsche Eheschließung auffliegt.

Der Chor setzt zu einem zweiten *στάσιμον* an (V. 751-800), in dem er die Hoffnungslosigkeit der trojanischen Frauen, die um die Einnahme der Stadt und ihr Schicksal fürchten, vorhersieht. Die Anmerkung zu den Klagen der Frauen von ihren Männern und die Angst, als Sklavinnen entführt zu werden, zeigt Ähnlichkeit mit *Sieben gegen Theben* und auch mit *Die Trojanerinnen* auf, beides Stücke, die ein Jahrzehnt früher inszeniert wurden. Die Anspielung muss demnach stark sein, hat man doch vor seinen Augen einen Frauenchor, der einen anderen Frauenchor imitiert. Die Frauen von

Chalkida drücken in diesem Lied ihr Mitgefühl mit den Frauen aus, die ihre Heimat und ihre Familien verlieren werden, gleichzeitig sind sie sich aber nicht in derselben Position wie sie. Ihre eigene Situation erlaubt es ihnen also, ein generelles Bild davon zu haben, was sich abspielen wird, wenn sie sich emotional daran beteiligen, was vor sich geht, doch ihre „fernere“ Vision öffnet das Panorama der Auslöser und der Folgen dieses Unheil bringenden Krieges.

Das dritte *στάσιμον* (V. 1036-1097) beginnt mit der glorreichen und strahlenden Eheschließung zwischen Thetis und Peleus, die durch die Prophezeiung über die Geburt Achilles und seine zukünftige Rolle in Troja unterbrochen wird, und endet mit dem Beklagen über das Schicksal der Iphigenie. Hierbei handelt es sich aber um kein Lied des Feierns oder der Freude über die Ehe zwischen Thetis und Peleus, denn Thetis wurde von Zeus dazu gezwungen, die Ehe mit einem Sterblichen einzugehen und fochte einen erbitterten Kampf, um ihr zu entgehen. Das Lied über die Hochzeit, die Ankunft der Zentauren und die Anspielung auf die wichtige Rolle des Achilles im Trojanischen Krieg sind kein Motiv für Freude für die Königin. Außerdem spricht auf der Hochzeit Eris, den Anleitungen des Zeus folgend, eine Drohung aus, die im späteren Verlauf das Urteil des Paris provoziert, und dadurch, den Auslöser des Trojanischen Krieges.

Letztendlich antwortet der Chor, nachdem sie sich auf den Weg zur Opferung begibt, auf Iphigenies Bitten in Vers 1509, und wird zum Echo des Gesagten und der ausgedrückten Gefühle der Heldin. Hier gilt es vor allem, die weibliche Verbindung hervorzuheben, die der am Ende von *Die Trojanerinnen* (V. 1287-1332) ähnelt, als Hekabe und der Chor gemeinsam zu einem Klagelied ansetzen, während sich die Heldin auf den Weg in Richtung von Odysseus' Schiff begibt und es am Ende zu der *χορεία* kommt, und dadurch auch zum kompletten Bruch mit allen sozialen Bänden und übriggebliebenen Institutionen als Folge des Untergangs der Stadt Troja.

Anhand dieser *Performance* beendet und charakterisiert der Chor nicht nur die Tat der Heldin, sondern nimmt auch ihre Stellung ein, er bündelt die Frauenstimmen der Tragödie zu einer einzigen Stimme. An diesem Beispiel kann genau das schlussendliche Zusammenspiel zwischen Chor und Heldin veranschaulicht werden, haben doch die Frauen von Chalkida Schritt für Schritt eine aktivere Rolle eingenommen und sind nun in das Geschehen verstrickt. In Erinnerung an die junge Frau folgen sie den Anleitungen,

Artemis zu feiern und zu ehren just in dem Moment, in dem die Heldin sich entfernt, um geopfert zu werden.

Folglich ist es logisch, dass dieser Chor, der in den ersten Szenen des Stückes fernab des Geschehens agiert, die Ambiguität von Iphigenies Opferung verstärkt. Die letzte *ῥῆσις* des Boten wäre keine euripideische, wenn die Situation der jungen Frau nicht von einer Hirschkuh erklärt werden würde (V. 1540 ff.). Iphigenie ist es, die im dramaturgischen Sinne die Anwesenheit des Chores rechtfertigt, denn der Chor antwortet ihr und klagt über ihre Bitten. Doch die Frauen des Chores befinden sich nicht in derselben Situation wie sie, sie werden überleben, um von den Begebenheiten zu erzählen, und dies auf wahrscheinlich objektivere Art und Weise, als dies Agamemnon und Klytämnestra tun würden.

Die Folgerungen, zu denen man nach detaillierter Auseinandersetzung mit dem vorab ausgewählten *Korpus* kommt, führt zu der Schlussfolgerung, dass der Chor, gleich wie die anderen Figuren, als Teil der Tragödie eine Transformation durchlebt, diese ist jedoch weit davon entfernt, linear zu verlaufen. Außerdem lässt sich kaum von einer Transformation sprechen, wenn man nicht auch den Autor miteinbezieht und beleuchtet, wie er diese einsetzt. Die Position und das Verhalten des Chores hängen in nicht geringer Weise auch von der Tragödie selbst, oder genauer gesagt, den Begebenheiten ab, die sich in ihr abspielen.

In dieser Arbeit wurde nachgegangen, wie die Teilnahme des Chores am dramatischen Geschehen von der reinen Beobachtung über mitfühlende Kommentare bis zu notwendigen rituellen Gesten und dem direkten Eingriff – als wichtiger Hauptakteur – reicht. Außerdem soll noch einmal hervorgehoben werden, dass – wie auch immer diese Teilnahme des Chores aufscheint – die dramatischen Chöre auf tiefste Art und Weise mit den Stücken verbunden sind. Nämlich indem ihr Verhalten und ihr Leben fortwährend von dem Verlauf des Geschehens beeinflusst werden. Sie sind also in dem Maße präsent, wie sie es auch im wahren alltäglichen Leben wären, und zwar weil sie in die Dinge verwickelt sind. Ihr Eingreifen, ihre chorische *Performance*, ist demnach ihre Antwort auf einschneidende Begebenheiten und ist auf diese oder jene Weise stets Teil der Geschichte.





## Conclusiones

Del mismo modo que no podemos generalizar la actuación de los héroes en la tragedia y analizamos su intervención dependiendo de la obra y del autor, el coro, como personaje, no debería estar sometido a una interpretación diferente. Así pues, la figura del coro no puede ser definida de forma breve y tajante. Cabe estudiar minuciosamente todos y cada uno de los dramas y en ellos todo lo que el coro hace, dice o canta en los pasajes en que interviene, y fundamentar la conclusión en la fuerza de una inducción concreta y además completa.

Nuestro foco de estudio ha sido el coro femenino en las tragedias tardías de temática troyana de Eurípides y se ha centrado principalmente en analizar los vínculos que se establecen entre este colectivo y los personajes, especialmente los femeninos. Estas relaciones nos han permitido determinar las funciones que el coro desempeña en cada uno de los dramas estudiados: *Andrómaca*, *Hécuba*, *Helena*, *Troyanas*, *Ifigenia entre los Tauros* e *Ifigenia en Áulide*, así como nos ha ayudado a interpretar, a través de la caracterización que este colectivo hace de los héroes, las dinámicas en la acción dramática.

En *Andrómaca* el coro de mujeres de Ftía se encuentra entre las dos figuras femeninas principales: Andrómaca y Hermíone, ambas víctimas de la Guerra de Troya. Sin embargo, las dos heroínas se presentan como dos víctimas muy diferentes; la una, Andrómaca, la esposa de Héctor, el gran héroe troyano muerto por Aquiles a cuyo hijo ha sido entregada como parte del botín; la otra, Hermíone, la hija de Helena, una joven a la que su madre y su padre abandonaron siendo una niña en un ambiente de creciente hostilidad. La troyana, una mujer experimentada; la espartana, una joven más que inexperta, insegura al sentirse amenazada y que reacciona con una agresividad extrema. Los pares enfrentados se complementan con los de Menelao/Peleo y Orestes/Neoptólemo y en el centro se encuentra el coro, en torno al cual giran los personajes contribuyendo a su caracterización y posibilitando una plena comprensión de la obra.

En vano esta tragedia empieza reflejando las consecuencias de la Guerra de Troya y su protagonista manifiesta la experiencia de la mujer capturada hecha esclava tras la destrucción de su patria y la muerte de la mayor parte de su gente. Andrómaca, en el prólogo, anticipa la causa del conflicto con Hermíone: dice que le ha dado un hijo varón

a su señor (v. 25) y que la espartana, esposa legítima de Neoptólemo, le hace responsable a ella de su esterilidad y de que quiera usurparle el lecho. Además, alude a Helena como causante de la guerra que tanto le ha arrebatado. De hecho, a lo largo de la obra los rasgos negativos con los que se caracteriza tradicionalmente a Helena son transferidos a su hija, a la que se le añaden otros propios de la caracterización de las mujeres espartanas con la intención de formar así el anti-modelo de la esposa: inmadura e impulsiva, coqueta, amante del lujo y estéril.

El coro de *Andrómaca* hace su entrada al santuario y se dirige a la protagonista extranjera (v. 119) con cierta compasión ante los sufrimientos que está experimentando. Sin embargo, las mujeres son condescendientes con Hermíone por el hecho de tratarse de la esposa legítima y ser griega y exhortan a Andrómaca a que se rinda ante los que tienen el poder (vv. 126-128). Esta actitud momentánea de cierto reproche modula y el coro se dirige a ella como *γύναι Ἰλιάς* (v. 141), exaltando su inesperada empatía hacia un miembro procedente del pueblo enemigo. Las últimas palabras de la *πάροδος* clarifican el consuelo y la sinceridad de los sentimientos de las mujeres, contrapuestos a la visión negativa que de ella tiene Hermíone.

A su entrada, Hermíone se muestra como una jovencita presuntuosa, que se vanagloria de la riqueza de su casa paterna, en lo que podría haber un implícito desprecio a la nueva casa, pero también la necesidad de esta joven de reafirmarse, de mostrar que ella tiene una posición más elevada que su rival. Con determinación anuncia su decisión de matar a Andrómaca y la culpa de soberbia por haberse atrevido a tener un hijo con el hijo del que mató a su marido, para acabar haciéndola responsable del lecho compartido. Sus celos son causados por el trato de Andrómaca como esposa en la práctica, hecho que conlleva a su desplazamiento dentro de la casa. Andrómaca contesta a la espartana de forma tajante y le aconseja que no quiera igualarse a su madre en cuanto a pasión por los hombres se refiere (mete el dedo en la llaga).

La discusión concluye y da comienzo el primer *στάσιμον* (vv. 274-308). Conocemos de boca de las griegas la visión sobre el episodio troyano; unas palabras cargadas de pena por la matanza mutua, muertes que podrían haber sido evitadas con la de Paris. Las culpables de todo son las diosas, que colocaron al hijo de Príamo en situación de elegir, y en segundo lugar Hécuba, por no hacer caso a Casandra, que, desesperada, pedía su muerte. El coro de Ftía presenta un sufrimiento conjunto de griegos

y troyanos, aunque especificando la pérdida de hijos y esposos para los primeros y la esclavitud de Troya para el bando contrario. El reconocimiento de las mujeres de un daño inmerecido a las troyanas fortalece el vínculo de solidaridad con la heroína.

El segundo episodio está compuesto por el *ἀγών* entre Andrómaca y Menelao, durante el cual las amenazas del rey sobre la vida de su hijo fuerzan a la troyana a salir del recinto sagrado. La aflicción de la extranjera incita al coro a la compasión, pero sus palabras son ignoradas por Menelao, a quien habían pedido que convenciera a su hija de que concluyera el conflicto. La muerte de Andrómaca y su inocente hijo ya es inminente; las coreutas dan comienzo al segundo *στάσιμον* (vv. 465-493), en el que se remarca la compasión que siente por Andrómaca y anticipa el castigo que la espartana recibirá por su injusta acción. El juicio moral de las mujeres es explícito y sus palabras compasivas van dirigidas directamente a la madre y el hijo que están a punto de morir.

La entrada de Peleo, personaje introducido por Eurípides para ayudar a la protagonista, anticipa el *ἀγών* entre el anciano y Menelao. Peleo concentra su crítica en la falta de *σωφροσύνη* espartana, sobre todo en la incapacidad de lograrla tanto de Helena como de Hermíone. Eurípides muestra con su *Andrómaca* una actitud muy clara con respecto a la política de prestigio de Atenas en la confrontación con Esparta, pues escenifica un rechazo frontal a los espartanos, cuyas costumbres y *φύσις* son presentados de modo muy negativo.

El intento fallido de Menelao de matar a la rival de su hija y a su niño conduce a la heroína espartana, temerosa ante un eventual castigo del esposo, a un intento de suicidio. Pero, Hermíone logra huir de su inestable situación con la aparición de Orestes que se establece como su salvador. La espartana le ruega que la ayude y refuerza la petición con una referencia a un tópico, el ataque a las influencias perversas de las visitas de mujeres procedentes de fuera de la casa (vv. 952-953), argumento que el coro juzga como improcedente e insensato. Orestes está caracterizado por los mismos vicios de *φύσις* y de *νόμος* que su prima. La unión de estas dos naturalezas semejantes, que debía haberse producido desde el comienzo, pero que la perversión de Menelao impidió, provoca el inicio de la solución: la muerte de Neoptólemo.

Las coreutas, presentes en todo momento en escena, escuchan lo que Orestes está tramando. No obstante, parece que el joven no repara en su presencia para asegurar su complicidad. En consecuencia, el coro, que no está sujeto por ningún pacto a guardar el

secreto de que planea matar a Neoptólemo con ayuda de los delfios y por tanto es libre de revelar todo a Peleo. Tras la descripción del mensajero sobre lo ocurrido, el coro canta el retorno del cadáver de su señor. Su participación en la lamentación de amigos y parientes expresa cómo se implica en la acción. El canto y la danza conjunta concluyen cuando las mujeres anuncian llenas de estupor la aparición de Tetis *ex machina* (vv. 1226-1230).

Eurípides crea un coro muy bien integrado en la acción dramática, en el que cabe resaltar la relación de simpatía hacia la desdichada protagonista, manifestada sobre todo en las partes corales. También es destacable su posicionamiento a favor de la troyana en la disputa entre las dos mujeres, ambas extranjeras, pero una no griega y del linaje de los enemigos de la trama mitológica, la otra griega y del linaje de los enemigos reales de los espectadores. Sin embargo, las dos mujeres son víctimas de la guerra. Por una parte, Andrómaca ha perdido su libertad, su patria y sus *φίλοι*. Hermíone, por la otra, ha sido privada de una madre que la pudiera aconsejar y tras la guerra está siendo sometida al escarnio por el comportamiento de Helena. En cuanto a la preferencia por Peleo, anciano al que son fieles y asisten, en lugar de por Menelao, poderoso rey extranjero, demuestra en las coreutas una solidaridad remarcable. Le informan del peligro que corre su nieto y elaboran un canto cargado de *πάθος* para acompañar a modo de consuelo el lamento de su querido amigo. Y por fin le anuncian la llegada de la diosa, que resulta ser benéfica tanto para todos los suyos como para Andrómaca.

*Hécuba*, obra presumiblemente representada en el 424 a. C., momento este en el que la situación política y moral de Atenas estaba claramente mermada por un conflicto bélico sin fin, refleja el profundo pesimismo y desconfianza ante una clase política, que cada vez más recurría a prácticas totalmente reprochables guiadas estas por intereses personales. La intención del autor es mostrar la crueldad presente en la sociedad, estableciendo a ambos bandos al mismo tiempo como culpables y víctimas de la guerra, bajo un fondo de lamento pronunciado por los personajes femeninos del drama.

El coro, formado por mujeres troyanas, acompaña el sufrimiento de una anciana, la que fuera su señora, Hécuba. Y es que este colectivo no solo está compuesto por mujeres, sino también son compatriotas, algo que refuerza la visión patética de que la esposa de Príamo es una de las muchas víctimas que ha dejado una guerra sin sentido. Las troyanas, implicadas emocionalmente en la acción dramática, dan unidad al hilo

argumental; una unidad que la crítica ha visto degradada por el supuesto desligazón entre las dos muertes de los hijos de la heroína principal, la de Políxena y la de Polidoro. Clave también en la desvalorización de esta tragedia euripídea es la acción vengativa de Hécuba, algo que no ha sido correctamente interpretado por algunos estudiosos y que nos hemos propuesto analizar realizando un trabajo de comparación, en paralelo, centrándonos en la actitud y acción del coro respecto a la de la heroína.

A su entrada, el coro resalta la situación de esclavitud en que se halla enmarcando su propia caída en cautiverio en el contexto de la caza (vv. 100-103), una experiencia que comparte con todas las troyanas, Hécuba y Políxena incluidas. El rol activo asignado a este grupo de mujeres está enfatizado, ya en la *πάροδος*, por sus palabras: ellas han dejado apresuradamente las tiendas de su señor para traerle, a modo de heraldo, malas y temidas noticias a la que fuera su reina. En esta narración el coro expone el motivo que ha congregado a los griegos en asamblea: debatir si ceder o no ante la petición de Aquiles de sacrificar a la joven Políxena. Se hace también referencia a la defensa que ha hecho Agamenón de la joven, de su oposición contra los hijos de Teseo en un debate que se mantiene en tablas hasta que interviene un personaje con el que se va a contrastar la actitud del Atrida en varios momentos, Odiseo, calificado de la forma tradicional como astuto, persuasivo y adulator (vv. 131-133).

Las intervenciones del coro en metro hablado denotan desde el inicio la empatía que sienten hacia madre e hija, una compasión expresada a través del consejo de súplica a los dioses y al mismo Agamenón por la vida de la muchacha, así como a través de sentencias en las que se refuerza la situación desdichada en la que se hallan. Sin embargo, son sus partes cantadas las que más nos interesan para poder analizar la caracterización que hace de estas mujeres Eurípides y a partir de ellas la definición más precisa y amplia de la identidad de los demás héroes y heroínas.

Dentro de las intervenciones cantadas del coro, tienen un valor significativo los tres *στάσιμα*, ya que giran en torno a una pregunta clave en la producción tardía euripídea, el sentido de la catástrofe troyana. Cuando las mujeres cantan sobre Troya y la guerra, pasando por sus orígenes y causas, no hacen sino crear una poesía en donde ellas son la representación más cruel de las consecuencias, son víctimas inocentes de un acontecimiento absurdo pero necesario. Así pues, el lamento de las cautivas no se produce únicamente por la desolación que ese momento decisivo está suponiendo y supondrá en

su inminente destino, sino que forma parte del desarrollo que a lo largo de la obra se va produciendo en su concepción del sentido de dicha destrucción. Además, como víctimas de los acontecimientos narrados, acercan la desaparición de su pueblo destacando la magnitud de las consecuencias de un conflicto, cuyas causas no pueden equipararse.

La acción de *Hécuba* se encuadra dentro de un momento determinado, aquél precedente a la partida de las naves griegas en el viaje de retorno a su patria tras el saqueo de la ciudad, lo que supone una tensión temporal entre una catástrofe ya acontecida (el ataque de Troya) y una catástrofe inminente, la marcha de las cautivas hacia el exilio. Dos catástrofes que son en realidad una sola: el cumplimiento progresivo de la destrucción de Ilión, que definirá y condicionará la existencia y el estatus de las mujeres. La identidad del coro marca claramente su posición con respecto a la acción dramática, ya que se encarna en un colectivo anclado a un lugar y a una historia en los que ella representa el resultado.

En el primer *στάσιμον* (vv. 444-483), las troyanas expresan un sentimiento de desconcierto total sobre la catástrofe. Este desconcierto lo cantan bajo la forma de encomio cargado de horror e incomprensión hacia Grecia, hacia los dioses y hacia el estatus de cautivas que les hace ser símbolo de victoria de sus enemigos. Políxena marcha por voluntad propia hacia la muerte y las cautivas acompañan su partida apoyando implícitamente su decisión, mostrando que su existencia está falta de sentido y es insoportable: son reducidas a la esclavitud y son excluidas del mundo en tanto *κόσμος* que ellas podrían haber “celebrado” como bello. No hay justificación para su desgracia.

En el segundo *στάσιμον* (vv. 629-656) aparece por primera vez en boca de las troyanas el reconocimiento de una necesidad en la destrucción de su ciudad y esta surge como consecuencia del rapto de Helena. El sentimiento de incomprensión permanece presente, pero sobre todo por la desproporción entre el crimen individual de Helena y Paris y la destrucción general, cuyo resultado ha sido la desaparición de un pueblo y el dolor de mujeres tanto griegas como troyanas. Este canto supone un ligero acercamiento de griegos y troyanas que tiene lugar por el reconocimiento unánime del honor de Políxena.

El tercer *στάσιμον* (vv. 905-952) es clave para entender la evolución del coro. Esta vez también se describe la toma de Troya, pero las mujeres se remontan a la noche misma del ataque y reconocen una mayor relación con el rapto de Helena. La lógica de justicia

que las troyanas evidencian en las circunstancias de la destrucción de su ciudad abre la veda para la reparación de Hécuba, ya que ella hará servir el mismo principio en la elección y la ejecución de su plan. Así, la anciana y sus compañeras de esclavitud acaban por cumplir una hazaña que aparece como una repetición de la destrucción de Troya, donde esta vez ellas, saliendo de la pasividad propia de las víctimas de guerra, están en el puesto de las vencedoras. Se enfrentarán cara a cara a Poliméstor con el mismo rol que los guerreros griegos cuando atacaron en la emboscada que ellas mismas sufrieron en su momento.

La ejecución de la venganza de la reina responde a un recorrido en el que ella a la vez que el coro ve el reconocimiento progresivo de una lógica retribución contra los culpables de la marcha del destino y una necesidad a la hora de obtener dicha reparación. El destino de Troya permanece durante toda la obra como una desgracia insoportable para las cautivas, pero vemos cómo de un *στάσιμον* a otro ellas pasan de un sentimiento de incomprensión por lo absurdo de la guerra a la identificación en cierta medida de un castigo lógico en la destrucción de su ciudad. No importa si encuentran así algún tipo de consuelo, sino que las consecuencias se inscriben directamente en la esfera de la acción dramática.

*Troyanas*, obra representada en el 415 a. C, tiene como foco una relectura personal del autor de la *Ἰλίου πέρσις*. El interés de Eurípides de representar las intensas emociones de las mujeres troyanas y las expresiones de lamento que pueden generar por su propio estatus de esclavas tiene como principal objetivo cuestionar la necesidad de la guerra. Y es que el título de la obra es ya un indicio de la centralidad del coro de cautivas, quienes representan el sentimiento colectivo de una ciudad que ya no es ciudad y que lamentan su situación como únicas supervivientes de una guerra sin sentido y que tanto daño ha causado en ambos bandos. Hécuba en esta tragedia, y en contraposición con la tragedia homónima, no llama al apoyo de sus compatriotas en la trama de sus planes, sino que como ella misma dice antes de la *πάροδος* busca unir su voz a la de Troya. Y Eurípides representa Troya como un grupo de mujeres (el coro), víctimas al ser a la vez símbolo de la aniquilación de un pueblo y símbolo de victoria de los griegos, y entreteje su biografía resaltando su experiencia de supervivientes destinadas a un exilio inminente.

La visión de Hécuba, inmóvil y en silencio, en contraste con la palabra de los dioses sobre la catástrofe de la ciudad en el prólogo enfatiza ya desde el comienzo el

poder de los dioses en oposición con la indefensión de los héroes. Su responsabilidad a la hora de entregar a los griegos la ciudad para su destrucción constituye un constante reproche a lo largo de los *στάσιμα*. Sin embargo, ya desde el principio no son las troyanas las únicas víctimas del capricho divino, en el prólogo las dos divinidades se alían en contra de los griegos y nos cuentan qué ocurrirá en su travesía de vuelta a casa. Las troyanas ignoran los planes punitivos hacia los vencedores, de ahí su desesperanza en medio del sufrimiento. Un desconocimiento que se mantendrá a lo largo de la obra hasta su final y que quedará anticipado en el prólogo de esta tragedia.

El vínculo entre Hécuba y el coro es innegable desde el comienzo de la tragedia. La estrecha relación entre la monodia inicial y la *πάροδος* se encuentra remarcada por el hecho de que la anciana, tras haberse lamentado de la muerte de sus seres queridos, de la caída de la ciudad y de su nueva situación como esclava (vv. 105-107), llama a sus compañeras que están dentro de las tiendas para que se unan al lamento y creen un “canto nuevo” para que el nombre de Troya perviva en la memoria. Con respecto al inicio de *Hécuba*, Eurípides hace en *Troyanas* dos modificaciones: en primer lugar deja que las troyanas tengan dudas sobre su devenir (vv. 176-181) y en segundo lugar hace que no salgan a escena voluntariamente, sino motivadas por la llamada de la que fuera su reina. Ahora no es el coro un heraldo portador de malas noticias de las que casualmente ha sido testigo, sino que es un personaje más involucrado en el *πάθος* de la acción y se ve afligido por la preocupación de saber de qué griego será botín de guerra cada una y a qué lugar de la Hélade será llevada algo que en *Hécuba* le era totalmente indiferente.

Se crea así un ambiente de lamento colectivo de las mujeres, cuyas desgracias van en aumento a lo largo de los episodios y que deben superar juntas. El tema principal del exilio en los *στάσιμα* tiene también su paralelo en el trasfondo de los episodios, en los que un heleno (Taltibio) aparece y se lleva consigo a una mujer para “colocarla” en su nueva posición como esclava. No obstante, el destino de las componentes del coro permanecerá hasta el final del drama incierto, incluso al final de la obra cuando Taltibio les ordena embarcar en las naves (vv. 1266-1268). De cualquier modo, la perspectiva de un lecho forzado tras ser arrancadas del lecho propio unifica a las mujeres en una desgracia compartida, algo que quedará plasmado a lo largo de la obra.

En los tres *στάσιμα* de *Troyanas*, las cautivas cantan la toma de Troya y, pese a que se lamentan de forma diferente, lo hacen con un fin único: la acusación de Troya



contra el abandono de los dioses. Esta acusación se articula a lo largo de la obra en tres etapas de un alegato judicial: la *narratio* (primer *στάσιμον*, vv. 511-567), la *confirmatio* (segundo *στάσιμον*, vv. 799-859) y la *peroratio* (tercer *στάσιμον*, vv. 1060-1122).

El primer *στάσιμον* narra la toma de la ciudad, centrada sobre el episodio del caballo de madera. Las cautivas se retrotraen a cada etapa de la catástrofe después de descubrir la trampa subrayando con amargura la ingenuidad de los troyanos. Desde el comienzo del canto, las troyanas adoptan un estilo poético ornamentado aportando a su narración una objetividad neutra. Sin embargo, Eurípides se distancia de las convenciones y a través de la ironía crea un *πάθος* singular que refuerza la traición de Atenea (vv. 560-567).

En el segundo *στάσιμον*, el ataque del coro contra los dioses se precisa en la contraposición de la desgracia repetida de Troya a las uniones teóricamente beneficiosas de los dioses con la ciudad. Troya ha sido tomada no solo una, sino dos veces (vv. 809-819): antes de la presente destrucción, en tiempo de Laomedonte, tuvo lugar la expedición llevada a cabo por Heracles; dos acciones contra la ciudad toleradas por los dioses a pesar de que habían establecido vínculos privilegiados de *φιλία* con ella al tomar para su deleite a dos jóvenes troyanos. Ganimedes y Titono están evocados irónicamente con un estilo himnico entrecortado por las evocaciones de la desgracia de Troya. El coro hace uso de un estilo irónico, pero cargado de la autoridad de una tradición que le da valor como argumentación para probar la traición de los dioses. A Atenea se le unen ahora Zeus y la Aurora en el banquillo de los acusados.

En el tercer *στάσιμον*, la dimensión patética del canto se reafirma mientras la acusación contra los dioses prosigue. La constatación de la desgracia de Troya se presenta bajo la reclamación directa a Zeus, a quien se le reprocha de nuevo su indiferencia hacia la ciudad. De forma conmovedora, se evoca el momento donde, para las cautivas, la guerra concluye definitivamente: la separación de su tierra y de sus *φίλοι* para ser arrastradas hacia el exilio en Grecia. La aflicción del coro ante la perspectiva de esta travesía culmina con el deseo de que la nave que las transporta sea destruida junto con Menelao y Helena (vv. 1100-1117). Las troyanas no pueden hacer otra cosa que no sea protestar contra la indiferencia de los dioses y su ira se materializa en un último y significativo contrapunto: la imagen de la travesía donde las cautivas abatidas se deshacen en lágrimas mientras una Helena tranquila se mira coqueta en el espejo.

En varios sentidos, este *στάσιμον* está relacionado con el *κομμός* con el que concluye la obra, donde la lamentación del coro y de Hécuba acaba por descomponerse en frases incompletas y en gritos de desesperación. En este *κομμός* (vv. 1287-1332), no hay nada más tras la destrucción de Troya, nada: la ciudad solo sobrevive en el canto colectivo de las mujeres. Este canto conjunto tiene lugar en el momento en que se realiza verdaderamente el exilio a Grecia de las troyanas que con tanto horror lo visualizaban desde el inicio de la obra y después de que la última esperanza para Troya, Astianacte, ya no exista.

Eurípides juega con los códigos de los géneros poéticos convencionales: se inspira en ellos y los hace claramente reconocibles antes de que aparezca la palabra singular de sus personajes en una yuxtaposición de puntos de vista irreducibles a la unidad de una visión global, la del coro de cautivas. A través de pequeñas intervenciones el coro nos permite conocer su oposición a lo que creen divagaciones de Casandra, tras unir su voz en lamento y por una sentencia de un par de versos vemos su vínculo con Andrómaca y también vemos su apoyo a Hécuba en contra de Helena en el tercer episodio. Así pues, el coro tiene un perfil individual como personaje y más allá de cantar a Troya en sus *στάσιμα* participa en la acción activamente a lo largo de los episodios. El recurso de Eurípides de presentar el lamento individual de las heroínas y focalizarlo en el lamento colectivo del grupo de troyanas podría ser prueba inequívoca de la centralidad del coro en la obra.

Escrita probablemente entre 416 y 412 a.C. *Ifigenia entre los tauros* se sitúa dentro de la producción eurípidea que se ve afectada, dramaturgicamente y literariamente, por el contexto bélico en la que se escribe y estrena. Es este, entre otros argumentos, clave para comprenderla como una obra trágica antes que evasiva, calificación mayoritaria de la crítica por su supuesto final feliz y el carácter novelesco de su trama.

A pesar de los problemas en la tierra exótica de los tauros y de sus sufrimientos previos, los personajes de Ifigenia y Orestes reciben un tratamiento diferente al de otras obras en las que ellos escapan de la influencia negativa del pasado de su familia, y lo hacen a través de una nobleza particular motivada por un vínculo inquebrantable entre los dos hermanos y con ayuda de un elemento de suma importancia, el coro.

La *ρήσις* inicial de Ifigenia en el prólogo y el amebeo de la *πάροδος* tratan el mismo tema; a través de ellos la historia mítica que precede al comienzo de la tragedia se va desarrollando hasta confluir en la situación personal de Ifigenia ante la sospecha de

que Orestes ha muerto. Tanto la heroína como el coro caracterizan su canto conjunto como *θρήνος* (vv. 143-147 y 179-185) por la supuesta muerte del joven, pero finalmente el lamento se focaliza en una acción pasada, el sacrificio de la heroína en Áulide. El amebeo se convierte en un canto de acompañamiento a la heroína en su dolor, un dolor compartido por la pérdida de su tierra, a la que ya no pertenece ninguna, y por su identidad como siervas en unas tierras bárbaras alejadas de sus *φίλοι*. Las mujeres expresan su desgracia por la opción de vida que les ha sido impuesta, una vida en el exilio, privadas de un estatus de esposas e impuestas a participar en unos ritos en honor a la diosa Ártemis totalmente contrarios a la concepción griega.

En el primer *στάσιμον* de la obra (vv. 392-455) ocupa la mayor parte la descripción del viaje realizado por Orestes y Pílates desde Grecia hasta el país de los tauros, lo que indica una unión estrecha del coro con lo que ha ocurrido precedentemente en escena, pues tiene curiosidad por saber quiénes son y qué propósito buscaban los recién capturados. También aparece el deseo de las mujeres de volver a casa aunque sea en sueños, a sus antiguos hogares. Más adelante en la obra (vv. 1105-1110) se conocerá que la ciudad ha sido saqueada, por lo que solo en sueños estas mujeres podrían retornar a sus casas tal y como ellas las recuerdan. No es banal que el autor haya elegido mencionar aquí el sueño, sino que se trata de una técnica precisa que remarca esta posición medial del coro, que sabe y no sabe, que está dentro y está fuera del drama al mismo tiempo.

Tras la decisión de Ifigenia de salvar a uno de los dos rehenes a cambio de transportar una carta, esperanza esta para su liberación, el coro participa en la acción con un nuevo canto (vv. 643-657). Se trata este de un canto entre Orestes y Pílates (que se expresan en versos recitativos) y el coro (en versos cantados), que va alternando su diálogo con cada uno de los personajes, hasta que en los versos finales se llega a una conclusión unificadora: los dos amigos aceptan su destino y el lamento del coro por ellos resuena a lo largo de este pasaje aumentando el *πάθος* de la escena anterior al reconocimiento.

Cuando tiene lugar la *anagnórisis* y Orestes es consciente de la identidad de su interlocutora, el héroe se dirige a ella con intención de abrazarla. El coro le sale al paso y le prohíbe acercarse a ella (vv. 798-799), una clara acción de protección hacia su señora. También destacable es la petición de silencio para que el plan de huida de los héroes se lleve a cabo con éxito (vv. 1063-1064), para lo que es necesario la persuasión de Ifigenia,

quien apela a la compasión femenina y destaca el interés común de volver a su hogar. Las mujeres, finalmente, dan su consentimiento de guardar silencio e invocan a Zeus para dar solemnidad al pacto (vv. 1076-1077).

Tan pronto como los héroes entran en el templo para llevar a cabo su plan, ellas intervienen con un canto cargado de patetismo (vv. 1089-1151), cuya tónica dominante es su añoranza a la tierra helena. Es evidente que este segundo *στάσιμον* tiene una función técnica, la de servir como puente para la realización escénica del engaño; no obstante, a través de la repetición del tema que supone el canto sobre el destino del coro, en contraste con el de los personajes principales, este es integrado en el conjunto de la obra. En este segundo *στάσιμον* de *Ifigenia entre los tauros* aparece por primera vez en el texto la identidad de las mujeres que componen el coro (vv. 1106-1116); son jóvenes cautivas, botines de guerra, símbolo al mismo tiempo de la derrota de su patria y de la victoria de la tierra a la que llegan. A diferencia de las mujeres troyanas, que van a ser forzadas a compartir el lecho con sus nuevos dueños (*Troyanas* vv. 203-204), las griegas no sufren tal desgracia; su función es la de servir a otra mujer griega.

El coro canta el tercer *στάσιμον* (vv. 1234-1283), igual que lo hace el coro de *Helena* en el segundo *στάσιμον*, en el momento clímax de la acción de los héroes: Ifigenia y Orestes, tras coger la estatua, han dejado la isla con una nave con la intención de huir. Este canto supone un gran contraste con la narración posterior sobre el riesgo que corre la planeada huida, pero la evocación del episodio mitológico sobre la devolución del oráculo a Apolo parece dar respuesta al porqué Orestes puede ahora dejar de temer una oculta voluntad del dios. En numerosos pasajes de la obra se duda de la veracidad del dios y es el coro en este tercer *στάσιμον* quien la afirma mediante su narración.

Una vez concluye el tercer *στάσιμον* de la obra, irrumpe en escena un mensajero buscando a Toante para relatarle lo acontecido (vv. 1284-1287). Las mujeres del coro, únicos personajes parlantes presentes en escena, tratan de engañarlo de acuerdo con el pacto hecho con la heroína a fin de desviar la atención del enemigo (vv. 1293-1294) y dilatar en el tiempo la farsa para que tenga éxito el plan de los héroes. Al punto, aparece Toante alarmado por el griterío y descubre la trama urdida por los extranjeros. Mientras ordena a algunos marineros que capturen el barco griego, su ira se centra en aquellas que considera cómplices de los planes y les asegura un castigo por su implicación (vv. 1431-

1434). Es Atenea *ex machina* (vv. 1435-1475) quien aparece en escena para frenar la cólera del rey e impide que continúe su sangrienta empresa de castigo.

Las mujeres del coro volverán a Grecia, aunque no se dice cómo, dónde o qué harán una vez allí. Tampoco es este el foco de atención que quiere subrayar Eurípides, sino el mensaje de profunda significación pacífica y antibelicista que alberga la metáfora en *Ifigenia entre los tauros*. En esta obra no aparece, como en el caso de Teónoe en *Helena*, la intervención de otro personaje cómplice del plan de los héroes. La gran participación activa del coro en el éxito de la acción dramática hace innecesaria una nueva incorporación. Además, mientras en *Helena* nada se dice sobre el rescate del coro al final de la obra, en *Ifigenia entre los tauros* sus acciones resultan provechosas tanto para los héroes principales como para el propio grupo de mujeres, que consigue lo que tanto anhela, la libertad. Pues, como hemos dicho, todos los personajes principales están envueltos en una respectiva y conectada catástrofe: tanto Ifigenia como Orestes y Pílates son, al igual que el coro, *ἄγαμος ἄτεκνος ἄπολις* y *ἄφιλος*, unas características privativas de identidad que al final de la obra podrían desaparecer con el retorno a Grecia.

Eurípides en *Helena* (412 a.C.) hace explícito el deseo de insistir en la diferencia realidad/ilusión y la crítica a la guerra con el fin de resaltar que la confusión dominante en el mundo de la obra es inseparable de los caprichosos designios de los dioses. Miles de hombres han muerto o han matado a otros, sin saberlo, por un fantasma que han confundido con una mujer real. Pero esta reducción al absurdo de la empresa bélica supone a su vez la cancelación de la ambigüedad de Helena como causante para poner en el centro la voluntad incomprensible de los dioses y la impotencia del ser humano ante unos hechos inevitables.

En esta tragedia, el dramaturgo presenta un coro formado por cautivas griegas leales a Helena que, como ella, se encuentran en tierra extranjera y que sirven de apoyo en el *μηχάνημα* de huida de una heroína en apuros. Helena las presenta como compañeras de cautiverio (vv. 191-192), pero ellas no han llegado con la heroína (que en esta obra no ha sido capturada por bárbaros), sino que han sido capturadas separadamente, acto asociado probablemente con el rey actual de Egipto, Teoclímeno.

La entrada del coro está íntegramente conectada con los acontecimientos previos en escena. Helena escucha por boca de Teucro las desgracias acontecidas en su hogar y empieza un lamento lírico por la muerte de su madre, hermanos y esposo. Helena llama

a las Sirenas pidiendo que acompañen su triste canto y el coro de esclavas entra alertado por su clamor lastimero, asociado al de una Náyade perseguida por Pan (vv. 179-190). Dos tipos de mujeres mitológicas implícitas en la presencia física del coro: las cautivas griegas -también la espartana- han sido raptadas (como una ninfa), pero han llegado para cantar junto con Helena, teniendo la función de esas Sirenas a las que ella se dirigía. El personaje de Helena siente que su propia belleza se convierte en un destino funesto al cual ni ella ni el conjunto de la Hélade puede escapar, mientras la decisión de Hera y también la de Zeus, quien quería provocar una guerra para desahogar a la tierra de parte de su sobrepeso y para honrar a Aquiles (vv. 36-41), se convierten en una fuerza que determina el sufrimiento al cual el hombre se enfrenta sin posibilidad de escapatoria.

En el diálogo posterior, la espartana es persuadida por el coro para llevar a cabo una acción, ir a preguntarle sobre Menelao a la profetisa Teónoe (vv. 317-329), que resolverá sus dudas y que será llevada a cabo con la compañía de sus amigas, lo que a su vez motivará el desarrollo de la trama (permite la entrada de Menelao) y que se sitúa en un momento importante justo anterior a la escena de *ἀναγνώρισις*.

Si desde un comienzo Helena ha sido consciente de su situación dramática, su esposo, en cambio, se siente el gran conductor de una cruzada panhelénica, un guerrero al que tanto la anciana portera que lo recibe como los restantes personajes de un modo u otro no le van a dar la posibilidad de actuar como tal. De hecho, en la *ἀναγνώρισις*, más que reconocer a Helena, Menelao deberá reconocer que ha estado luchando por nada y que su gloria es una ilusión producto de su ignorancia. Para Helena, cuyo conflicto trágico se planteaba ya en el prólogo, el reconocimiento de Menelao se produce en un paso. Comenzará, entonces, la trama de los esposos para huir juntos de Egipto; un *μηχάνημα*, cuyo primer peligro está representado por Teónoe, que podría advertir a su hermano de la presencia del Atrida, pero que finalmente, resolverá actuar conforme a lo justo y piadoso. Triunfa así la posición de Hera de descubrir la falsedad de la unión de Helena y Paris y con ello los dos esposos podrán volver a su patria. En este episodio el coro está en silencio y solo el corifeo interviene en alguna ocasión ayudando a articular unidades más pequeñas dentro de *ἄγών*. La música se vuelve a introducir con el primer *στάσιμον*, una vez Helena entra a palacio para prepararse para el falso lamento sobre la muerte de Menelao (vv. 1053-1054 y 1087-1088), trama principal del engaño contra Teoclímeno.

Las ideas centrales del *στάσιμον* (la inocencia de Helena, el sufrimiento de troyanos y griegos, etc.) ya habían sido expresadas en el canto conjunto del coro con Helena, pero aquí el coro adopta una postura más universal y reflexiva. Habiendo lamentado la pérdida de vidas humanas en las primeras dos estrofas, el coro intenta explicarlas o justificarlas. Con el destino de Helena en mente, ellas no creen ya poder entender a los dioses: ¿Cómo una mujer inocente, la hija de Zeus, puede ser abandonada y raptada? Su conclusión es tajante: todo lo que los humanos pueden esperar discernir de los dioses es el resultado impredecible de sus actividades (vv. 1140-1142). Helena y Menelao tienen el apoyo de Teónoe (vv. 1005-1029), pero es incierto lo que decidirán los dioses al respecto (vv. 878-886), algo que refuerza la tensión del plan de huida.

En el segundo *στάσιμον* la narración del episodio mítico de Deméter y su hija ocupa la mayor parte, mientras que, en la última estrofa, aparece un reproche a Helena de que ha confiado mucho en su hermosura (vv. 1366-1368). El tratamiento aquí del personaje es reflejo de un conflicto trágico del cual la propia espartana nos ha dado cuenta a lo largo de la obra: pese a haberse comportado como una esposa fiel, ella sabe que es responsable, a causa de su belleza, de las desgracias de Menelao y de todos los griegos. Además, es clave la asociación de los ritos agrarios de Deméter, que sintetizan la alegría de las celebraciones orgiásticas (respuesta de Zeus al dolor de la diosa) con la amenaza de la generación de la semilla y de la vida humana, con la alegría de la salvación de Helena y de Menelao que no podrá otorgarle un sentido a los dolores producidos por la Guerra de Troya, provocada por el equívoco que los dioses generaron a partir de la belleza de Helena y de la incomprensión de Menelao.

En *Helena* el coro es cómplice del engaño del rey y, como en *Ifigenia entre los tauros*, parece beneficiarse del acuerdo de mantener en silencio los planes de su señora para escapar de Egipto (vv. 1387-1389). Sin embargo, no debemos olvidar que, pese a que en esta petición aún existen riesgos de que no se lleve con éxito los propósitos de los héroes, la escena de persuasión a Teónoe ocupa una posición central en la tragedia, puesto que sus poderes sobrenaturales la colocan como pieza decisoria en la situación crítica.

Menelao y Helena inician así su huida a Grecia con la nave prestada por Teoclímeno quien, engañado, prepara lo necesario para su prometido enlace con la espartana. Es en este momento, cuando las mujeres entonan un canto sobre el viaje de vuelta a Grecia por parte de Helena, evocando su participación en las fiestas y en los ritos

nocturnos de Dioniso (vv. 1451-1511). El coro participa en el viaje de vuelta de Helena a través de sus deseos y su plegaria a la divinidad, mientras celebra la restauración de la vida casada de Helena y Menelao en Esparta, una reintegración en la sociedad espartana para la que es justa la restitución de su buen nombre. Como en todas las tragedias, los *στάσιμα* aquí conforman un círculo coherente y significativo, cuya gama de emociones e ideas reflejan la trayectoria de la acción: primero, el coro canta sobre la incerteza y la muerte, después sobre la ausencia y la reunión y finalmente sobre la vuelta a casa y la rehabilitación de Helena. Así pues, las mujeres, a la par que Helena, pasan de la desesperación a la esperanza en su huida y así lo expresan progresivamente en cada canto.

Al final de la obra, el coro juega claramente el rol de un personaje dramático, previniendo cualquier acusación de complicidad por parte de Teoclímeno y bloqueando su entrada para castigar a Teónoe. Las mujeres insisten en la justicia de la decisión de la profetisa, que el rey no quiere reconocer, e incluso se disponen a morir con tal de evitar la de ella (vv. 1639-1641). De esta forma se señala el agradecimiento a la joven por la ayuda prestada a la heroína, lo que corrobora la sentencia que habían pronunciado al entrar en palacio junto a Helena y abandonar la escena (v. 329): *γυναῖκα γὰρ δὴ συμπονεῖν γυναῖκὶ χρή.* // *Una mujer debe compartir las fatigas de otra mujer.*

*Ifigenia en Áulide*, obra representada *post mortem poetae*, comparte con la mayoría de las tragedias aquí tratadas no solo el telón de fondo de la Guerra de Troya, sino también el hecho de colocar el mito al servicio de una gran crítica a todo conflicto bélico y de la identificación, ante la pérdida de valores en el sistema político, de quién es el bárbaro entre los combatientes y los gobernantes de la *πόλις*. Desde el mismo prólogo de la obra, crisis, contradicción y disconformidad definen el comportamiento y la interacción entre los jefes del ejército, así como aparecen entre la colectividad que dirigen. Los personajes masculinos de la tragedia están caracterizados por el cambio en su disposición y por el conflicto continuo entre el deber y los sentimientos, de los que el miedo al ejército juega un papel esencial.

Con esta inestabilidad contrasta la *πάροδος* (vv. 164-302), una de las canciones corales más extensas de la tragedia griega, con una verdadera naturaleza de catálogo, que expande el paisaje colectivo varado en Áulide. El grupo de mujeres de Cálcide es por su procedencia un coro inusual, pues no pertenecen a un área particularmente importante para Homero o, en general, para la Grecia clásica. Se trata de un coro muy similar al de



*Fenicias*, un coro de turistas que llegan a la tierra en donde ocurre la acción dramática para contemplar los acontecimientos y situarlos dentro del contexto mítico de la obra.

Creemos que es importante su neutralidad en los conflictos de la acción dramática, tanto entre Menelao y Agamenón, como entre Agamenón y Clitemnestra. El autor podría haber elegido otro coro, otra identidad, como por ejemplo uno formado por soldados fieles a Agamenón o un grupo de mujeres compatriotas y sirvientas de Clitemnestra e Ifigenia. Sin embargo, el hecho de ser un coro de mujeres turistas les hace tener una visión más global de los acontecimientos de una tierra que no es la suya, pese a mostrar cierta compasión hacia la heroína principal, sentimiento motivado principalmente por el vínculo de género. El autor opta así por un coro que traslada a los personajes que están en escena la responsabilidad de su actuación, que mantiene silencio para que pueda avanzar la trama del sacrificio, en definitiva, un coro neutral que caracteriza de forma objetiva las actitudes cambiantes de tanto personajes masculinos como femeninos.

Las jóvenes de Cálcida intervienen poco en la obra como interlocutoras con otros personajes, siendo su participación más destacable el diálogo final entre Ifigenia y el coro (si consideramos auténtico este intercambio lírico). La contribución fundamental del colectivo son sus cuatro intervenciones líricas: la *πάροδος* y los tres *στάσιμα*.

El coro de *Ifigenia en Áulide* a lo largo de la *πάροδος* contextualiza la acción dramática describiendo al detalle el lugar donde acontecerá la trama. Las mujeres sitúan a la perfección el ambiente prebélico del campamento griego y, mientras Agamenón ve únicamente sus problemas privados y considera al ejército como la gran amenaza que representa para él y su familia, ellas, por el contrario, miran a la flota como una gran fuerza poderosa y prevé el recorrido de la guerra en su *στάσιμον* posterior.

Las cinco composiciones líricas, aunque no por orden cronológico, se relacionan con momentos significativos de la Guerra de Troya. El primero y el último canto tienen el foco en el presente: primero miran con admiración el gran ejército griego, compuesto por jefes y soldados, al final lamentan el destino impuesto para la joven Ifigenia. Los tres *στάσιμα* van hacia adelante o hacia atrás en el tiempo, centrándose ora en las causas ora en las consecuencias de la guerra. Solo al final, las mujeres reflejan la infeliz realidad del momento y es entonces cuando cantan un lamento dirigido a la heroína.

En el primer *στάσιμον* a propósito de Paris y Helena (vv. 543-606), el coro desea para sí mismo la medida de todas las cosas, también en el amor, y se distancia claramente de la espartana, vinculada a la *ἔρις* que produce entre helenos y bárbaros el amor inmoderado de los dos amantes. El *στάσιμον* reclama la vuelta a un comportamiento correcto, una muestra de verdadera *ἀρετή* y el *αἰδώς*, valores que se observan en Aquiles y ciertamente en Ifigenia. En los versos finales el coro se exhorta a sí mismo a ayudar a Ifigenia a salir del carro, cuidándose de no alarmarla o asustarla. Estos versos muestran respeto hacia las dos heroínas sin violar el *dictum* de silencio pronunciado poco antes por Agamenón para evitar que se descubra la trama del falso matrimonio.

El coro entona un segundo *στάσιμον* (vv. 751-800), en el que prevé el desespero de las mujeres troyanas que temen la invasión de la ciudad y de sus destinos. La mención al lamento de las mujeres por sus esposos y la ansiedad por ser llevadas como esclavas debió con certeza evocar *Siete contra Tebas* y también *Troyanas*, producida una década antes, y la alusión debió ser fuerte dado que tenemos un coro femenino imitando a otro coro femenino. Las de Cálcide con este canto expresan compasión por las mujeres que van a perder la patria y a su familia, pero de igual forma no están en su misma situación. Esta posición les permite, pues, tener una visión más general de aquello que está por producirse; sí se implican emocionalmente en lo que ocurre, pero su visión “más ajena” amplía el panorama de las causas y consecuencias de esta fatídica guerra.

El tercer canto coral (vv. 1036-1097) comienza con el radiante y glorioso matrimonio de Tetis y Peleo, que es interrumpido por una profecía sobre el nacimiento de Aquiles y su futuro rol en Troya, y concluye con un lamento sobre el destino de Ifigenia. No debemos considerar este canto como un canto de celebración, de alegría por las nupcias de Tetis y Peleo, pues Tetis fue obligada por Zeus a casarse con un mortal y entabló una dura lucha por evitarla. El canto de estas bodas, la llegada de los Centauros y la referencia al importante papel de Aquiles en la Guerra de Troya no son motivos de alegría para la diosa. Pero, además, es en estas bodas cuando Eris, siguiendo instrucciones de Zeus, lanza la manzana que provoca posteriormente el Juicio de Paris y, con ello, el origen de la guerra de Troya.

Finalmente, el coro responde el peán de Ifigenia, después de su salida hacia el sacrificio en el v. 1509, haciéndose eco de los elementos y sentimientos expresados por la heroína. Es importante remarcar el vínculo femenino, comparable al del final de

*Troyanas* (vv. 1287-1332), cuando Hécuba y el coro inician un lamento conjunto mientras la heroína se encamina hacia la nave de Odiseo y se produce el final de la *χορεία*, y con ella también la ruptura total de todos los vínculos sociales o instituciones restantes como consecuencia de la caída de Troya.

Mediante esta *performance* el coro no solo completa y caracteriza la acción de la heroína, sino que también la reemplaza, uniendo las voces femeninas de la tragedia en una sola. Podemos ver que se presenta aquí la integración final del coro y la heroína, pues las mujeres de Cálcida han asumido poco a poco una función más activa en la acción y se ven envueltas en la trama, siguiendo las instrucciones de celebrar y honrar a Ártemis en memoria de la muchacha, justo en el momento en el que ella se aleja para ser sacrificada.

Es quizás apropiado que este coro, tan fuera de lugar en las primeras escenas de la obra, refuerce la ambigüedad del sacrificio de Ifigenia y no fuera euripídea la *ρήσις* final del mensajero en donde se describe la sustitución de la joven por una cierva (vv. 1540 ss.). Es Ifigenia quien en un sentido dramático justifica aquí la presencia del coro, pues es a ella a la que naturalmente responde y es su suplica la que va a lamentar. Pero las mujeres del coro no están en la misma situación, ellas sobreviven para contar la historia, probablemente de forma más objetiva que Agamenón o Clitemnestra.

Las conclusiones a las que hemos llegado tras la lectura minuciosa de nuestro *corpus* de tragedias nos llevan a pensar que, si bien el coro como parte integrante de la tragedia sufre una evolución al igual que los personajes, esta sin embargo dista mucho de ser lineal y tampoco se puede hablar de una evolución fuera del uso que cada autor hace de él. La posición y actitud del coro depende también en no poca medida de la tragedia o, mejor dicho, del asunto que se desarrolla en ella.

Así pues, hemos visto a lo largo de nuestro trabajo cómo la participación del coro en la acción dramática va desde mera observación y comentarios compasivos hasta gestos necesarios rituales e implicación directa como actores importantes y principales. Y hemos visto cómo, sea cual sea la naturaleza de su participación, todos los coros dramáticos están profundamente implicados, en el sentido de que su actitud o su vida se ve permanentemente afectada por el desenlace de la acción. Están presentes, como estarían en la vida diaria, porque están implicados y su acción, la *performance* coral, es una respuesta a acontecimientos significativos y de una u otra manera forma parte de la ficción.



## Referencias bibliográficas

### 1. Ediciones, comentarios y traducciones

- ALLAN, W. (2008). *Euripides. Helen*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ALLEN, T. W. (1917) [1908]. *Homeri Opera. Tomi III-IV. Odyssea I-XXIV*. Oxford: Clarendon Press.
- ALT, K. (1964). *Euripidis Helena*. Leipzig: B. G. Teubner.
- BADHAM, C. (1851). *Iphigenia in Tauris: Helena. Textum emend. et Notulas Subjecit. C. Badham*. Londres: Londini J. Smith.
- BARLOW, S. A. (1986). *Euripides. Troades*. Warminster: Aris & Phillips.
- BIEHL, W. (1989) [1970]. *Euripides. Troades*. Heidelberg: Winter.
- BURIAN, P. (2007). *Helen*. Oxford: Aris & Phillips.
- . Y SHAPIRO, A. (2009). *Euripides. Trojan Women*. Oxford y Nueva York: Oxford University Press.
- CALVO MARTÍNEZ, J. L. (1978). *Eurípides. Tragedias (II). Suplicantes – Heracles – Ión – Las Troyanas – Electra – Ifigenia entre los Tauros*. Madrid: Gredos.
- CAMPBELL, A. Y. (1950). *Euripides. Helena*. Liverpool: The University Press of Liverpool.
- COLLARD, C. (1991). *Euripides. Hecuba*. Warminster: Aris & Phillips.
- . CROPP, M. Y GILBERT, J. (1995-2004). *Euripides. Selected Fragmentary Plays*. Warminster: Aris & Phillips.
- CROPP, M. (1988). *Euripides: Electra*. Warminster: Aris & Phillips.
- . (2000). *Euripides. Iphigenia among the Taurians*. Warminster: Aris & Phillips.
- DALE, A. M. (1967). *Euripides. Helen*. Oxford: Clarendon Press.
- DENNISTON, J. (1939). *Electra: with introduction and commentary*. Oxford: University Press.
- DEL HOYO, J. Y GARCÍA RUIZ, J. M. (2009). *Higino. Fábulas*. Madrid: Gredos.
- DI BENEDETTO, V. (1982). *Euripide. Medea, Troiane, Baccanti*. Milán: Rizzoli.
- . Y CERBO, E. (1998). *Euripide. Troiane*. Milán.

- DIGGLE, J. (1981). *Euripidis Fabulae (Supplices, Electra, Hercules, Troades, Iphigenia in Tauris, Ion)*, v. 2. Oxford: Clarendon Press.
- . (1984). *Euripidis Fabulae (Cyclops, Alcestis, Medea, Heraclidae, Hippolytus, Andromacha, Hecuba)*, v.1. Oxford: Clarendon Press.
- . (1994). *Euripidis Fabulae (Helena, Phoenissae, Orestes, Bacchae, Iphigenia Aulidensis, Rhesus)*, v. 3. Oxford: Clarendon Press.
- DODDS, R. (1960). *Euripides. Bacchae*. Oxford: Clarendon Press.
- ELSE, G. (1957). *Aristotle's Poetics: The Argument*. Leiden: E. J. Brill.
- ENGLAND, E. B. (1891). *The Iphigenia at Aulis of Euripides*. Londres: Macmillan and Co.
- FERRARI, F. (1988a). *Euripide. Ifigenia in Aulide / Ifigenia in Tauride*. Milán: BUR.
- FRAENKEL, E. (1950). *Aeschylus. Agamemnon (III vols.)*. Oxford: Clarendon Press.
- FUSILLO, M. (1997). *Euripide. Elena*. Milán: BUR.
- GARCÍA GUAL, C Y CUENCA Y PRADO, L. A. (1979). *Eurípides. Tragedias (III). Helena – Fenicias – Orestes – Ifigenia en Áulide – Bacantes – Reso*. Madrid: Gredos.
- GARVIE, A. F. (1969). *Aeschylus' Supplices: Play and Trilogy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GARZYA, A. (1988). *Euripide. Andromaca*. Madrid: Coloquio.
- GODLEY, A. D. (1981-1982). *Herodotus*. Cambridge: Harvard University Press.
- GOFF, B. (2009). *Euripides: Trojan Women. Duckworth companions to Greek and Roman Tragedy*. Duckworth y Londres: Bloomsbury.
- GRÄFENHAN, E. A. G. (1821). *Aristotelis de arte poetica librum, denuo recensitum commentariis illustratum, [...], edidit cum prolegomenis notitiis indicibus*. Leipzig.
- GRÉGOIRE, H. Y MÉRIDIER, L. (1950). *Euripide. Tome V. Helene. Les Pheniciennes*. París: Les Belles Lettres.
- GREGORY, J. (1999). *Euripides Hecuba. Introduction, text & commentary*. Atlanta: American Philological Association.
- GUDEMAN, A. (1934). *Aristoteles. Περὶ ποιητικῆς. Text und adnotatio critica, exegetischem Kommentar, kritischem Anhang und indices nominum rerum locorum*. Berlín y Leipzig.
- HADLEY, W. S. (1950). *The Hecuba of Euripides*. Cambridge: Cambridge University Press.

- HALL, F. W. Y GELDART, W. M. (1985) [1901]. *Aristophanis Comoediae*. Oxford: University Press.
- HERMANN, G. (1802). *Aristotelis De Arte Poetica, liber cum commentariis*. Leipzig: Gerhardum Fleischerum iun.
- HEUBECK, A. Y HOEKSTRA, A. (1990). *A Commentary on Homer's Odyssey*. Oxford: Clarendon Press.
- HUDE, C. (1960) [1908]. *Herodoti Historiae I-IV*. Oxford: Clarendon Press.
- . (1958) [1908]. *Herodoti Historiae V-IX*. Oxford: Clarendon Press.
- JOUAN, F. (1983a). *Euripide. Iphigénie à Aulis*. París: Les Belles Lettres.
- KAIBEL, G. (1911). *Electra*. Leipzig: Teubner.
- KANNICHT, R. (1969). *Euripides. Helena* (II vols). Heidelberg: Winter.
- . (2004). *Fragmenta Tragicorum Graecorum, vol. V: Euripides*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- KASSEL, G. (1968). *Aristotelis de arte poetica liber, recognovit brevisque adnotatione critica instruxit R. Kassel*. Oxford: Oxonii, E Typographeo Clarendoniano.
- KOVACS, D. (1995). *Euripides. Children of Heracles, Hippolytus, Andromache, Hecuba*. Cambridge: Harvard University Press.
- . (2002). *Euripides: Helen, Phoenician Women, Orestes*. Cambridge: Cambridge University Press.
- . (2003). *Euripidea Tertia*. Leiden y Boston: Brill.
- KYRIAKOU, P. (2006). *A Commentary on Euripides' Iphigenia in Tauris*. Berlín y Nueva York: De Gruyter.
- LABIANO, J. M. (1999). *Eurípides. Tragedias II*. Madrid: Cátedra.
- LEE, K. H. (1976). *Euripides. Troades*. Basingstoke: MacMillan.
- LLOYD, M. (1994). *Andromache*. Warminster: Aris & Phillips.
- LÓPEZ EIRE, A. (2002). *Aristóteles. Poética. Prólogo, traducción y notas*. Madrid: Istmo.
- LUCAS DE DIOS, J. (1983). *Sófocles. Fragmentos*. Madrid: Gredos.
- MARKLAND, J. (1822). *Euripidis dramata Iphigenia in Aulide et Iphigenia in Tauris*. Leipzig: G. Bowyer & J. Nichols.
- MASTRONARDE, D. (1994). *Euripides. Phoenissae*. Cambridge: University Press.

- MATTHIESSEN, K. (1974). *Studien zur Textüberlieferung der Hekabe des Euripides*. Heidelberg: Winter.
- MEDINA GONZÁLEZ, A. Y LÓPEZ FÉREZ, J. A. (1977). *Eurípides. Tragedias (I). El Cíclope – Alceste – Medea – Los Heraclidas – Hipólito – Andrómaca – Hécuba*. Madrid: Gredos.
- MÉRIDIÉ, L. (1989) [1927]. *Euripide. Tome II. Hippolyte – Andromaque – Hécube*. París: Les Belles Lettres.
- MERWIN, W. S. Y DIMOCK, G. E. JR. (1978). *Iphigeneia at Aulis*. Nueva York: Oxford University Press.
- MICHELAKIS, P. (2006). *Euripides. Iphigenia at Aulis*. Londres: Gerald Duckworth & Co. Ltd.
- MITCHELL-BOYASK, R. (2006). *Hecuba*. Newburyport: Focus Classical Library.
- MURRAY, G. (1902). *Euripidis Fabulae*, v. 1. Oxford: Clarendon Press.
- . (1904). *Euripidis Fabulae*, v. 2. Oxford: Clarendon Press.
- . (1909). *Euripidis Fabulae*, v. 3. Oxford: Clarendon Press.
- . (1955). *Aeschylus. Septem Quae Supersunt Tragoediae*, Oxford: Clarendon Press.
- NAUCK, A. (1889) [1856]. *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. Leipzig: Teubner.
- PAGE, D. (1972). *Aeschylus tragoedias*. Oxford: Clarendon Press.
- PARKER, L. P. E. (2016). *Euripides. Iphigenia among the Taurians*. Oxford: Clarendon Press.
- PARMENTIER, L. Y GRÉGOIRE, H. (1923). *Euripide. Tome III. Héraclès – Les Suppliants – Ion*. París: Les Belles Lettres.
- . (1925). *Euripide. Tome IV. Les Troyennes – Iphigénie en Tauride – Electre*. París: Les Belles Lettres.
- PEARSON, A. C. (1975). *Sophocles Fabulae*. Oxford: University Press.
- PERDICOYIANNI, H. (1991). *Commentaire sur l'Hecube d'Euripide*. Atenas: Les Editions Historique Stefanos Basilopoulos.
- PLATNAUER, M. (1938). *Euripides. Iphigenia in Tauris*. Oxford: Clarendon Press.
- POMEROY, S. B. (1994). *Xenophon: Oeconomicus. A Social and Historical Commentary*. Oxford: Clarendon Press.



- RACE, W. (1986). *Pindar (II). Nemean Odes, Isthmian Odes, Fragments*. Boston: Twayne Publishers.
- RIBEIRO FERREIRA, J. (1971). *Eurípides. Andrómaca*. Coímbra: IAC/CECH/FL.
- SANSONE, D. (1981). *Euripides. Iphigenia in Tauris*. Leipzig: Teubner.
- SCHIASSI, G. (1953). *Le Troiane*. Florencia: Valecchii.
- SMITH, C. F. (1928-1935). *Thucydides. History of the Peloponnesian War*. Cambridge: Harvard University Press.
- SNELL, B. (1937). *Euripides. Alexandros und andere Strassburger Papyri*. Berlín: Weidmann.
- STEVENS, P. T. (1971). *Andromache*. Oxford: University Press.
- STOCKERT, W. (1992). *Euripides. Iphigenie in Aulis*. Viena: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- STROHM, S. (1949). *Euripides. Iphigenie in Taurerlande*. Múnich: Oldenbourg.
- TIERNEY, M. (1946). *Euripides. Hecuba*. Dublín: Browne and Nolan.
- TOVAR, A. (1960). *Eurípides. Tragedias. Las Bacantes. Hécuba*. Barcelona: Alma Mater.
- WEST, M. L. (1966). *Hesiod. Theogony*. Oxford: Clarendon Press.
- . (1978). *Hesiod. Works and Days*. Oxford: Clarendon Press.
- . (1987). *Euripides. Orestes*. Warminster: Aris & Phillips.
- . (2003). *Greek Epic Fragments: From the Seventh to the Fifth Centuries BC*. Cambridge, Ma. y Londres: Loeb.
- WILLEM, A. (1952). *Euripide. Iphigénie à Aulis*. Lieja: H. Dessain.
- WILLINK, C. W. (1986). *Euripides. Orestes*. Nueva York: Oxford University Press.
- ZIELINSKI, T. (1925). *Tragodumenon libri tres*. Cracovia: Gebethner et Wolff.

## 2. Bibliografía general de teatro, tragedia griega y Eurípides

- ADRADOS, F. R. (1998). *Actas IX Congreso Español de Estudios Clásicos: Madrid, 27 al 30 de Septiembre de 1995, Vol. 4 (Literatura griega)*. Madrid.
- AÉLION, R. (1983). *Euripide Héritier d'Eschyle (II vols.)*. París.
- AICHELE, K. (1971). *Das Epeisodion*. En W. JENS (ed.): 47-83.

- ALT, K. (1952). *Untersuchungen zum Chor bei Euripides*. Tesis presentada en Frankfurt am Main.
- ÁLVAREZ SIVERO, C. (2007). “Entre heroínas y nodrizas: el papel de la τροφός en la tragedia griega”. En L. PINO CAMPOS, J. BARRETO BETANCORT Y M. MARTÍNEZ BENAVIDES (eds.): 197-203.
- ANDERSON, M. J. (1965). *Classical Drama and Its Influence: Essays Presented to H. D. F. Kitto*. Londres.
- . (1997). *The Fall of Troy in Early Greek Poetry and Art*. Nueva York.
- ANDÚJAR, R. M. (2011). *The chorus in dialogue: Reading lyric exchanges in greek tragedy*. Princeton.
- ANEZIRI, S. (2007). “The organization of music contests in the Hellenistic period and artists’ participation: an attempt to classification”. En P. WILSON (ed.): 67-84.
- ARNOTT, P. (1959). *An Introduction to the Greek Theatre*. Londres.
- . (1962). *Greek Scenic Conventions in the Fifth-Century B. C.* Oxford.
- . (1989). *Public and Performance in the Greek Theatre*. Londres.
- ARNOTT, W. G. (1984-1985). “Alcune osservazioni sulle convenzioni teatrali dei cori euripidei”, *Dioniso* 55: 147-155.
- ASCHBY, C. (1999a). *Classical Greek Theatre: New views of an Old Subject*. Iowa.
- . (1999b). “Where Was the Altar?”. En C. ASCHBY (ed.): 42-61.
- ASSAËL, J. (1983). “Euripide et la poésie des étoiles”, *LEC* 58. 4: 309-332.
- . (1993). *Intellectualité et théatralité dans l’oeuvre d’Euripide*. Niza.
- . (2001). *Euripide, philosophe et poète tragique*. Lovaina.
- . (2002). “Tisser un chant, d’Homère à Euripide”, *Gaia* 6: 147-168.
- AVEZZÙ, G. (2003). *Il dramma sofocleo: testo, lingua, interpretazione*. Stuttgart.
- BACON, H. (1961). *Barbarians in Greek Tragedy*. New Haven.
- . (1994-1995). “The chorus in Greek life and drama”, *Arion* 3: 6-24.
- BAIN, D. (1977). *Actors and Audience. A Study of Asides and Related Convention in Greek Drama*. Oxford.
- BAÑULS, J. V. (1995). “Alcestis, la más noble esposa”. En F. CARBÓ ET ALII (eds.): 87-101.

———. Y CRESPO, P. (2006). “Sófocles, *Traquinias* 205-208 y 528”. En M. VALVERDE, E. CALDERÓN Y A. MORALES (eds.): 63-79.

———. ET ALII (2007a). *O mito de Helena de Tróia à actualidade*. Coímbra.

———. Y CRESPO, P. (2007b). “*Helénes apaítesis* de Sófocles”. En J. V. BAÑULS ET ALII (eds.): 105-164.

———. DE MARTINO, F. Y MORENILLA, C. (2007c). *El teatro greco-latino y su recepción en la tradición occidental 2*. Bari.

———. Y MORENILLA, C. (2011). “Formas trágicas del *logos* oblicuo”. En F. DE MARTINO Y C. MORENILLA (eds.): 21-102.

———. (2017). “Antecedentes homéricos del Agamenón trágico: caracterización del personaje y motivos de la saga”, *Ágora. Estudios Clásicos em Debate* 19: 77-98.

BARLOW, S. (2008) [1971]. *The Imagery of Euripides. A Study in the Dramatic Use of Pictorial Language*. Londres.

BARNER, W. (1971). “Die Monodie”. En W. JENS (ed.): 277-320.

BARRETT, W. S. (2007a). *Greek Lyric, Tragedy, and Textual Criticism: Collected Papers*. Oxford y Nueva York.

———. (2007b). “Lyric-and-iambic Duets in Euripides”. En W. S. BARRETT (ed.): 386-419.

BATTEZZATO, L. (1995). *Il Monologo nel Teatro di Euripide*. Pisa.

———. (2000). “Dorian Dress in Greek Tragedy”. En M. CROPP ET ALII (eds.): 343-362.

———. (2013). “Dithyramb and Greek tragedy”. In B. KOWALZIG Y P. WILSON (eds.): 93-110.

BELFIORE, E. S. (2000). *Murder among Friends: Violation of Philia in Greek Tragedy*. Nueva York y Oxford.

BETHE, E. (1907). “Die griechische Tragödie und die Musik”, *Njahrb* 19: 81-95.

BIERL, A. (2001). *Der Chor in der Alten Komödie. Ritual und Performativität (unter besonderer Berücksichtigung von Aristophanes' Thesmophoriazusen und der Phalloslieder fr. 851 PMG)*. Múnich y Leipzig.

BLAIKLOCK, C. (1952). *The male Characters of Euripides*. Wellington.

BLONDELL, R.; GAMEL, M. K.; RABINOWITZ, N. S. Y ZWEIG, B. (2002). *Women on the edge. Four plays by Euripides. Alcestis, Medea, Helen, Iphigenia at Aulis*. Nueva York y Londres.

- BOWIE, A. M. (1982). "The parabasis in Aristophanes. Prolegomena, *Acharnians*", *CQ* 32: 27-40.
- BRANDÃO, J. (1989). "Ver, ouvir, interpretar: a propósito dos *Sete contra Tebas* de Ésquilo", *Classica* 2: 69-87.
- BREITENBACH, W. (1934). *Untersuchungen zur Sprache der euripideischen Lyrik*. Stuttgart.
- BREMER, J. M. ET ALII (1976). *Miscellanea tragica in honorem J.C. Kamerbeek*. Amsterdam.
- BRIOSO, M. (2009). "La carta trágica", *Habis* 40: 45-68.
- . (2011). "El rumor como motivo literario en la tragedia". En M. QUIJADA (ed.): 131-200.
- BRUHN, E. (1988). *Sophokles, erklärt von F. W. Schneidewin und A. Nauk, VIII*. Berlín.
- BUDELMANN, F. (1999). *The Language of Sophocles: Communal, Communication, and Involvement*. Cambridge.
- BURIAN, P. (1977). "The Play Before the Prologue: Initial Tableaux on the Greek Stage". En J. H. D' ARMS Y J. W. EADIE (eds.): 79-94.
- . (1985). *Directions in Euripidean Criticism: A Collection of Essays*. Durham.
- . (1997). "Myth into *muthos*: the shaping of tragic plot". En P. EASTERLING (ed.): 178-208.
- BURNETT, A. P. (1971). *Catastrophe survived. Euripides' Plays of Mixed Reversal*. Oxford.
- BURTON, R. (1980). *The Chorus in Sophocles' Tragedies*. Oxford.
- CALAME, C. (1994-1995). "From Choral Poetry to Tragic Stasimon: The Enactment of Women's Song", *Arion* 3: 135-154.
- . (2013). "De la pratique culturelle dominante à la philologie classique: le rôle du chœur dans la tragédie attique", *Lexis* 31: 16-28.
- CALDER, W. M. (1966). "A Reconstruction of Sophocles' *Polyxena*", *GRBS* 7: 31-56.
- CALDERÓN DORDA, E. (2006). "Adivinos y arte adivinatoria en Eurípides", *Prometheus* 32. 2: 121-147.
- . (2010). "Due creazioni mitico-letterarie femminili in Euripide", *I Quaderni del Ramo d'Oro on-line* 3: 75-87.

———. (2011b). “El sacrificio y su vocabulario en Eurípides”. En E. CALDERÓN Y A. MORALES (eds.): 37-74.

CAMPOS, J. ET ALII (2007). *Las personas de Eurípides*. Ámsterdam.

CARTER, D. M. (2006). “At Home, Round Here, Out There: The City and Tragic Space”. En R. ROSEN E I. SLUITER (eds.): 139-172.

CASCETTA, A. (1991). *Sulle orme dell'antico: La tragedia greca e la scena contemporanea*. Milán.

CAWTHORN, K. (2008). *Becoming Female. The Male Body in Greek Tragedy*. Londres.

CHONG-GOSSARD, J.H. (2008). *Gender and Communication in Euripides' Plays. Between Song and Silence*. Leiden y Boston.

CHROMIK, C. (1967). *Göttlicher Anspruch und menschliche Verantwortung bei Euripides*. Kiel.

CLAVO, M. Y RIU, X. (2007). *Teatre grec: perspectives contemporànies*. Lleida.

COCKLE, W. E. H. (1987). *Euripides. Hypsipyle. Text and annotation based on a re-examination of the papyri*. Roma.

COLANTUONO, F. Y PERUSINO, F. (2007). *Dalla lirica corale alla poesia drammatica. Forme e funzioni della voce corale nella tragedia e nella commedia greca*. Pisa.

COLES, R. A. (1974). *A New Oxyrhynchus Papyrus: the Hypothesis of Euripides' Alexandros, BICS Suppl. 32*. Londres.

COLLARD, C. (1975). “Formal debates in Euripides' tragedies”, *G&R* 22: 58-71.

———. (2005). “Colloquial Language in tragedy: A supplement to the work of P. T. Stevens”, *CQ* 55. 2: 350-386.

CONACHER, D. J. (1967). *Euripidean Drama: Myth, Theme and Structure*. Toronto.

COUSLAND, J. R. y HUME, J. R. (2009): *The Play of Texts and Fragments: essays in honour of Martin Cropp*. Leiden.

CROALLY, N. T. (1994). *Euripidean Polemic. The Trojan Women and the function of tragedy*. Cambridge.

CROPP, M. ET ALII (1999-2000). *Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century*. Champaign.

CSAPO, E. (1999-2000). “Later Euripidean Music”, *Illinois Classical Studies* 24-25: 399-426.

- DALE, A. M. (1965). "The chorus in the Action of Greek tragedy". En M. J. ANDERSON (ed.): 15-27.
- . (1978) [1968]. *The Lyric Metres of Greek Drama*. Cambridge.
- . (1983). *Metrical Analyses of Tragic Choruses* (III vols.). Londres.
- DAVIDSON, J. F. (1986). "The Circle and the Tragic Chorus", *C&R* 33: 38-46.
- . (1990). "The daughters of Agamemnon (Soph. *El.* 153-163)", *RhM* 133: 407-409.
- . (1999-2000). "Euripides, Homer and Sophocles". En M. CROPP, K. LEE Y D. SANSONE (eds.): 117-128.
- . (2005). "Theatrical Production". En J. GREGORY (ed.): 194-211.
- DE JONG, I. J. F. (1991). *Narrative in drama: the art of the Euripidean messenger-speech*. Leiden.
- . Y RIJKSBARON, A. (2005). *Sophocles and the Greek Language*. Leiden.
- DELULLE, H. (1911). *Les répétitions d'images chez Euripide: Contribution à l'étude de l'imagination d'Euripide*. Lovaina y París.
- DE MARTINO, F. Y MORENILLA, C. (2001). *El fil d'Ariadna: El teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental*. Bari.
- . Y MORENILLA, C. (2002). *El perfil de les ombres*. Bari.
- . Y MORENILLA, C. (2004). *El caliu de l'oikos*. Bari.
- . (2006). *Medea. Teatro e comunicazione*. Bari.
- . Y MORENILLA, C. (2008). *Teatro y sociedad en la antigüedad clásica: las relaciones de poder en época de crisis*. Bari.
- . Y MORENILLA, C. (2009). *Teatro y sociedad en la Antigüedad clásica: legitimación e institucionalización política de la violencia*. Bari.
- . Y MORENILLA, C. (2010). *Redefinición del rôle de la mujer por el escenario de la guerra*. Bari.
- . Y MORENILLA, C. (2011). *La mirada de las mujeres*. Bari.
- . Y MORENILLA, C. (2012). *Teatro y sociedad en la Antigüedad clásica: el logos femenino en el teatro*. Bari.
- . Y MORENILLA, C. (2013). *Teatro y sociedad en la antigüedad clásica. Palabras sabias de mujeres*. Bari.

———. Y MORENILLA, C. (2016). *Teatro y sociedad en la antigüedad clásica: Personajes secundarios con historia*. Bari.

———. Y BAÑULS, J.V. (2017). *Teatro y sociedad en la antigüedad clásica: el coro dramático, un personaje singular*. Bari.

DE ROMILLY, J. (1986). *La modernité d'Euripide*. París.

DETTORI, E. (1992). *L'interlocuzione difficile. Corifeo dialogante nel dramma classico*. Pisa.

DEVEREUX, G. (1975). *Tragédie et poésie grecques. Etudes ethnopsychanalytiques*. París.

DHUGA, U. S. (2010). *Choral Identity and the Chorus of Elders in Greek Tragedy*. Lanham y Plymouth.

DI BENEDETTO, V. (1965). *La tradizione manoscritta euripidea*. Padua.

———. (1971). *Euripide: teatro e società*. Turín.

———. (1991). "Pianto e catarsi nella tragedia greca". En A. CASCETTA (ed.): 13-43.

———. (1995). "La tragicità del conoscere". En A. MELERO Y J. V. BAÑULS (eds.): 189-208.

———. Y MEDDA, E. (1997). *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*. Turín.

DIGGLE, J. (1981b). *Studies on the text of Euripides*. Oxford.

DI GIUSEPPE, L. (2001). "Alcune considerazioni sul prologo dell' Ἀλέξανδρος di Euripide", *ARF* 3: 67-73.

DOBROV, G. W. (2001). *Figures of Play: Greek Drama and Metafictional Poetics*. Oxford y Nueva York.

DREW-BEAR, T. (1968). "The Trochaic Tetrameter in Greek Tragedy", *AJP* 89: 385-405.

DREW GRIFFITH, R. (1998). "Corporality in the Ancient Greek Theatre", *Phoenix* 52: 230-256.

DUARTE, A. (1996-1997). "O dono da voz: a comédia do auto-elogio e da censura", *Classica (Brasil)* 9/10: 82-89.

DUCHEMIN, J. (1968). *L' ἈΓΩΝ dans la tragédie grecque*. París.

DUÉ, C. (2006). *The captive woman's lament in Greek tragedy*. Austin.

DUNN, F. (1996). *Tragedy's End. Closure and Innovation in Euripidean Drama*. Oxford y Nueva York.

- . (2000). “Euripidean Aetiologies”, *CB* 76: 3-27.
- DÜRING, I. (1943). “Klutaimnestra -νηλής γυνά- A Study of the Development of a Literary Motiv”, *Eranos* 41: 91-123.
- EASTERLING, P. (1987). “Women in Tragic Space”, *BICS* 34: 15-26.
- . (1997). *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge.
- . (1997b). “Form and Performance”. En P. EASTERLING (ed.): 151-177.
- . Y HALL, E. (2002). *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession*. Cambridge.
- EISNER, R. (1979). “Euripides’ Use of Myth”, *Arethusa* 12: 153-174.
- ELSE, G. (1965). *The Origin and Early Form of Greek Tragedy*. Cambridge, MA.
- ERBSE, H. (1984). *Studien zum Prolog der euripideischen Tragödie*. Berlín y Nueva York.
- ERDMANN, G. (1964). *Der Botenbericht bei Euripides. Struktur und dramatische Funktion*. Tesis doctoral presentada en la Universidad de Kiel.
- ERRANDONEA, I. (1958). *Sófocles: investigaciones sobre la estructura dramática de sus siete tragedias y sobre la personalidad de sus coros*. Madrid.
- ESPOSITO, S. (1996). “The Changing Roles of the Sophoclean Chorus”, *Arion* 4. 1: 85-114.
- EWANS, M. (1995). *The Oresteia*. Londres.
- FALCO, V. (1958) [1925]. “L’Epiparodo nella Tragedia Greca”, *Studi sul Teatro Greco*: 1-55.
- FALKNER, T. M. (1989b). “The Wrath of Alcmena: Gender, Authority and Old Age in Euripides’ *Children of Heracles*”. En T. FAULKNER Y J. DE LUCE (eds.): 114-131.
- FANTUZZI, M. F. (2007). “La *mousa* del lamento in Euripide, e il lamento della Musa nel *Reso* ascritto a Euripide”, *Eikasmós* 18: 173-199.
- FERNÁNDEZ DELGADO, J. A. Y PORDOMINGO, F. (2006). “Intertextualidad, intratextualidad y parodia en la parábasis de *Nubes*”. En E. CALDERÓN, A. MORALES Y M. VALVERDE (eds.): 225-235.
- FERNÁNDEZ GALIANO, M. (1968). “Estado actual de los problemas de cronología euripidea”. En *Actas del III Congreso español de Estudios Clásicos*. Madrid: 321-354.
- FITTON-BROWN, A. D. (1957). “The Size of the Greek Tragic Chorus”, *CR* 7. 1: 1-4.
- FLICKINGER, R. C. (1918). *The Greek Theater and Its Drama*. Chicago.



- FOLEY, H. P. (1985). *Ritual Irony: Poetry and Sacrifice in Euripides*. Ithaca y Londres.
- . (2003a) [2001]. *Female Acts in Greek Tragedy*. Princeton y Oxford.
- . (2003b). “Choral Identity in Greek Tragedy”, *CP* 98: 1-30.
- FOWLER, B. H. (1978). “Lyric Structures in Three Euripidean Plays”, *Dioniso* 49: 15-51.
- FRAENKEL, E. (1962). *Beobachtungen zu Aristophanes*. Roma.
- FROST, K. B. (1988). *Exits and Entrances in Menander*. Oxford.
- GAGNÉ, R. Y GOVERS, M. (2013). *Choral Mediations in Greek Tragedy*. Cambridge.
- GARCÍA GUAL, C. (2006). *Historia, novela y tragedia*. Madrid.
- GARCÍA ÁLVAREZ, C. (2010). “Un estudio sobre los ‘mitemas’ en los coros de las *Bacantes* de Eurípides”, *Byzantion Nea Hellás* 29: 33-43.
- GARCÍA NOVO, E. (1981): “Simetría estructural. Importancia de la escena en la tragedia griega”, *Habis* 12: 43-57
- . (1982). “Simetría estructural. Importancia de la escena en la tragedia griega (continuación)”, *Habis* 13: 17-33.
- GARCÍA PÉREZ, D. (2013). *Los retornos de Electra y de Orestes. Metamorfosis literaria de los personajes trágicos en la literatura hispanoamericana del siglo XX*. Ciudad de México.
- GARDINER, C. (1987). *The Sophoclean Chorus: A Study of Character and Function*. Iowa.
- GARZYA, A. (1962). *Pensiero e tecnica drammatica in Euripide*. Nápoles.
- GASTALDI, V. (2001). *El derecho en la Orestía de Esquilo. Delito, penalización y modelo social*. Bahía Blanca.
- GASTI, H. (2015). “Aeschylus’ *Agamemnon* 782-974: The poetics of deixis”, *CFC(gr)* 25: 115-123.
- GENTILI, B. (1977). *Lo spettacolo nel mondo antico. Teatro ellenistico e teatro romano arcaico*. Roma y Bari.
- . (1984-1985). “Il coro tragico nella teoria degli antichi”, *Dioniso* 55: 17-35.
- GIANGRANDE, G. (2011). “Sobre las ideas religiosas y políticas del último Eurípides”. En E. CALDERÓN Y A. MORALES (eds.): 161-167.
- GIBERT, J. (1995). *Change of Mind in Greek Tragedy*. Göttingen.
- GOFF, B. (1995a). *History, Tragedy, Theory: Dialogues on Athenian Drama*. Austin.
- . (1995b). “Aithra at Eleusis”, *Helios* 22. 1: 65-78.

- GOLDHILL, S. (1986). *Reading Greek Tragedy*. Cambridge.
- . (1990). “The Great Dionysia and Civic Ideology”. En J. WINKLER Y F. ZEITLIN (eds.): 97-129.
- . (1996). “Collectivity and Otherness - The Authority of the Tragic Chorus: Response to Gould”. En M. S. SILK (ed.): 244-256.
- . (2000). “Civic Ideology and the Problem of Difference: the Politics of Aeschylean Tragedy, Once Again”, *JHS* 120: 34-56.
- GONZÁLEZ DE TOBÍA, A. M. (2003). “La párodos de *Áyax*: el otro *Áyax*”, *Synthesis* 10: 121-131.
- GOULD, J. (1983). “Homeric Epic and the Tragic Moment”. En T. WINNIFRITH, P. MURRAY Y K. W. GRANSDEN (eds.): 32-45.
- . (1996). “Tragedy and Collective Experience”. En M. S. SILK (ed.): 217-243.
- GREGORY, J. (1991). *Euripides and the Instruction of the Athenians*. Ann Arbor.
- . (2005). *A Companion to Greek Tragedy*. Malden y Oxford.
- GRIFFITH, A. J. (1995). *Stage Directions: Essays in Ancient Drama in Honour of E. W. Handley (BICS Suppl. 66)*. Londres.
- . “The Social Function of Attic Tragedy”, *CQ* 48: 39-61.
- GRUBE, G. M. A. (1941). *The Drama of Euripides*. Londres.
- . (1968). “Euripides and the gods”. En E. SEGAL (ed.): 34-51.
- GRUBER, M. (2009). *Der Chor in den Tragödien des Aischylos: Affekt und Reaktion*. Tübingen.
- GÜNTHER, H. C. (1995). *The Manuscripts and the Transmission of the Paleologan Scholia on the Euripidean Triad*. Stuttgart.
- HAIGH, A. E. (1896). *The Classic Drama of the Greeks*. Oxford.
- HALL, E. (1989). *Inventing the Barbarian. Greek Self-Definition through Tragedy*. Oxford.
- . (1997). “The Sociology of Athenian Tragedy”. En P. EASTERLING (ed.): 92-126.
- HALLERAN, M. R. (1985). *Stagecraft in Euripides*. Londres y Sidney.
- HAMILTON, R. (1978a). “Announced Entrances in Greek Tragedy”, *HSCP* 82: 63-82.
- . (1978b). “Prologue prophecy and plot in four plays of Euripides”, *AJPh* 99. 3: 277-302.

HAMMOND, N. G. L. (1972). "The conditions of dramatic productions to the death of Aeschylus", *GRBS* 13: 387-450.

HARDER, A. (1985). *Euripides' Kresphontes and Archelaos*. Leiden.

———. (1991). "Euripides' *Temenos* and *Temenidai*". En H. HOFMANN Y A. HARDER (eds.): 117-135.

HARDER, R. E. (1993). *Die Frauenrollen bei Euripides*. Stuttgart.

HEATH, M. (1987). *The poetics of Greek Tragedy*. Londres.

HELG, W. (1950). *Das Chorlied der griechischen Tragödie in seinem Verhältnis zur Handlung*. Tesis presentada en la Universidad de Zúrich.

HELMREICH, F. (1905). *Der Chor des Sophokles und Euripides nach seinem ἦθος betrachtet*. Erlangen.

HENRICHS, A. (1994-1995). " 'Why should I dance?' Choral self-referentiality in Greek tragedy", *Arion* 3: 56-111.

———. (1996). "Dancing in Athens, dancing in Delos: Some patterns of choral projection in Euripides", *Philologus* 140: 48-62.

HERRINGTON, J. (1985). *Poetry into Drama: Early Greek Tragedy and the Greek poetic tradition*. Berkeley.

HIRATA, F. (2000-2001). "As cartas na tragédia grega", *Clássica* 13/14: 315-322.

HOFMANN, H. Y HARDER, A. (1991). *Fragmenta Dramatica: Beiträge zur Interpretation der griechischen Tragikerfragmente und ihrer Wirkungsgeschichte*. Göttingen.

HOSE, M. (1990-1991). *Studien zum Chor bei Euripides* (II vols.). Stuttgart.

———. (1995). *Drama und Gesellschaft: Studien zur dramatischen Produktion in Athen am Ende des 5. Jahrhunderts*. Stuttgart.

———. (2008). *Euripides: Der Dichter der Leidenschaften*. München.

HOURLMOUZIADES, N. C. (1965). *Production and Imagination in Euripides*. Atenas.

HUBBARD, T. K. (1991). *The Mask of Comedy: Aristophanes and the Intertextual Parabasis*. Ithaca y Londres.

HUGGLE, P. (1958). *Symmetrische Form und Verlauf des Gesprächs in der späteuripideischen Stychomythie*. Tesis presentada en la Universidad de Freiburg.

IMHOF, M. (1956). "Tetrameterszenen in der Tragödie", *MH* 13: 126-143.

JEFFCOAT, J. (2014). *A heavenly Chorus: the Dramatic Function of Revelation's Hymns*. Tübingen.

- JENS, W. (1971). *Die Bauformen der griechischen Tragödie*. Múnich.
- JOUAN, F. [2009] (1966). *Euripide et les légendes des Chants Cypriens*. París.
- . (1994). “Les légendes étiologiques chez Euripide”, *Humanitas* 47: 139-150.
- JUFRESA, M. (1997). “Clitemnestra y la justicia”. En R. RODRÍGUEZ MAGDA (ed.): 63-76.
- KAIMIO, M. (1970). *The Chorus of Greek Drama within the Light of the Person and Number used*. Helsinki.
- . (1988). *Physical Contact in Greek Tragedy. A Study of Stage Conventions*. Helsinki.
- KANNICHT, R. (1957). *Untersuchungen zu Form und Funktion des Amoibaion in der attischen Tragödie*. Tesis presentada en la Universidad de Heidelberg.
- KIRKWOOD, G. M. (1954). “The Dramatic Role of the Chorus in Sophocles”, *Phoenix* 8. 1: 1-22.
- KITTO, H. D. F. (1939). *Greek Tragedy: a Litterary Study*. Londres.
- KLOTSCHÉ, E. H. (1919). *The supernatural in the tragedies of Euripides*. Lancaster.
- KNOX, B. (1966). *The Heroic Temper: Studies in Sophoclean Tragedy*. Londres.
- . (1979). *Word and Action: Essays on the Ancient Theater*. Baltimore y Londres.
- KOVACS, D. (1984). “On the *Alexandros* of Euripides”, *HSCP* 88: 47-70.
- . (1994). *Euripidea (Mnemosyne Suppl. 132)*. Leiden.
- KOWZAN, T. (1990). “La semiologie du théâtre: ving-trois siècles ou vingt deux ans?”, *Diogenè* 149: 82-101.
- KRANZ, W. (1933). *Stasimon: Untersuchungen zu Form und Gehalt der Griechischen Tragödie*. Berlín.
- KRUMMEN, E. (1998). “Ritual und Katastrophe. Rituelle Handlung und Bildersprache bei Sophokles und Euripides”. En F. GRAF (ed.): 296-325.
- LADA-RICHARDS, I. (2002). “Reinscribing the Muse: Greek drama and the discourse of inspired creativity”. En E. SPENTZOU Y D. FOWLER (eds.): 69-91.
- LANZA, L. (1987). “La donna nella tragedia greca”. En R. UGLIONE (ed.): 93-103.
- LARDINOIS, A. (2005). “The Polysemy of Gnostic Expressions and Ajax’s Deception Speech”. En I. J. F. DE JONG Y A. RIJKSBARON (eds.): 213-223.
- LATTIMORE, R. (1958). *The Poetry of Greek Tragedy*. Baltimore.

LE GUEN, B. (2001). *Les Association de Technites Dyonisiaques à l'époque hellénistique*. Nancy.

LESKY, A. (1954). "Der Forschungsbericht 'Griechische Tragödie'", *AAHG* 7: 129-152.

———. (1972). *Die tragische Dichtung der Hellenen, Studienhefte zur Altertumswissenschaft, Heft 2, 3. Auf.* Göttingen.

———. (1981). *Greek Tragic Poetry*. New Have y Londres.

LEY, G. Y EWANS, M. (1985). "The Orchestra as Acting Area in Greek Tragedy", *Ramus* 14: 75-84.

———. (2007). *The Theatricality of Greek Tragedy: Playing Space and Chorus*. Chicago.

LIAPIS V. Y CAIRNS D. (2006). *Dionysalexandros: Essays on Aeschylus and His Fellow Tragedians in Honour of Alexander F. Garvie*. Swansea.

LIGHTFOOT, J. L. (2002). "Nothing to do with the *Technitai* of Dionysis?". En P. EASTERLING Y E. HALL (eds.): 209-224.

LLAGÜERRI, N. (2015). *Nodrizas de tragedia en la caracterización de los héroes*. Valencia.

LLOYD, M. (1992). *The agon in Euripides*. Oxford.

LONGO, O. (1990). "The Theater of the Polis". En J. WINKLER Y F. ZEITLIN (eds.): 12-19.

LÓPEZ FÉREZ, J. A. (1988b). "Euripides". En J. A. LÓPEZ FÉREZ (ed.): 352-429.

———. (2000). "Aquiles en Eurípides". En V. PIRENNE-DELFORGE Y E. SUÁREZ DE LA TORRE (eds.): 149-166.

LORD, L. E. (1908). *Literary Criticism of Euripides in the Earlier Scholia and the Relation of this Criticism to Aristotle's Poetics and to Aristophanes*. Göttingen.

MADRID, M. (2001). "La relación madre-hija en la tragedia griega: atisbos de una genealogía silenciada". En F. DE MARTINO Y C. MORENILLA TALENS (eds.): 235-253.

MARCHAL-LOUËT, I. (2011). *Le geste dramatique dans le théâtre d' Euripide: etude stylistique et dramaturgique*. Montpellier.

MASQUERAY, P. (1908). *Euripide et ses idées*. París.

MASTRONARDE, D. (1979). *Contact and Discontinuity. Some Conventions of Speech and Action on the Greek Tragic Stage*. Berkeley, Los Ángeles y Londres.

———. (1998). "Il coro euripideo: autorità e integrazione", *QUCC* 60: 55-80.

- . (2002). “Euripidean Tragedy and Theology”, *Seminari Romani di Cultura Greca* 1: 17-49.
- . (2010). *The Art of Euripides: Dramatic Technique and Social Context*. Cambridge y Nueva York.
- MATINO, G. (1998). “Terminologia della scena nella tragedia attica”. En E. G. NOVO E I. R. ALFAGEME (eds.): 151-166.
- MATTHAEI, L. (1918). *Studies in Greek Tragedy*. Cambridge.
- MATTISON, K. M. (2009). *Recasting Troy in Fifth-Century Attic Tragedy*. Toronto.
- MCCLURE, L. (1999). *Spoken like a woman: speech and gender in Athenian Drama*. Princeton.
- MCDERMOTT, E. (1991). “Double meaning and mythic novelty in Euripides’ plays”, *TAPhA* 121: 123-132.
- MEIJERING, R. (1985). “Aristophanes of Byzantium and scholia on the composition of the dramatic chorus”. En W. AERTS, J. LOKIN, S. RADT Y N. VAN DER WAL (eds.): 91-102.
- MELENA, J. L. (1985). “El canto coral en la tragedia tardía de Eurípides. Tópicos de la crítica y nuevas perspectivas”, *Symbolae Ludovico Mitxelena Septuagenario Oblate*: 179-188.
- MELERO, A. Y BAÑULS, J. V. (1995). *Primeras Jornadas Internacionales de Teatro Griego*. Valencia.
- MICHELAKIS, P. (2002). *Achilles in Greek Tragedy*. Cambridge.
- MICHELINI, A. N. (1987). *Euripides and the Tragic Tradition*. Madison.
- MIKALSON, J. D. (2001). *Honor thy Gods: Popular Religion in Greek Tragedy*. Chapel Hill y Londres.
- MOLINOS, M. T. (2001). “Las nodrizas en la escena clásica”. En F. DE MARTINO Y C. MORENILLA (eds.): 299-316.
- MÖLLER, C. (1933). *Vom Chorlied beim Euripides*. Göttingen.
- MONACO, G. (1965). “L’ epistola nel teatro antico”, *Dioniso* 39: 334-351.
- MORAIS, C. (2010a). *O trímetro sofocliano: variações sobre um esquema*. Lisboa.
- MORETTI, J. CH. (1999-2000). “The Theater of the Sanctuary of Dionysus Eleuthereus in Late Fifth-Century Athens”. En M. CROPP, K. LEE Y D. SANSONE (eds.): 377-398.
- MORENILLA TALENS, C. (2006b). “De la Nea a la Palliata: formas de recrear comedia”, *Minerva* 19: 85-109.

———. (2013d). “Evocaciones luctuosas en el estásimo I (432-486) *Electra*”, *Minerva* 26: 105-130.

MOSSMAN, J. P. (2003). *Euripides*. Oxford y Nueva York.

MUÑOZ LLAMOSAS, V. (2002). “Ideas religiosas de Eurípides a través de sus obras”, *Myrtia* 17: 103-125.

MURRAY, G. (1951). *Euripides y su época*. México DF. Publicado por primera vez en 1913. *Euripides and his age*. Londres.

NAKAMURA, Z. (1963). “Το ἄπο τῆς σκηνῆς in the tragedies of Euripides”, *JCS* 11: 148-149.

NANCY, C. (1983). “Φάρμακον σωτηρίας: le mécanisme du sacrifice humain chez Euripide”. En H. ZEHNACKER (ed.): 17-30.

NÁPOLI, J. T. (2009). “Vanos ruidos de la lengua: la construcción del lenguaje poético en Eurípides”, *Synthesis* 16: 123-143.

———. (2013). “La irrupción de la literaturidad en los prólogos de Eurípides”. En L. M. PINO CAMPOS Y G. SANTANA HENRÍQUEZ (eds.): 570-577.

———. (2016a). “Eurípides y la tradición del teatro”. En F. SILVA, M. C. FIALHO Y J. L. BRANDÃO (eds.): 169-182.

———. (2016b). “Eurípides y los sofistas: entre el lenguaje y la escritura”, *Saga* 5: 120-160.

NAVARRO, A. (2014). “El silencio cómplice en el coro femenino: cinco tragedias de Eurípides”, *Tycho* 2: 71-96.

NEITZEL, H. (1967). *Die dramatische Funktion der Chorlieder in den Tragödien des Euripides*. Tesis presentada en Hamburgo.

NERI, C. (2007). “I rimedi dell'oblio (Eur. *Palam.* fr. 578 K.)”, *Eikasmós* 18: 167-171.

NESTLE, W. (1901). *Euripides, der Dichter der griechischen Aufklärung*. Stuttgart.

———. (1930). *Die Struktur des Eingangs in der attischen Tragödie*. Stuttgart.

NEWIGER, H. (1965). “Retraktationen zu Aristophanes' *Frieden*”, *Rheinisches Museum* 108: 229-242.

NILSSON, M. P. (1932). *The mycenaean Origins of Greek Mythology*. Berkeley.

NOGUERAS, M. (2007). “Problemes del cor tràgic”. En M. CLAVO Y X. RIU (eds.): 153-176.

- NORDHEIDER, H. W. (1980). *Chorlieder des Euripides in ihrer dramatischen Funktion*. Frankfurt.
- NORWOOD, G. (1908). *The Riddle of the Bacchae*. Manchester.
- . (1948) [1920]. *Greek Tragedy*. Boston.
- . (1954). *Essays of Euripidean Drama*. Berkeley.
- NOVO, E. G. Y ALFAGEME, I. R. (1998). *Dramaturgia y puesta en escena en el teatro griego*. Madrid.
- NUSSBAUM, M. G. (1986). *The Fragility of Goodness. Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*. Cambridge.
- PADEL, R. (1974). “Imaginery of the elsewhere: Two choral odes of Euripides”, *CQ* 24: 227-241.
- . (1992). *In and Out of the Mind. Greek Images of the Tragic Self*. Princeton.
- PADUANO, G. (1984-1985). “In assenza del Coro, l'azione”, *Dioniso* 55: 255-267.
- . (1992). “Représentation et interdiction de l'amour chez Euripide”, *Pallas* 38: 259-266.
- PAGE, D. L. (1934). *Actors' Interpolations in Greek Tragedy*. Oxford.
- PANAGL, O. (1971). *Die 'dithyrambischen Stasima' des Euripides. Untersuchungen zur Komposition und Erzähltechnik*. Viena.
- PARKER, R. (1997). *The Songs of Aristophanes*. Oxford.
- PARRY, H. (1978). *The Lyric Poems of Greek Tragedy*. Toronto y Sarasota.
- PATTONI, M. P. (1991). “La *sympatheia* del Coro nella parodo dei tragici greci: motivi e forme di un modello drammatico”, *SCO* 39: 33-82.
- PAUER, K. (1935). *Die Bildsprache des Euripides*. Breslau.
- PEDRICK, V. Y OBERHELMAN, S. M. (2005). *The Soul of Tragedy: Essays on Athenian Drama*. Chicago.
- PEPONI, A-E. (2013). “Theorizing the Chorus in Greece”. En J. BILLINGS, F. BUDELMANN Y F. MACINTOSH (eds.): 15-34.
- PERUSINO, F. Y COLANTONIO, M. (2007). *Dalla lirica corale alla poesia drammatica: forme e funzioni del canto corale nella tragedia e nella commedia greca*. Pisa.
- PHOUTRIDES, A. E. (1916). “The Chorus of Euripides”, *Harvard Studies in Classical Philology* 27: 77-170.



- PICKARD-CAMBRIDGE, SIR A. (1927). *Dithyramb, Tragedy and Comedy*. Oxford.
- . (1946). *The Theatre of Dionysus in Athens*. Oxford.
- . (1989). *The Dramatic Festivals of Athens*. Oxford.
- PINO CAMPOS, L. M.; BARRETO BETANCORT, J. Y MARTÍNEZ BENAVIDES, M. J. (2007). *Congreso canariense sobre el teatro de Sófocles: desde la antigüedad hasta nuestros días. Obra, pensamiento e influencias*. Madrid.
- PLÁCIDO, D. (2000). “Algunas madres de la tragedia griega”. En P. ORTEGA ET ALII (eds.): 347-355.
- POE, J. P. (1992). “Entrance-Announcements and Entrance-Speeches in Greek Tragedy”, *HSCP* 94: 121-156.
- POHLENZ, M. (1930). *Die griechische Tragödie*. Leipzig y Berlín.
- . (1961). *La tragedia greca*. Brescia.
- POWELL, A. (1990). *Euripides, Women, and Sexuality*. Londres.
- PUCCI, P. (2016). *Euripides' Revolution under Cover: An Essay*. Ithaca y Londres.
- QUIJADA SAGREDO, M. (1991). *La composición de la tragedia tardía de Eurípides. Ifigenia entre los Tauros, Helena y Orestes*. Vitoria.
- . (2011). *Estudios sobre tragedia griega. Eurípides, el teatro de finales del siglo V a. C. y su influencia posterior*. Madrid.
- RABINOWITZ, N. S. (1993). *Anxiety Veiled: Euripides and the Traffic in Women*. Ithaca.
- REDONDO MOYANO, E. (2009). “El *êthos* de los violentos en las tragedias euripideas de tema troyano (I)”. En F. DE MARTINO y C. MORENILLA (eds.): 305-340.
- REHM, R. (1988). “The Staging of Suppliant Plays”, *GRBS* 29: 263-307.
- . (1992). *Greek Tragic Theatre*. Londres.
- . (1994). *Marriage to Death: The Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*. Princeton.
- REVERDIN, O. Y RIVIER, A. (1960). *Euripide*. Génova.
- REVERMANN, M. (1999-2000) “Euripides, Tragedy and Macedon: Some Conditions of Reception”. En M. CROPP, K. LEE Y D. SANSONE: 451-467.
- . (2006). *Comic Business: Theatricality, Dramatic Technique, and Performance Contexts of Aristophanic Comedy*. Oxford.

- RIEMER, P. Y ZIMMERMANN, B. (1998). *Der Chor im antiken und modernen Drama: Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption*. Stuttgart.
- RIJKSBARON, A. (1976). "How does a Messenger begin his Speech?". En J. M. BREMER ET ALII (eds.): 271-284.
- RITCHIE, W. (1964). *The Authenticity of the Rhesus of Euripides*. Cambridge.
- RITOÓK, Z. (1993). "Zur Trojanischen Trilogie des Euripides", *Gymnasium* 100: 109-125.
- RIVIER, A. (1944). *Essai sur le tragique d' Euripide*. Lausanne.
- ROBERTS, D. (1987). "Parting words: final lines in Sophocles and Euripides", *CQ* 37. 1: 51-64.
- RODE, J. (1971). "Das Chorlied". En W. JENS (ed.): 85-115.
- RODIGHERO, A. Y SCATTOLIN, P. (2011). "...un enorme individuo, dotato di polmoni soprannaturali". *Funzioni, interpretazioni e rinascite del coro drammatico greco*. Verona.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (1962). "El héroe trágico y el filósofo platónico". En *Cuadernos de la Fundación Pastor*: 11-38.
- . (1983). *Fiesta, comedia y tragedia*. Madrid.
- . (1999). *Del teatro griego al teatro de hoy*. Madrid.
- RODRÍGUEZ CIDRE, E. (2010). *Cautivas Troyanas. El mundo femenino fragmentado en las tragedias de Eurípides*. Córdoba.
- ROMERO MARISCAL, L. (2003). *Estudio sobre el léxico político en Eurípides*. Granada.
- RONNET, G. (1969). *Sofocle. Poète tragique*. París.
- ROSELLI, D. (2003). *Gender and Class in Athenian Material and Theatre Culture*. Tesis presentada en la Universidad de Toronto.
- ROSENMEYER, T. G. (1983). *The Art of Aeschylus*. Berkeley.
- . (1993). "Elusory Voices: Thoughts about the Sophoclean Chorus". En R. M. ROSEN Y J. FARRELL (eds.): 557-571.
- ROUSSEL, P. (1922). "Le thème du sacrifice volontaire dans la tragédie d' Euripide", *RBPh* 1: 225-240.
- RUTHERFORD, R. (1994-1995). "Apollo in Ivy: The Tragic Paean", *Arion* 3: 112-135.
- . (2012). *Greek Tragic Style*. Cambridge.
- SAÏD, S. (2007). "Les transformations de la Muse dans la tragédie greque". En F. COLANTUONO Y F. PERUSINO (eds.): 21-47.

SCATTOLIN, P. (2011). "Aristotele e il coro tragico (*Poetica* 12, 18)". En A. RODIGHIERO y P. SCATTOLIN (eds.): 161-215.

SCHADEWALDT, W. (1966) [1926]. *Monolog und Selbstgespräch*. Berlín, Zúrich y Dublín.

SCHLEGEL, W. (1825). *Ueber dramatische Kunst und Literatur. Vorlesungen von August Wilhelm von Schlegel*. Viena.

SCHMITT, J. (1921). *Freiwilliger Opfertod bei Euripides*. Giessen.

SCHRECKENBERG, H. (1960a). *Δρᾶμα. Vom Werden der griechischen Tragödie aus dem Tanz. Eine philologische Untersuchung*. Würzburg.

SCHREIBER, H. M. (1963). *Iphigenies Opfertod: Ein Beitrag zum Verständnis des Tragikers*. Tesis presentada en la Universidad de Frankfurt am Main.

SCHWINGE, E. R. (1968). *Die Verwendung der Stichomythie in den Dramen des Euripides*. Heidelberg.

SCODEL, R. (1980). *The Trojan Trilogy of Euripides*. Göttingen.

SCULLION, S. (1999-2000). "Tradition and Invention in Euripidean Aitiology", *ICS* 24-25: 217-233.

———. (2003). "Euripides and Macedon, or the silence of the Frogs", *CQ* 53: 389-400.

SEAFORD, R. (1984). "The Last Bath of Agamemnon", *CQ* 34: 247-254.

———. (1987). "The tragic Wedding", *JHS* 107: 106-130.

———. (1990). "The Structural Problems of Marriage in Euripides". En A. POWELL (ed.): 151-176.

———. (1995). *Reciprocity and ritual. Homer and Tragedy in the Developing City-State*. Oxford: Clarendon Press.

SEGAL, E. (1968). *Euripides. A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs.

———. (1983a). *Oxford readings in Greek tragedy*. Oxford.

———. (1983b). "Euripides: Poet of Paradox". En E. SEGAL (ed.): 244-253.

———. (1995). "The Comic Catastrophe: an Essay on Euripidean Comedy". En A. J. GRIFFITH (ed.): 46-55.

SEGAL, C. (1993a). *Euripides and the poetics of sorrow. Art, gender and commemoration in Alcestis, Hippolytus and Hecuba*. Durham.

———. (1993b). "The female voice and its contradictions: from Homer to tragedy", *GB* 5: 57-75.

- . (1996). “The Chorus and the Gods in *Oedipus Tyrannus*”, *Arion* 4. 1: 20-32.
- SEIDENSTICKER, B. (1971). “Die Stichomythie”. En W. JENS (ed.): 183-220.
- . (1982). *Palintonos Harmonia: Studien zu komischen Elementen in dergriechischen Tragödie. Hypomnemata 72*. Göttingen.
- . (2010). *Das antike Theater*. Múnich.
- SEISDEDOS, A. (1993). “Temas, desarrollo y connotaciones del lenguaje metafórico de Eurípides”, *Helmantica* 44: 51-71.
- SIFAKIS, G. M. (1967). *Studies in the History of Hellenistic Drama*. Londres.
- . (1979). “Children in Greek tragedy”, *BICS* 21: 67-80.
- SILK, M. S. (1988). “The Autonomy of Comedy”, *Comparative Criticism* 10: 3-38.
- . (1996a). *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*. Oxford.
- . (1996b). “Tragic Language: The Greek Tragedians and Shakespeare”. En M. S. SILK (ed.): 458-496.
- SILVA, M. F. (1991). “Sacrifício voluntário. Teatralidade de um motivo euripídiano”, *Biblos* 67: 15-41.
- . (2005a). *Ensaaios sobre Eurípides*. Lisboa.
- . (2005b). “O bárbaro e o seu mundo no teatro de Eurípides”. En M. F. SILVA (ed.): 15-91.
- . (2007a). “Eurípides misógino”. En J. CAMPOS ET ALII (eds.): 133-190.
- . ET ALII. (2016). *O Livro do Tempo: Escritas e reescritas Teatro Greco-Latino e sua recepção I*. Coímbra.
- SLATER, W. J. (1993). “Three Problems in the History of Drama”, *Phoenix* 47. 3: 189-212.
- SOLMSEN, F. (1932). “Zur Gestaltung der Intrigenmotiv in den Tragödien des Sophokles und Euripides”, *Philologus* 87: 1-17.
- SOMMERSTEIN, A. H. (2002). *Greek Drama and Dramatists*. Londres y Nueva York.
- SORKIN, N. (1993). *Anxiety Veiled. Euripides and the Traffic in Women*. Nueva York.
- . (2008). *Greek Tragedy*. Oxford.
- SPIRA, A. (1960). *Untersuchungen zum Deus ex Machina bei Sophokles und Euripides*. Kallmunz.

STAHL, H. P. (2003). "On 'extra-dramatic' communication of characters in Euripides". En J. M. MOSSMAN (ed.): 122-138.

STANDFORD, W. B. (1983). *Greek Tragedy and the emotions: an introductory study*. Londres.

STANTON, G. R. (1990). "Φιλία and ξενία in Euripides' *Alkestis*", *Hermes* 118. 1: 42-54.

STEIDLE, W. (1968). *Studien zum antiken Drama unter besonderer Berücksichtigung des Bühnenspiels*. Múnich.

STELLA, L. A. (1940), "Euripide Lirico", *A&R* 42: 69-72.

STINTON, T. C. W. (1965). *Euripides and The Judgement of Paris*. Londres.

———. (1990). *Collected Papers on Greek Tragedy*. Oxford.

STOLTE, F. (1882). *De chori, qualis in perfecta Graecorum tragoedia apparet, ratione et indole. Jahresber. über das koenigliche Progymnasium Nepomucenum zu Rietberg für 1881-82*. Paderborn.

STOREY, I. C. Y ALLAN, A. (2005). *A guide to ancient Greek drama*. Malden.

———. (2006). "Comedy, Euripides, and the War(s)", *BICS* 49: 171-186.

STROHM, S. (1957). *Euripides. Interpretationen zur dramatischen Form (Zetemata 15)*. Múnich.

SUTTON, D. F. (1971). "The Relation between Tragedies and Fourth Place Plays in three Instance", *Arethusa* 4: 55-72.

SWIFT, L. (2010). *The hidden Chorus: Echoes of Genre in Tragic Lyric*. Oxford.

SYNODINOU, K. (1977). *On the concept of slavery in Euripides*. Ioannina.

TAPLIN, O. (1972). "Aeschylean Silences and Silences in Aeschylus", *HSCP* 76: 57-97.

———. (1977). *The Stagecraft of Aeschylus: The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek tragedy*. Londres.

———. (1978). *Greek Tragedy in Action*. Berkeley y Los Ángeles.

———. (1996). "Comedy and the Tragic". En M. S. SILK (ed.): 188-202.

TELÒ, M. (2002). "Per una grammatica dei gesti nella tragedia greca (I): cadere a terra, alzarsi, coprirsi, scoprirsi il volto", *MD* 48: 9-76.

VELLACOTT, P. (1975). *Ironic drama. A study of Euripides' Method and Meaning*. Cambridge.

- VERDE CASTRO, C. V. (1982). "La 'muerte' de Orestes en la *Electra* de Sófocles", *Argos* 6: 45-83.
- VERNANT, J-P Y VIDAL-NAQUET, P. (1985). "Le Dyonisos masqué des *Bacchantes* d'Euripide", *L'Homme* 93 (25.1): 31-58.
- . (1987). *Mito y Tragedia en la Grecia antigua* (II vols.). Madrid.
- VERRALL, A. W. (1895). *Euripides, The Rationalist*. Cambridge.
- . (1905). *Essays on Four Plays of Euripides*. Andromache, Helen, Heracles, Orestes. Cambridge.
- WACH, A. (2012). *L'intertextualité comme procédé dramaturgique dans Hécube et Les Troyennes d'Euripide*. Tesis doctoral presentada en la Universidad de Lille y de Trento.
- WALTON, J. M. (1980). *Greek Theatre Practice*. Londres.
- WEBSTER, T.B.L. (1956). *Greek Theatre Production*. Londres.
- . (1967). *The Tragedies of Euripides*. Oxford.
- . (1970). *The Greek Chorus*. Londres.
- WEINER, A. (1980). "The Function of the Tragic Greek Chorus", *Theatre Journal* 32. 2: 205-212.
- WEST, M. L. (1981). "Tragica V", *BICS* 28: 61-78.
- WHITMAN, C. H. (1951). *Sofocles: A Study of Heroic Humanism*. Cambridge.
- . (1974). *Euripides and the Full Circle of Myth*. Cambridge.
- WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, U. VON (1875). *Analecta Euripidea*. Berlín.
- WILES, D. (1997). *Tragedy in Athens: Performance Space and Theatrical Meaning*. Cambridge.
- WILKINS, J. (1990). "The state and the individual: Euripides' plays of voluntary self-sacrifice". En A. POWELL (ed.): 177-194.
- WILSON, P. (2007). *The Greek Theatre and Festivals, Documentary Studies*. Oxford.
- WINKLER, J. (1985). "The Ephebes' Song: Tragôidia and Polis", *Representations* 11: 26-62.
- . Y ZEITLIN, N. (1990). *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*. Princeton.
- WINNINGTON-INGRAM, R. P. (1949). "Clytemnestra and the Vote of Athena", *JHS* 88: 130-147.

———. (1980). *Sophocles: An Interpretation*. Cambridge.

WOHL, V. (1998). *Intimate Commerce: Exchange, Gender, and Subjectivity in Greek Tragedy*. Austin.

WOODARD, R. D. (1965). *The Origin and Early Form of Greek Tragedy*. Cambridge, MA.

WRIGHT, M. (2005). *Euripides' Escape Tragedies: a study of Helen, Andromeda and Iphigenia among the Taurians*. Oxford.

WUNENBURGUER, J-J. (2005). "Dionisio o las imágenes del exceso". En J. BAUDINO (ed.): 207-220.

XANTHAKIS-KARAMANOS, G. (1980). *Studies in Fourth-Century Tragedy*. *Aθηναί: Ακαδημία Αθηνών*. Atenas.

ZAGAGI, N. (1994). *The Comedy of Menander: Convention, Variation and Originality*. Londres.

ZEHNACKER, H. (1983). *Théâtre et spectacles dans l'antiquité: actes du Colloque de Strasbourg, 5-7 novembre 1981*. Leiden.

ZEITLIN, F. (1970). *The Ritual World of Greek Tragedy*. Tesis doctoral presentada en la Universidad de Columbia.

———. (1990). "Thebes: theatre of self and Society in Athenian Drama". En J. WINKLER Y F. ZEITLIN (eds.): 63-96.

ZIMMERMANN, B. (2003). "Riflessioni sul coro dell' *Antigone*". En G. AVEZZÙ (ed.): 371-378.

ZUNTZ, G. (1955). *The Political Plays of Euripides*. Manchester.

———. (1964). *An Inquiry into the Transmission of the Plays of Euripides*. Cambridge.

### 3. Tragedias específicas

#### Andrómaca

ALLAN, W. (2000). *The Andromache and Euripidean Tragedy*. Oxford.

BAÑULS, J. V. (2012). "Los excesos de Hermíone: el anitimodelo femenino en Eurípides". En F. DE MARTINO y C. MORENILLA (eds.): 237-272.

BUTRICA, J. (2001). "Democrates and Euripides' *Andromache* (S Andr. 445 = Callimachus Fr. 451 Pfeiffer)", *Hermes* 129. 2: 188-197.

- DELI, D. (1994). "Neoptólemo, el gran ausente". En S. WENDT Y M. ROYO (eds.): 239-246.
- ELLIOT SORUM, C. (1995). "Euripides' judgment: literary creation in *Andromache*", *AJPh* 116: 371-388.
- ERBSE, H. (1966). "Euripides' *Andromaque*", *Hermes* 94: 276-297.
- GARZYA, A. (1951). "Interpretazione dell' *Andromaca* di Euripide", *Dioniso* 14: 109-138.
- . (1952a). "Il mito nell' *Andromaca* di Euripide", *Dioniso* 15: 104-121.
- . (1952b). "La data e il luogo di rappresentazione dell' *Andromaca* di Euripide", *GIF* 5: 346-366.
- GOLDER, H. (1983). "The Mute *Andromache*", *TAPA* 113: 123-133.
- HUNGER, H. (1952). "Euripides' *Andromache* 147-153 und die Auftrittsszenen in der attischen Tragödie", *RhM* 95: 369-373.
- KAMERBEEK, J. C. (1943). "L' *Andromaque* d' Euripide", *Mnemosyne* 11: 47-67.
- KOVACS, P. D. (1980). *The Andromache of Euripides: An Interpretation*. Michigan.
- KYRIAKOU, P. (1997). "Past and Present in Euripides' *Andromache*", *Mnemosyne* 50: 7-26.
- LASSO DE LA VEGA, J. (1988). "Eurípides, *Andrómaca* 293-295", *Myrtia* 3: 5-7.
- LÓPEZ FÉREZ, J. A. (1976). "El tema del amo y el esclavo en la *Andrómaca* de Eurípides", *CFC* 11: 369-393.
- MORAIS, C. (2010b). "'Lágrimas fluyen sobre lágrimas' (E. Tr. 605): *pathos* y *rhythmos* en la visión femenina de la Guerra de Troya". En F. DE MARTINO Y C. MORENILLA (eds.): 167-190.
- MORENILLA, C. (2006a). "Paratragedia del *pathos* en la *Hermíone* eurípidea". En M. VALVERDE, E. CALDERÓN Y A. MORALES (eds.): 685-698.
- . (2007a). "La maternidad en el reforzamiento de la polis ateniense: *Andrómaca* de Eurípides". En E. CALDERÓN Y A. MORALES (eds.): 203-236.
- . (2013a). "La *Andrómaca* de Eurípides, una tragedia en clave coral", *CFC (g): Estudios griegos e indoeuropeos* 23: 143-168.
- MOSSMAN, J. (1996). "Waiting for Neoptolemus: The Unity of Euripides' *Andromache*", *G&R* 43: 143-156.



- NÁPOLI, J. T. (2000). "La posición de la mujer en la sociedad y su función en la estructura compositiva de *Andrómaca* de Eurípides". En *Actas del Segundo Coloquio Internacional de Filología Griega "Los Griegos: Otros y nosotros"*. La Plata.
- PAGANI, G. (1968). "La figura di Ermione nell'*Andromaca* euripidea", *Dioniso* 42: 200-210.
- PAGE, D. L. (1936). "The Elegiacs in Euripides' *Andromache*". En C. BAILEY ET ALII (eds.): 206-230.
- PAPADIMITROPOULOS, L. (2006). "Marriage and Strife in Euripides' *Andromache*", *GRBS* 46: 147-158.
- PHILLIPPO, S. (1995). "Family ties: significant patronymics in Euripides' *Andromache*", *CQ* 45: 355-371.
- PÓRTULAS, J. (1988). "L' *Andromaque* d' Euripide. Entre le mythe et la vie quotidienne", *Metis* 3. 1/2: 283-304.
- RABINOWITZ, N. S. (1984). "Proliferating Triangles: Euripides' *Andromache* and the Traffic in Women", *Mosaic* 17: 111-123.
- RAMOS JURADO, E. A. (2004). "La fortaleza en la mujer: la figura de Andrómaca". En F. DE MARTINO Y C. MORENILLA (eds.): 547-559.
- RIBEIRO FERREIRA, J. (2009). "No tiene importancia la vida del esclavo. La violencia y la guerra en *Andrómaca* y en *Las Suplicantes* de Eurípides". En F. DE MARTINO y C. MORENILLA (eds.): 341-354.
- SCHAMUN, M. C. (2012). "Análisis retórico-argumentativo del discurso agonal de *Andrómaca* de Eurípides, vv. 147-273", *Argos* 35. 1: 156-174.
- TORRANCE, I. (2005). "Andromache *Aichmalōtos*: concubine or wife?", *Hermathena* 179: 39-66.
- VESTER, CH. (2009). "Bigamy and bastardy, wives and concubines: civic identity in *Andromache*". En J. R. C. COUSLAND Y J.R. HUME (eds.): 293-305.
- VOLPE CACCIATORE, P. (2003). "Passato e Presente nel 'Lamento' dell' *Andromaca* Euripidea", *Prometheus* 29: 37-47.
- WILLINK, C. (2001). "Euripides' *Andromache*, 103-125: Metre and text", *Mnemosyne* 54. 6: 724-730.

Hécuba

- ABRAHAMSON, E. L. (1985). "Euripides' Tragedy of *Hecuba*", *TAPA* 83: 120-129.
- ADKINS, A. W. H. (1966). "Basic Greek Values in Euripides' *Hecuba* and *Hercules Furens*", *CQ* 16: 193-219.
- ÁLVAREZ MORÁN, M. C. E IGLESIAS MONTIEL, R. M. (2006). "Hécuba, *Mater Orba* (Ov. *Met.* XIII 399-575)". En M. VALVERDE, E. CALDERÓN Y A. MORALES (eds.): 35-50.
- AMERIO, M. L. (1983-1984). "Nota a Euripide *Ecuba* 823", *InvLuc* 5/6: 31-41.
- BIEHL, W. (1997). *Textkritik und Formanalyse zur euripideischen Hekabe. Ein Beitrag zum Verständnis der Komposition*. Heidelberg.
- BOOTH, N. B. (1956). "Euripides' *Hecuba* 923-26", *CPh* 51: 95-96.
- BRILLANTE, C. (1988). "Sul prologo dell'*Ecuba* di Euripide", *RFIC* 116: 429-447.
- COLLINGE, N. E. (1954). "*Hecuba* 925-26", *CPh* 49: 35-36.
- CONACHER, D. J. (1961). "Euripides' *Hecuba*", *AJPh* 82: 1-26.
- COO, L. (2006). "Four off-stage characters in Euripides' *Hecuba*", *Ramus* 35. 2: 103-128.
- GELLIE, G. H. (1980). "Hecuba and Tragedy", *Antichthon* 14: 30-44.
- HEATH, M. (1987). "*Jure principem locum tenet*: Euripides' *Hecuba*", *BICS* 34: 40-46.
- KIRKWOOD, G. M. (1947). "Hecuba and Nomos", *TAPA* 78: 61-68.
- KOVACS, D. (1987). *The Heroic Muse. Studies in the Hippolytus and Hecuba of Euripides*. Baltimore y Londres.
- LUSCHNIG, C. A. E. (1976). "Euripides' *Hecabe*. The Time is Out of Joint", *CJ* 71: 227-234.
- MERIDOR, R. (1978). "Hecuba's Revenge. Some Observations on Euripides' *Hecuba*", *AJPh* 99: 28-35.
- . (1983). "The Function of Polymestor's Crime in the *Hecuba* of Euripides", *Eranos* 81: 13-20.
- MORENILLA TALENS, C. (2001). "Hécuba: apuntes para el estudio de una archifigura dramática". En F. DE MARTINO Y C. MORENILLA TALENS (eds.): 317-337.
- . (2008). "Sobre el prestigio y la difamación: el Agamenón de *Hécuba*". En F. DE MARTINO Y C. MORENILLA TALENS (eds.): 255-296.
- MOSSMAN, J. (1995). *Wild Justice. A study of Euripides' Hecuba*. Oxford.

- OLLER GUZMÁN, M. (2007). "Matar al huésped en la *Hécuba* de Eurípides", *Faventia* 29. 1: 59-75.
- ORBAN, M. (1970). "*Hécube*, drame humain", *LEC* 38: 316-330.
- PERDICOYIANNI, H. (1993). "Le vocabulaire de la douleur dans l'*Hecube* et les *Troyennes* d'Euripide", *LEC* 61: 195-204.
- RECKFORD, K. (1985). "Concepts of Demoralitation in the *Hecuba*". En P. BURIAN (ed.): 112-128.
- RIEDWEG, C. (2000). "Der Tragödiendichter als Rhetor? Redestrategien in Euripides' *Hekabe* und ihr Verhältnis zur zeitgenössischen Thetoriktheorie", *Rh.M.* 143: 1-32.
- ROMERO MARISCAL, L. (2005). "Las *Iliupersis* trágicas de Eurípides: *Hécuba* y *Troyanas*". En A. ALVAR EZQUERRA (ed.): 505-514.
- ROSIVACH, V. J. (1975). "The first stasimon of the *Hecuba* 444 ff.", *AJPh* 116: 349-362.
- SKUTSCH, O. (1957). "*Hecuba* 923-6", *CPh* 52: 173.
- STANTON, G. R. (1995). "Aristocratic obligation in Euripides' *Hekabe*", *Mnemosyne* 48. 1: 11-33.
- TARKOW, T. A. (1984). "Tragedy and transformation. Parent and child in Euripides' *Hecuba*", *Maia* 36: 123-136.
- THALMANN, W. G. (1993). "Euripides and Aeschylus: The Case of the *Hekabe*", *ClAnt* 12. 1: 126-159.
- TETSTALL, R. (1954). "An Instance of 'Surprise' in the *Hecuba*", *Mnemosyne* 7: 340-341.
- USSHER, R. G. (1957). "*Hecuba* 923-6", *CPh* 52: 107-108.
- ZEITLIN, F. (1991). "Euripides' *Hekabe* and the somatics of Dionysos drama", *Ramus* 20: 53-94.

### *Troyanas*

- BATTEZZATO, L. (2005). "The New Music of the *Trojan Women*", *Lexis* 23: 73-104.
- BURIAN, P. (2003). "Voce di donna. *Le Troiane* nella guerra del Peloponneso". En A. CASANOVA Y P. DESIDERI (eds.): 35-53.
- BURNETT, A. P. (1977). "*Trojan Women* and the Ganymede Ode", *YCS* 25: 291-316.
- DAVIDSON, J. F. (2001). "Homer and Euripides' *Troades*", *BICS* 45: 65-79.
- DUNN, F. (1993). "Beginning at the End in Euripides' *Trojan Women*", *RhM* 136: 22-35.

- FANFANI, G. (2009). *L'intertestualità delle Troiane di Euripide*. Tesis presentada en la Universidad de Bolonia.
- FERNANDELLI, M. (1996). "Il prologo divino dell' «Eneide» (il prologo delle «Troiane» di Euripide e *Aen.* 1, 34-52)", *Lexis* 14: 99-115.
- GARCÍA PÉREZ, D. (2017). "El coro de *Persas* y Troyanas: la visión de los vencedores". En F. DE MARTINO Y J. V. BAÑULS (eds): 153-163
- GÄRTNER, T. (2004). "Leiden nach dem Krieg. Beobachtungen zu den euripideischen Tragödien *Hekabe* und *Troerinnen*", *QUCC* 78: 37-58.
- KOVACS, D. (1983). "Euripides, *Troades* 95-7: Is sacking cities really foolish?", *CQ* 33: 334-338.
- . (1997). "Gods and Men in Euripides' Trojan trilogy", *ColbyQ* 33: 162-176.
- LLOYD, M. (1984). "The Helen Scene in Euripides' *Troades*", *CQ* 34. 2: 303-313.
- MERIDOR, R. (1984). "Plot and Myth in Euripides' *Heracles* and *Troades*", *Phoenix* 38: 205-215.
- . (1991-1992). "Some Observations on the Structure of Euripides' *Troades*", *SCI* 11: 1-21.
- PARMENTIER, L. (1923). "Notes sur les *Troyennes* d' Euripide", *REG* 36: 46-61.
- PERROTTA, G. (1952). "*Le Troiane* di Euripide", *Dioniso* 15: 237-250.
- PERTUSI, A. (1952). "Il significato della trilogia troiana di Euripide", *Dioniso* 15: 251-273.
- POOLE, A. (1976). "Total disaster: Euripides' the *Trojan Women*", *Arion* 3: 257-287.
- QUIJADA, M. (2006). "«Por Ilión, ¡Oh Musa!, cántame entre lágrimas un canto de duelo, un himno nuevo' (Eurípides, *Troyanas* 511ss.)". En M. VALVERDE, E. CALDERÓN Y A. MORALES (eds.): 841-853.
- RODARI, O. (1988). "La Fonction dramatique du premier *Stasimon* des *Troyennes* d'Euripide", *CGITA* 4: 131-141.
- ROISMAN, J. (1997). "Contemporary Allusions in Euripides' *Trojan Women*", *SIFC* 15. 1: 38-47.
- ROMERO MARISCAL, L. (2004). "El prólogo de las *Troyanas* de Eurípides", *Florentia Iliberritana* 15: 315-327.
- SCODEL, R. (1998). "The captive's dilemma: sexual acquiescence in Euripides *Hecuba* and *Troades*", *HSPH* 98: 137-154.

- SIENKIEWICZ, T. (1978). "Euripides' *Trojan Women*: an interpretation", *Helios* 6: 81-95.
- SUTER, A. (2003). "Lament in Euripides' *Trojan Women*", *Mnemosyne* 56: 1-27.
- WILSON, J. R. (1967). "An Interpolation in the Prologue of Euripides' *Troades*", *GRBS* 8: 205-223.
- . (1968). "The Etymology in Euripides, *Troades*, 13-14", *AJPh* 89: 66-71.
- ZARANKA, J. (1977). "El juicio de Helena en las *Troyanas* de Eurípides", *Ideas y valores* 48/49: 3-20.

### *Ifigenia entre los tauros*

- ARETZ, S. (1999). *Die Opferung der Iphigeneia in Aulis: Die Rezeption des Mythos in antiken und modernen Dramen*. Stuttgart y Leipzig.
- BELFIORE, E. (1992). "Aristotle and Iphigenia". En A. O. RORTY (ed.): 359-377.
- CALDWELL, R. (1974-1975). "Tragedy Romanticized: *The Iphigenia Taurica*", *CJ* 70: 23-40.
- CRESPO, P. (2002). "Ifigenia: el sacrificio de una figura trágica". En F. DE MARTINO Y C. MORENILLA (eds.): 85-110.
- CROPP, M. J. (1997). "Notes on Euripides, *Iphigenia in Tauris*", *ICS* 22: 25-41.
- EKROTH, G. (2003). "Inventing Iphigeneia? On Euripides and the Cultic Construction of Brauron", *Kernos* 16: 59-118.
- FERRARI, F. (1988b). "Moduli scenici I motivi-guida nell' *Ifigenia in Tauride* e nell' *Ifigenia in Aulide*". En F. FERRARI (ed.): 5-50.
- FIALHO, M. C. (2011). "Novelesque elements in Euripides, *Iphigenia in Tauris*". En M. QUIJADA (ed.): 73-82.
- GEYER, G. H. (1969). *Die Intrigenhandlung der euripideischen Elektra im Vergleich zu der der Taurischen Iphigenie*. Tesis doctoral presentada en la Universidad de Frankfurt.
- GOFF, B. (1999). "The Violence of Community: Ritual in the *Iphigeneia in Tauris*", *Bucknell Review* 43: 109-128.
- HALL, E. (1987). "The Geography of Euripides' *Iphigeneia among the Taurians*", *AJP* 108: 427-433.
- . (2013). *Adventures with Iphigenia in Tauris. A Cultural History of Euripides' Black Sea*. Oxford.
- HARTIGAN, K. (1991a). *Ambiguity and Self-Deception: the Apollo and Artemis Plays of Euripides*. Frankfurt y Berna.

- . (1991b). “Artemis’ Salvation: *Iphigenia at Tauris*”. En K. HARTIGAN (ed.): 89-106.
- KANNICHT, R. (1956). “Das erste Stasimon der *Iphigenie bei den Taurern*”. En A. HEPPELLE Y R. KANNICHT (eds.): 100-116.
- KOVACS, D. (2000). “One Ship or Two?”, *EMC NS* 19. 1: 19-23.
- MORENILLA TALENS, C. (2012). “Ifigenia o el sincretismo como comunicación política entre dioses y héroes”. En C. ROSA, A. I. MARTÍN Y E. SUÁREZ (eds.): 141-158.
- O’BRIEN, M. J. (1988). “Pelopid History and the Plot of *Iphigenia in Tauris*”, *CQ* 38: 98-115.
- OLLER GUZMÁN, M. (2007). “Ifigenia ξενοκτ’voς”, *Faventia* 30. 1/2: 223-240.
- SANSONE, D. (1975). “The Sacrifice-Motif in Euripides’ *IT*”, *TAPA* 105: 283-295.
- . (1978). “A Problem in Euripides’ *Iphigenia in Tauris*”, *RhM* 121: 35-47.
- SILVA, M. F. (2007b). “Expressão dramática do tema ‘viagem’, *A Ifigénia entre os Tauros* de Eurípides”, *Classica. Revista Brasileira de Estudos Clássicos* 17/18: 143-154.
- SUTTON, D. F. (1972). “Satyric Qualities in Euripides’ *Iphigeneia at [sic] Tauris* and *Helen*”, *RSC* 20: 321-330.
- TELÒ, M. (2003). “Eur. *I.T.* 798-9: un attribuzione problematica”, *RhM* 146: 103-107.
- TORRANCE, I. (2009). “Euripides’ *IT* 72-5 and *Skene* of slaughter”, *Hermes* 137: 21-27.
- WILLINK, C. W. (2006). “Euripides’ *Iphigenia in Tauris* 392-455”, *CQ* 56: 404-413.
- . (2007). “Euripides’ *Iphigenia in Tauris* 123-136”, *CQ* 57. 2: 746-749.
- WOLFF, C. (1992). “Euripides’ *Iphigeneia among the Taurians*: Aetiology, Ritual, and Myth”, *CA* 11: 308-334.

### Helena

- ALVES TORRANO, J. A. (2010). “O jogo de aparências e de opiniões na tragedia *Helena* de Eurípides”, *Epos. Revista de Filología. Facultad de Filología de la UNED* 26: 13-32.
- ALT, K. (1962). “Zur Anagnorisis in der *Helena*”, *Hermes* 90: 6-24.
- . (1963). “Bemerkungen zum Text der *Helena*”, *Philologus* 107: 173-192.
- AMOROSO, F. (1978). “Solidarietà femminile e riscatto della donna dalla sua condizione in alcuni passi dell’*Elena* di Euripide”, *Pan* 6: 47-51.

- ASSAËL, J. (1987). "Les transformations du mythe dans *Hélène* d'Euripide", *Pallas* 33: 41-54.
- AVEZZÙ, E. (1975). "Nota a Euripide, *Elena* 1-385", *BIFG* 2: 80-88.
- BARRY, T. C. (1971). *TO MEΣON: the function of the choral stasimon in Euripides' Helena*. Yale.
- BRILLANTE, C. (2007). "L'*Elena* euripidea: le ambiguità di un racconto", *Dioniso* n.s. 6: 140-155.
- BURNETT, A. P. (1960). "Euripides' *Helen*: A Comedy of Ideas", *CPh* 55. 3: 151-163.
- CAMPOS DAROCA, F. J. (2013). "La sabiduría de Teónoe y los tiempos trágicos de la *Helena* de Eurípides". En F. DE MARTINO Y C. MORENILLA (eds.): 83-109.
- CERRI, G. (1984-1985). "Dal canto citarodico al coro tragico. La palinodia di Stesicoro, l' 'Elena' di Euripide e le sirene", *Dioniso* 55: 155-174.
- . (1987). "Le message dionysiaque de l'*Hélène* d'Euripide", *CGITA* 3: 197-216.
- CORBEL-MORANA, C. (2004). "Euripide lecteur d'Aristophane: les trilles du rossignol (a propòs du verbe ἐλελίζομαι dans les *Oiseaux*, v. 213, *Hélène*, v. 1111, et les *Phéniciennes*, v. 1514)", *Revue de philologie* 78: 223-238.
- FORD, A. (2010). "A Song to Match my Song': Lyric Doubling in Euripides' *Helen*". En P. MITSIS Y C. TSAGALIS (eds.): 283-302.
- GRIFFITH, J. (1953). "Some Thoughts on the *Helen* of Euripides", *JHS* 73: 36-41.
- HARTIGAN, K. V. (1981). "Myth and the Helen", *Eranos* 79: 23-31.
- JORDAN, D. R. (2006). "Patterns and laughter in Euripides' *Helen*", *Symb. Osl.* 81: 6-28.
- JUFFRAS, D. (1993). "Helen and Other Victims in Euripides' *Helen*", *Hermes* 121. 1: 45-57.
- KANNICHT, R. (1961). "Noch einmal P. Ox. 2336", *Mnemosyne* 14: 321-322.
- KOMORNICKA, A. M. (1991). *Hélène de Troie et son "dóuble" dans la littérature grecque (Homère et Euripide)*. París.
- LABIANO, J. M. (2010). "Eurípides, *Helena* 435-482. Elementos conversacionales, humor y guiños aristofánicos en una tragedia", *CFC Estudios griegos e indoeuropeos* 20: 55-82.
- LAWRENCE, S. E. (1988). "*Iphigenia at Aulis*: Characterization and Psychology in Euripides", *Ramus* 17: 91-109.
- LOURENÇO, FREDERICO M. B. (2000). "An Interpolated Song in Euripides? *Helen* 229-52", *JHS* 120: 132-139.

- LUSCHNIG, C. A. E. (1972). "Euripides' *Iphigenia among the Taurians* and *Helen*: così è, se vi pare!", *CW* 66: 158-163.
- MARSHALL, C. W. (2014). *The Structure and Performance of Euripides' Helen*. Cambridge.
- MATTHIESSEN, K. (1969). "Zur Theonoeszene der euripideischen *Helena*", *Hermes* 96: 685-774.
- MORENILLA TALENS, C. (2007b). "La *Helena* de Eurípides". En J. V. BAÑULS ET ALII (eds.): 179-203.
- . (2007c). "La lealtad en un mundo convulso: Helena y Andrómeda de Eurípides". En J. V. BAÑULS, F. DE MARTINO Y C. MORENILLA (eds.): 213-254.
- . (2013b). "La Teónoe de Eurípides y la *gnóme athánatos*", *Euphrosyne* 41: 321-332.
- . (2013c). "Morir por espada, *Helena*, vv. 298-302", *Nova Tellus* 31. 2: 43-64.
- . Y BAÑULS, J. V. (2016). "El especial coro de la *Helena* de Eurípides". En R. J. GALLÉ CEJUDO ET ALII (eds.): 531-541.
- MÜLLER, G. (1975). "Helena. Hrsg. u. erkl. von Kannicht", *Gnomon* 47: 225-248.
- MURNAGHAN, S. (2013). "The choral plot of Euripides' *Helen*". En R. GAGNÉ Y M. GOVERS (eds.): 155-177.
- NÁPOLI, J. T. (1995). "El estásimo ditirámico de la *Helena* de Eurípides", *Synthesis* 2: 67-92.
- . (2007). "*Ónoma, érgon y lógos* en *Helena* de Eurípides". En A. M. GONZÁLEZ DE TOBÍA (ed.): 339-352.
- PAPI, D. G. (1987). "Victors and Sufferers in Euripides' *Helen*", *AJPh* 108: 27-40.
- PISANI, G. (1928). "Elena e l' *eídolon*", *RFIC* 6: 474-494.
- PODLECKI, A. J. (1970). "The Basic Seriousness of Euripides' *Helen*", *TAPhA* 101: 401-418.
- ROBINSON, D. B. (1979). "Helen and Persephone, Sparta and Demeter: The 'Demeter Ode' in Euripides' *Helen*". En G. W. BOWERSOCK, W. BURKERT Y M. J. PUTNAM (eds.): 162-172.
- . (2006). "Stars and heroines in Euripides' *Helen* (*Helen* 375-85)". En V. LIAPIS Y D. CAIRNS (eds.): 151-172.
- ROHDICH, H. (1989). "Der Groll der Großen Mutter", *A&A* 35: 39-53.



RONNET, G. (1979). "Le cas de conscience de Théonoé ou Euripide et la sophistique face à l'idée de justice", *RPh* 53: 251-259.

SCOTT, W. C. (1909). "The Mountain-Mother Ode in the *Helena* of Euripides", *CQ* 3: 161-179.

SOLMSEN, F. (1934). "Ὄνομα and πρᾶγμα in Euripides' *Helen*", *CR* 48: 119-121.

STANLEY-PORTER, D. P. (1977). "Who opposes Theoclymenus?", *CPh* 72: 45-48.

STEIGER, H. (1908). "Wie entstand die *Helena* des Euripides?", *Philologus* 67: 202-237.

SWIFT, L. (2009). "How to make a goddess angry: making sense of the Demeter ode in Euripides' *Helen*", *CPh* 104: 418-438.

VAN HERWERDEN, H. (1895). *Euripidis "Helene" ad nouam codicum Laurentianorum factam a G. Vitellio Collationem*. Leiden.

VON PREMIERSTEIN, H. (1896). "Ueber den Mythos in Euripides' *Helene*", *Philologus* 55: 634-653.

WOLFF, C. (1973). "On Euripides' *Helen*", *HSPH* 77: 61-84.

ZIELINSKY, J. (1927). "De Helenae simulacro", *Eos* 30: 54-58.

ZUNTZ, G. (1960). "On Euripides' *Helena*: Theology and Irony". En O. REVERDIN Y A. RIVIER (eds.): 199-242.

ZWEIG, B. (1999). "Euripides' *Helen* and Female Rites of Passage". En M. W. PADILLA (ed.): 158-180.

### *Ifigenia en Áulide*

ALLEN, T. W. (1901). "The Euripidean Catalogue of Ships", *CR* 15: 346-350.

ALVES RIBEIRO, W. (2010). "Os autores da *Ifigênia em Áulis* de Eurípides", *Codex* 2. 2: 57-91.

ARETZ, S. (1999). *Die Opferung der Iphigeneia in Aulis: Die Rezeption des Mythos in antiken und modernen Dramen*. Stuttgart y Leipzig.

BAIN, D. (1977). "The prologues of Euripides' *Iphigenia in Aulis*", *CQ* 27: 10-26.

BOHNHOFF, C. (1885). *Der Prolog Der Iphigenie in Aulis Des Euripides*. Freienwalde.

CLÉMENT, P. (1934). "New Evidence for the Origin of the Iphigeneia Legend", *Ant. Cl.* 3: 393-409.

- DIGGLE, J. (1971). "Review of G. Mellert-Hoffmann, *Untersuchungen zur Iphigenie in Aulis des Euripides*", *CR* 21: 180.
- DIMOCK, G. E. JR. (1978). "Introduction". En W. S. MERWIN Y G. E. JR. DIMOCK (eds.): 3-21.
- FERRARI, R. (1986-1987). *La parodo dell' I.A.* Tesis presentada en la Universidad de Bolonia.
- . (1990). "Osservazioni sulla parodo dell' *Ifigenia in Aulide* di Euripide (vv. 231-302)", *Eikasmos* 1: 101-110.
- FIALHO, M. (2016). "A febre da guerra: retórica e demagogia em *Ifigénia em Áulide*", *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* 18: 81-98.
- FOLEY, H. (1982). "Marriage and sacrifice in Euripides' *Iphigenia in Aulis*", *Arethusa* 15: 159-180.
- FREY, V. (1947). "Betrachtungen zu Euripides' aulischer Iphigenie", *MH* 4: 39-51.
- FUNKE, H. (1964). "Aristoteles zu Euripides' *Iphigeneia in Aulis*", *Hermes* 92: 284-299.
- GRIFFIN, J. (1990). "Characterization in Euripides: *Hippolytus* and *Iphigeneia in Aulis*". En C. PELLING (ed.): 128-149.
- GAMEL, M. K. (2002). "Iphigenia at Aulis". En R. BLONDELL ET ALI (eds.): 305-328.
- GIBERT, J. (2005). "Clytemnestra's First Marriage: Euripides' *Iphigenia in Aulis*". En V. PEDRICK Y S. M. OBERHELMAN (eds.): 227-248.
- GOERTZ, D. C. (1972). *The Iphigenia at Aulis: a Critical Study*. Tesis presentada en la Universidad de Tejas (Austin).
- HULTON, A. O. (1962). "Euripides and the Iphigenia Legend", *Mnemosyne* 15: 364-368.
- IRIGOIN, J. (1988). "Le prologue et la parodos d' *Iphigénie à Aulis*", *REG* 101. 482/484: 240-252.
- JOUAN, F. (1983b). "*Iphigénie à Aulis* 1-11", *REG* 96: 49-63.
- . (1988). "Sur le stasimon des noces de Thétis et de Pélée (Euripide, *Iphigénie à Aulis*, 1036-1097)". En A. TUILIER (ed): 19-28.
- KNOX, B. (1972). "Euripides' *Iphigenia in Aulide* 1-163 (in that order)", *YCIS* 22: 239-261.
- KOVACS, D. (2003). "Toward a reconstruction of *Iphigenia Aulidensis*", *JHS* 123: 77-103.
- LUSCHNIG, C. A. E. (1982). "Time and memory in Euripides' *Iphigenia at Aulis*", *Ramus* 11. 2: 99-104.

- . (1988). *Tragic Aporia: A Study of Euripides' Iphigenia at Aulis*. Berwick.
- MACCARY, W. T. (1973-1974). "Review of Mellert-Hoffmann (1969) *Untersuchungen zur Iphigenie in Aulis des Euripides*", *CJ* 69: 171-172.
- MASARACCHIA, E. (1983). "Il sacrificio nell' *Ifigenia in Aulide*", *QUCC* 14. 2: 43-77.
- MCDONALD, M. (1990). "Iphigenia's 'Philia': Motivation in Euripides *Iphigenia at Aulis*", *QUCC* 34: 69-84.
- MELLERT-HOFFMANN, G. (1969). *Untersuchungen zur Iphigenie in Aulis des Euripides*. Heidelberg.
- MICHELINI, A. N. (1999-2000). "The Expansion of Myth in Late Euripide: *Iphigenia at Aulis*". En M. CROPP, K. LEE, Y D. SANSONE (eds.): 41-58.
- MORENILLA, C. (2003). "La *aristeia* de una mujer: Clitemnestra domina la escena". En R. M. CID LÓPEZ Y M. GONZÁLEZ GONZÁLEZ (eds.): 123-149.
- NÁPOLI, J. T. (2014). "Écfrasis y persuasión: una visión aérea en la párodo de *Ifigenia en Áulide* de Eurípides", *Loxias* 45: 1-16.
- POTTELBERGH, R. VAN (1974). "Remarques sur l' *Iphigénie en Aulide*; Tragédie malmenée s' il en fût", *Ant. Cl.* 43: 304-308.
- QUIJADA, M. (1998). "*Ifigenia en Áulide* y la tragedia tardía de Eurípides". En F. R. ADRADOS (ed.): 307-312.
- RABINOWITZ, N. S. (1983). "The Strategy of Inconsistency in Euripides' *Iphigeneia at Aulis*", *CB* 59: 21-27.
- RIBELO, A. M. (2008). *Mito e culto de Ifigénia Táurica*. Tesis de Máster presentada en la Universidad de Coímbra.
- RODRÍGUEZ CIDRE, E. (2015). "Maneras rituales de matar a una doncella: Ifigenia entre las víctimas sacrificiales euripideas". En A. IRIARTE Y L. N. DE FERREIRA (eds.): 109-128.
- . (2016). "Víctimas y victimarios: Clitemnestra y la figura del *authéntes* en *Ifigenia en Áulide*", *Saga* 5: 190-210.
- ROME, A. (1946). "La date de composition de l' *Iphigénie à Aulis* d' Euripide". En C. ROLAND (ed.): 226-229.
- ROUSSEL, P. (1915). "Le role d' Achille dans l' *I. A.*", *Reg* 28: 234-250.
- SANTOS, F. (2008). "Canto e espetáculo em *Ifigênia em Áulis* de Eurípides: prólogo e párodo (1-302)", *Letras Clássicas* 12: 117-133.
- SIEGEL, H. (1978). *Euripides' "Iphigenia at Aulis": Analysis and Critique*. Tesis presentada en la Universidad de Nueva York.

- . (1980). “Self-Delusion and the Volte-face of Iphigenia in Euripides’ *Iphigenia at Aulis*”, *Hermes* 108: 300-321.
- . (1981). “Agamemnon in Euripides’ *Iphigenia at Aulis*”, *Hermes* 109: 257-265.
- SILVA, M. F. (2016). “Criados fieles en casa de Agamenón: el centinela (Esquilo, *Agamenón*) y el viejo (Eurípides, *Ifigenia en Áulide*)”. En F. DE MARTINO Y C. MORENILLA (eds.): 199-214.
- SMITH, W. D. (1979). “Iphigeneia in Love”. En G. BOWERSOCK, W. BURKERT Y M. PUTNAM (eds.): 173-180.
- SNELL, B. (1983). “From Tragedy to Philosophy: *Iphigenia in Aulis*”. En E. SEGAL (ed.): 396-405.
- SYNODINOU, K. (2013). “Agamemnon’s Change of Mind in Euripides’ *Iphigeneia at Aulis*”, *Logeion* 3: 51-65.
- VALGIGLIO, E. (1957). “L’ *Ifigenia in Aulide* di Euripide”, *RSC* 5: 47-72.
- VAN LOOY, H. (1984-1985). “Il coro dell’ *Ifigenia in Aulide*”, *Dioniso* 55: 249-253.
- VITELLI, G. (1877). *Osservazioni sopra alcuni luoghi dell’ ifigenia in Aulide*. Florencia.
- VRETSKA, H. (1961). “Agamemnon in Euripides’ *Iphigeneia in Aulis*”, *WS* 74: 18-39.
- WALSH, G. B. (1974). “*Iphigenia in Aulis*, third stasimon”, *CPh* 69: 241-248.
- WASSERMANN, F. M. (1949). “Agamemnon in the *Iphigeneia at Aulis*, a man in the age of crisis”, *TAPhA* 80: 174-186.
- WEISS, N. (2014). “The Antiphonal Ending of Euripides’ *Iphigenia in Aulis* (1475–1532)”, *CPh* 109. 2: 119-129.
- WEST, M. L. (1981). “Tragica V”, *BICS* 28: 61-78.
- WILLINK, C. (1971). “The Prologue of *Iphigenia at Aulis*”, *CQ* 21: 343-364.
- ZEITLIN, F. (1995). “Art, Memory, and *Kleos* in Euripides’ *Iphigenia in Aulis*”. En B. GOFF (ed.): 174-201.

#### 4. Diccionarios

- AA. VV. (1970). *The Oxford Classical Dictionary*. Oxford.
- BAILLY, A. (1950). *Dictionnaire grec-français*. París.
- CHAMFORT, S. R. N. y DE LA PORTE, J. (1776). *Dictionnaire dramatique*. París.
- CHANTRAINE, P. (1977) [1968]. *Dictionnaire etymologique de la langue Grecque*. París.

- GRIMAL, P. (1986). *Diccionario de Mitología Griega y Romana*. Barcelona.
- LIDDELL, H. G. Y SCOTT, R. (1968). *Greek-English Lexicon*. Oxford.
- MONTANARI, F. (1995). *Vocabolario della lingua greca*. Turín.
- REVILLA, F. (1995). *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid.
- TOSI, R. (2010). *Dictionnaire des sentences latines et grecques*. Grenoble.
- YARZA, F. S. (1999). *Diccionario griego-español*. Barcelona.
- WISSOVA, G. ET ALII (1890-1980). *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft* (Sup. 6). Stuttgart.

## 5. Otras obras de consulta

- AERTS, W. J. ET ALII. (1985). *Studia ad criticam interpretationemque textuum Graecorum et ad historiam iuris Graeco-Romani pertinentia viro doctissimo D. Holwerda oblata*. Groningen.
- ABRANCHES GUERREIRO, C. (2006). “Amor e casamento em Esparta (notas a Heródoto, vv. 39-41)”, *Euphrosyne* 34: 253-258.
- ALEXIOU, M. (1974). *The Ritual Lament in Greek Tradition*. Cambridge.
- ALONSO ALDAMA, J.; GARCÍA ROMÁN, C. Y MAMOLAR SÁNCHEZ, I. (2007). *ΣΤΙΣ ΑΜΜΟΥΔΙΕΣ ΤΟΥ ΟΜΗΡΟΥ. Homenaje a la Profesora Olga Omatos*. Vitoria.
- ALVAR EZQUERRA, A. (2005). *Actas del XI Congreso Español de Estudios* (vol. 2). Madrid.
- ANGHELINA, C. (2010). “Watching for Orion: A note on *Od.* 5.274= *Il.* 18.488”, *CQ* 60: 250-254.
- ANZAI, M. (1994). “First-Person Forms in Pindar: a Re-examination”, *BICS* 39: 141-150.
- ARNOTT, W. G. (2007). *Birds in the Ancient World A to Z*. Londres y Nueva York.
- ARRIGONI, G. (1985a). *Le donne in Grecia*. Bari.
- . (1985b). “Donne e sport nel mondo greco. Religione e società”. En G. ARRIGONI (ed.): 55-201.
- ASSUNÇÃO, T. R. (1998-1999). “L’ áte dans l’ *Illiade* (le cas Agamemnon)”, *Classica* 11/12: 271-280.
- BAILEY, C. ET ALII (1936). *Greek Poetry and Life. Essays presented to Gilbert Murray*. Oxford.

- BASLEZ, M. (2008). *L' étranger dans la Grèce Antique*. París.
- BASSI, K. (1993). "Helen and the discourse of denial in Stesichorus' Palinode", *Arethusa* 26: 51-75.
- BAUDINO, J. (2005). *La vida de las imágenes*. Buenos Aires.
- BERMEJO BARRERA, J. C.; GONZÁLEZ GARCÍA, F. J. Y REBORDA MORILLO, S. (1996). *Los orígenes de la mitología griega*. Madrid.
- BERNHARDY, G. (1876-1880). *Grundriss der griechischen Literatur*. Halle.
- BIANCHI, U. (1953). *ΔΙΟΣ ΑΙΣΑ. Destino, uomini e divinità nell' epos, nelle teogonie en el culto dei Greci*. Roma.
- BILLINGS, J. ET ALII. (2013). *Choruses, Ancient and Modern*. Oxford.
- BOBES, M. C. (2008). *Crítica del conocimiento literario*. Madrid.
- BOEKE, H. (2007). *The Value of Victory in Pindar's Odes: Gnomai, Cosmology and the Role of the Poet*. Leiden y Boston.
- BOWERSOCK, G. W., BURKERT, W. Y PUTNAM, M. J. (1979). *Arktouros: Hellenic Studies presented to B. M. W. Knox on the Occasion of his Sixty-Fifth Birthday*. Berlín y Nueva York.
- BRANDMAIER, G. (2015). *Patriarchy and the Power of Myth: Exploring the Significance of a Matriarchal Prehistory*. Trabajo predoctoral presentado en el Bard College.
- BUDIN, S. L. (2003). "Pallakai, prostitutes and prophetesses", *CPh* 98: 148-159.
- BUIS, E. J. (2003). "Matrimonios en crisis y respuestas legales: el divorcio unilateral o de común acuerdo en el derecho ateniense", *Faventia* 25. 1: 9-29.
- BURKERT, W. (1983). *Home Necans: the Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth*. Los Ángeles y Londres.
- . (1985) [1977]. *Greek Religion: Archaic and Classical*. Oxford y Cambridge.
- BUXTON, R. G. (1994). *Imaginary Greece. The Contexts of Mythology*. Cambridge.
- CAIRNS, D. (1999). *Aidos. The Psychology and ethics of Honour and Shame in Ancient Greek Literature*. Oxford.
- CALAME, C. (1977). *Les choeurs de jeunes filles en Grèce archaïque. II. Alcman*. Roma.
- . (1985). "Iniziazioni femminile spartane: stupro, danza, ratto, metamorfosi e morte iniziatica". En G. ARRIGONI (ed.): 33-54.

———. (1997). *Choruses of Ancient Women in Greece: Their Morphology, Religious Role, and Social Functions*. Lanham.

———. (2007). "Greek Myth and Greek Religion". En R. D. WOODARD (ed.): 259-285.

CALDERÓN DORDA, E. Y MORALES, A. (2007). *La madre en la Antigüedad: Literatura, sociedad y religión*. Madrid.

———. (2011a). *Eusébeia. Estudios de la religión griega*. Madrid.

CALVET, M Y ROESCH, P. (1966). "Les Sarapieia de Tanagra", *RA*: 297-332.

CAMBIANO, G. (1993). "Devenir homme". En J-P. VERNANT (ed.): 121-170.

CAMERON, A Y KUHRT, A. (1993). *Images of women in antiquity*. Detroit.

CANTARELLA, E. (1987). *Pandora's Daughters*. Baltimore.

———. (1996). *La calamidad ambigua. Condición e imagen de la mujer en la antigüedad griega y romana*. Madrid.

———. (2000). *Les peines de mort en Grèce et à Rome. Origines et fonctions des supplices capitaux dans l'Antiquité classique*. París.

CARBÓ, F. ET ALII (1995). *Quaderns de filologia. Estudis literaris 1: Homenatge a Amelia García-Valdecasas*. Valencia.

CARTLEDGE, P. (1981). "Spartan Wives: Liberation or Licence?", *CQ* 31. 1: 84-105.

CASABONA, J. (1964). *Recherches sur le vocabulaire des sacrifices en Grèce*. París.

CASANOVA, A. Y DESIDERI, P. (2003). *Evento, racconto, scrittura nell'antichità classica*. Florencia.

CASSON, L. (1971). *Ships and Seamanship in the ancient World*. Londres.

CHANTRAINE, P. (1946). "Les noms du mari et de la femme, du père et de la mère en grec", *REG* 59-60. 279/283: 219-250.

CID LÓPEZ, R. M. Y GONZÁLEZ GONZÁLEZ, M. (2003). *Mitos femeninos de la cultura clásica. Creaciones y recreaciones en la historia y la literatura*. Oviedo.

COHEN, D. (1991). *Law, Sexuality, and Society: The Enforcement of Morals in Classical Athens*. Cambridge.

COX, C. A. (1998). *Household interests. Property, marriage strategies, and family dynamics in ancient Athens*. Princeton.

CROISSET, M. Y A. (1898). *Histoire de la littérature grecque*. París.

CSAPO, E. Y MILLER, M. C. (2003a). *Poetry, theory, praxis: the social life of myth, word and image in ancient Greece. Essays in honour of William J. Slater*. Oxford.

- . (2003b). “The dolphins of Dionysus”. En E. CSAPO Y M. C. MILLER (eds.): 69-98.
- DALADIER, N. (1979). “Les Mères Aveugles”, *Nouvelle Revue de Psychanalyse* 19: 229-244.
- D’ALESSIO, G. B. (2004). “Past Future and Present Past: Temporal Deixis in Archaic Greek Lyric”, *Arethusa* 37: 267-294.
- DANIELEWICZ, J. (1990). “Deixis in Greek Choral Lyric”, *QUCC* 34: 7-17.
- D’ARCY THOMPSON, W. (1885). *A Glossary of Greek Birds*. Oxford.
- D’ARMS, J. H. Y EADIE, J. W. (1977). *Ancient and Modern: Essays in Honor of Gerald F. Else*. Ann Arbor.
- DEAN-JONES, L. (1994). *Women’s Bodies in Classical Greek Science*. Oxford.
- DE JONG, I. Y SULLIVAN, J. (1994). *Modern Critical Theory and Classical Literature*. Leiden.
- DE LA NUEZ PÉREZ, M. E. (2004). “Las Panateneas, topografía de una fiesta”, *Gerión* 22. 1: 101-120.
- DEL BARRIO VEGA, M. L. (1991). “La epístola como elemento constitutivo de otra obra literaria en la literatura griega”, *Epos* 7: 13-26.
- DEMAND, N. (1994). *Birth Death and Motherhood in Classical Greece*. Londres.
- DENNISTON, J. (1934). *The Greek Particles*. Oxford.
- DE ROMILLY, J. (1971). *La loi dans la pensée grecque des origines à Aristote*. París.
- . (1988). *Les grands sophistes dans l’Athènes de Périclès*. París.
- DETIENNE, M. (1983). *Los jardines de Adonis. La mitología griega de los aromas*. Madrid.
- DEUBNER, L. (1966) [1932]. *Attische Feste*. Hildesheim.
- DIETERICH, R. (1908). *Kleine Schriften: Arch. für Rel. –Wiss XI*. Leipzig y Berlín.
- DILLON, M. P. (2000). “Did Parthenoi attend the Olympic Games? Girls and Women competing, spectating, and carrying out cult roles at Greek Religious Festivals”, *Hermes* 128: 457-480.
- DODDS, R. (1951). *Los griegos y lo irracional*. Madrid.
- DOGANIS, C. (2007). *Aux origines de la corruption. Démocratie et délation en Grèce ancienne*. París.
- DUMONT, A. (1968). *Essai sur l’éphébie attique*. Osnabrück.



- EASTERLING, P. Y MUIR, J. (1985a). *Greek Religion and Society*. Cambridge.
- . (1985b). “Greek poetry and Greek Religion”. En P. EASTERLING Y J. MUIR (eds.): 34-49.
- EBBOTT, M. (2003). *Imagining Illegitimacy in Classical Greek Literature*. Lanham.
- ERDMANN, W. (1934). *Die Ehe im alten Griechenland*. Múnich.
- ESPINOSA, D. (2006-2007). “La educación griega y sus fuentes: aproximación a las épocas clásica y helenística”, *Espacio, tiempo y forma. Serie II, Historia antigua* 19/20: 117-134.
- FALKNER, T. M. Y DE LUCE, J. (1989). *Old Age in Greek and Latin Literature*. Albany.
- FANTHAM, E. ET ALII (1994). *Women in the Classical World. Image and Text*. Nueva York y Oxford.
- FARNELL, L. (1909). *Cult of the Greek States*. Oxford.
- . (1921). *Greek hero cults and ideas of immortality*. Oxford.
- FERRARI, G. (2000). “The Ilioupersis in Athens”, *HSPH* 100: 119-150.
- FINKELBERG, M. (2004). “She turns about in the same spot and watches for Orion”: Ancient criticism and exegesis of *Od.* 5.274= *Il.* 18. 488”, *GRBS* 44. 3: 231-244.
- FORBES-IRVING, P. M. C. (1990). *Methamorphosis in Greek Myths*. Nueva York.
- FOUCAULT, M. (1986). *Historia de la Sexualidad* (II vols.). Ciudad de México.
- FOXHALL, L. (1989). “Household, Gender and Property in Classical Athens”, *CQ* 39: 22-44.
- FRAENKEL, E. (1964). *Kleine Beiträge zur klassischen Philologie*. Roma.
- FRONTISI-DUCROUX, F. Y VERNANT, J. P. (1997). *Dans l’œil du miroir*. París.
- FURLEY, W. Y BREMER, J. (2001). *Greek Hymns: Selected Cult Songs from the Archaic to the Hellenistic Period* (II vols.). Tübingen.
- GALLÉ CEJUDO, R. J. ET ALII (2016). *Fronteras entre el verso y la prosa en la literatura helenística y helenístico-romana, Homenaje al Prof. José Guillermo Montes Cala*. Bari.
- GARRIDO, M. A. (2004). *Nueva Introducción a la Teoría de la Literatura*. Madrid.
- GARLAND, R. (1985). *The Greek Way of Death*. Londres.
- . (1990) [1947]. *The Greek Way of Life from conception to old age*. Londres.
- GASTALDI, V. (2006). *Direito Penal na Grécia Antiga*. Florianopolis.
- GENTILI, B. ET ALII (1988). *La musica in Grecia*. Roma.

- GERNET, L. (2001) [1917]. *Recherches sur le développement de la pensée juridique et morale en Grèce. Étude sémantique*. París.
- GHALI-KAHIL, L. B. (1955). *Les enlèvements et le retour d' Hélène dans les textes et les documents figurés*. París.
- GHIRON-BISTAGNE, P. (1985). "Le cheval, et la jeune fille ou de la virginité chez les anciens Grecs", *Pallas* 32: 91-103.
- GOLDEN, M. (1993). *Children and Childhood in Classical Athens*. Londres.
- . Y TOOHEY, P. (2003). *Sex and Difference in Ancient Greece and Rome*. Edimburgo.
- GOLDHILL, S. (1994). "The Failure of Exemplarity". En I. DE JONG Y J. SULLIVAN (eds.): 51-73.
- GONZÁLEZ DE TOBÍA, A. M. (2007). *Lenguaje, Discurso y Civilización. De Grecia a la Modernidad*. La Plata.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, M. (2003). "Helena, olvidándose de su hija... Madres, hijas y hermanas en la literatura griega". En M. CÍD LÓPEZ Y M. GONZÁLEZ GONZÁLEZ (eds): 201-222.
- . (2014). "La epigrafía funeraria y la idea de alma en Grecia Antigua (CEG 482; SEG 38: 440)", *CFC Estudios griegos e indoeuropeos* 24: 81-94.
- GOULD, J. (1985). "On making sense of Greek Religion". En P. EASTERLING Y J. MUIR (eds.): 1-33.
- GRAF, F. (1985). *Nordionische Kulte*. Roma.
- . (1998). *Ansichten griechischer Rituale. Geburtstags-Symposium für Walter Burkert. Castelen bei Basel 15. bis 18. März 1996*. Stuttgart y Leipzig.
- GRAVER, M. (1995). "Dog-Helen and Homeric Insult", *ClassAnt* 14: 41-61.
- HALL, E. (1996). "Is there a polis in Aristotle's *Poetics*?". En M. S. SILK (ed.): 295-309.
- HALPERIN, D. (2003). "The social body and the sexual body". En M. GOLDEN Y P. TOOHEY (eds.): 131-151.
- HANSON, V. D. (1991). *Hoplites: The Classical Greek Battle Experience*. Londres y Nueva York.
- HARRISON, A. R. W. (1968). *The Law of Athens: Family and Property*. Oxford.
- HENRICHS, A. (1981). "Human Sacrifice in Greek Religion: Three Case Studies". En O. REVERDIN y J. RUDHARDT (eds.): 195-235.

HEPPERLE, A. Y KANNICHT, R. (1956). *Festschrift für Herrn Professor Dr. Otto Regenbogen zum 65. Geburtstag*. Heidelberg.

HERZOG-HAUSER, G. (1936). "Nereiden". En G. WISSOVA ET ALII (eds.): 1-23.

HINOJO ANDRÉS, G. Y FERNÁNDEZ CORTE, J. (2007). *Munus quaesitum meritis. Homenaje a la Profesora Carmen Codoñer Merino*. Salamanca.

HOLST-WARHAFT, G. (1992). *Dangerous Voices: Women's Laments and Greek Literature*. Londres.

HOLMBERG LÜBECK, M. (1993). *Iphigeneia Agamennon's Daughter. A Study of Ancient Conceptions in Greek Myth and Literature associated with the Atrides*. Estocolmo.

HORNA, K. (1935). "Gnome". En G. WISSOVA ET ALII (eds.): 74-90.

HUNTER, V. (1990). "Gossip and the Politics of Reputation in Classical Athens", *Phoenix* 44: 299-325.

IRIARTE, A. (2002). *De Amazonas a Ciudadanos. Pretexto ginecocrático y patriarcado en la Grecia antigua*. Madrid.

———. (2003). "El ciudadano al desnudo y los seres encubiertos en la antigua Grecia", *Veleia* 20: 273-296.

———. Y DE FERREIRA, L. N. (2015). *Idades e género na literatura e na arte da Grécia antiga*. Coímbra.

JAMESON, M. H. (1991). "Sacrifice before Battle". En V. D. HANSON (ed.): 197-227.

JUST, R. (1994). *Women in Athenian Law and Life*. Nueva York.

KAHN-LYOTARD, L. Y LORAUX, N. (1981). *Dictionnaire des mythologies*. París.

KAMPAKOGLU, A. Y NOVOKHATKO, A. (2018). *Gaze, Vision, and Visuality in Ancient Greek Literature*. Berlín y Nueva York.

KASSEL, R. (1954). *Quomodo quibus locis apud veteres scriptores Graecos infantes atque parvuli pueri inducantur describantur commemorantur*. Meisenheim am Glan.

———. (1971). *Der Text der aristotelischen Rhetorik: Prolegomena zu einer kritischen Ausgabe*. Berlín y Nueva York.

KEULS, E. C. (1993). *The Reign of the Phallus. Sexual Politics in Ancient Athens*. Berkeley.

KOLLER, H. (1954). *Die Mimesis in der Antike: Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*. Berna.

- KOWALZIG, B. (2007). *Singing for the Gods: Performance of Myth and Ritual in Archaic and Classical Greece*. Oxford.
- . Y WILSON, P. (2013). *Dithyramb in Context*. Oxford.
- LACEY, W. K. (1968). *The family in classical Greece*. Londres.
- LARDINOIS, A. (1995). *Wisdom in Context. The Use of Gnomic Statements in Archaic Poetry*. Tesis Doctoral presentada en la Universidad de Princeton.
- LARSON, J. (1995). *Greek heroine cults*. Madison.
- . (2001). *Greek Nymphs. Myth, Cult, Lore*. Oxford.
- LAWLER, L. B. (1964). *The Dance in Ancient Greece*. Londres.
- LECH, M. (2009). “Marching Choruses? Choral Performance in Athens”, *GRBS* 49. 3: 343-361.
- LEFKOWITZ, M. (1981). *Heroines and Hysterics*. Londres.
- LESKY, A. (1968). *Historia de la literatura griega*. Madrid. Publicado por primera vez en 1957. *Geschichte der griechischen Literatur*. Berna.
- LOHNER, E. (1966). *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur von August Wilhelm von Schlegel*. Stuttgart.
- LONSDALE, S. (1993). *Dance and Ritual Play in Greek Religion*. Baltimore.
- LÓPEZ FÉREZ, J. A. (1988a). *Historia de la Literatura Griega*. Madrid.
- LORAUX, N. (1989) [1985]. *Maneras trágicas de matar a una mujer*. Madrid.
- . (1990). *Les Mères en deuil*. París.
- . (1997). *The experiences of Tiresias. The feminine and the greek man*. Princeton.
- LORIMER, H. L. (1936). “Gold and Ivory in Greek Mythology”. En G. MURRAY Y C. BAILEY (eds.): 14-29.
- LYONS, D. (1997). *Gender and Immortality: Heroines in Ancient Greek Myth and Cult*. Princeton.
- MACDOWELL, D. M. (1978). *The Law in Classical Athens*. Londres.
- MAGGI, V. (1550). *Di Ridiculis in In Aristotelis Librum de Poetica Communes Explicationes*. Venecia.
- MAGNIEN, V. (1936). “Le mariage chez les grecs anciens. L’initiation nuptial”, *L’Antiquit. classique* 5: 115-117.

MARCH, J. (1987). *The Creative Poet: Studies on the Treatment of Myth in Greek Poetry (BICS Suppl. 49)*. Londres.

MARGOLIOUTH, D. S. (1911). *The Poetics of Aristotle*. Londres, Nueva York y Toronto.

MÁRQUEZ GUERRERO, M. A. (1990). *Las gnomai de Baquílides*. Tesis presentada en la Universidad Autónoma de Madrid.

MCGROARTY, K. (2001). *Eklogai. Studies in Honour of Thomas Finan and Gerard Watson*. Maynooth.

MEIGGS, R. (1982). *Trees and Timber in the Ancient World*. Oxford.

MEYER, M. (1936), "Thetis". En G. WISSOVA ET ALII (eds.): 206-242.

MITSIS, P. Y TSAGALIS, C. (2010). *Festschrift for Pietro Pucci*. Berlín

MOSSÉ, C. (1990). *La mujer en la Grecia clásica*. Madrid.

MOTTE, A. (1973). *Prairies et jardins de la Grèce Antique; de la religion à la philosophie*. Bruselas.

MULLEN, W. (1982). *Choreia: Pindar and Dance*. Princeton.

MÜLLER, K. O. (1841). *Geschichte der griechischen Literatur bis auf das Zeitalter Alexanders*. Wreslau.

MURRAY, G. (1912). *Four Stages of Greek Religion*. Oxford.

———. Y BAILEY, C. (1936). *Greek Poetry and Life. Essays Presented to Gilbert Murray*. Oxford.

NAEREBOUT, F. G. (1997). *Attractive Performances: Ancient Greek Dance; Three Preliminary Studies*. Amsterdam.

NAGY, G. (1979). *The Best of the Achaeans: Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*. Baltimore y Londres.

NILSSON, M. N. (1932). *The mycenaean Origins of Greek Mythology*. Berkeley.

———. (1950) [1927]. *The Mynoean-Mycenaean Religion and its Survival in Greek Religion*. Nueva York.

OBER, J. (1989). *Mass and Elite in Democratic Athens: Rhetoric, Ideology, and the Power of the People*. Princeton.

OGDEN, D. (1996). *Greek Bastardy in the Classical an Hellenistic Periods*. Oxford.

ORTEGA, P., RODRÍGUEZ MAMPASO, M. J. Y WAGNER, C. G. (2000). *Mujer, ideología y población. II Jornadas de roles sexuales y de género (Madrid, 13/16-11-1995)*. Madrid.

- PADEL, R. (1993). "Women: Model for Possession by Greek Daemons". En A. CAMERON Y A. KUHRT (eds.): 3-19.
- PADILLA, M. W. (1999). *Rites of passage in ancient Greece: Literature, Religion, Society*. Cranbury.
- PAIRMAN, J. (2005). "The Privatization of Greek Specialities in the Hellenistic World: Drama, Athletics, Citizenship", *Revue Biblique* 112. 4: 536-566.
- PALLANTZA, E. (2005). *Der troische Krieg in der nachhomerischen Literatur bis zum 5. Jahrhundert v. Chr.* Stuttgart.
- PARKER, R. (1996a). *Miasma. Pollution and Purification in Early Greek Religion*. Oxford.
- . (1996b). *Athenian Religion*. Oxford.
- . (2005). *Polytheism and society at Athens*. Oxford.
- PEEK, W. (1955). *Griechische Vers-Inschriften*. Berlín.
- PÉLÉKIDIS, C. (1962). *Histoire de l'éphébie attique des origines a 31 avant Jésuschrist*. París.
- PELLING, C. (1990). *Characterization and Individuality in Greek Literature*. Nueva York.
- PINO CAMPOS, L. M. Y SANTANA HENRÍQUEZ, G. (2013). *Καλὸς καὶ ἀγαθὸς ἀνὴρ· διδασκάλου παράδειγμα. Homenaje al Profesor Juan Antonio López Férez*. Madrid.
- PIRENNE-DELFORGE, V. Y SUÁREZ DE LA TORRE, E. (2000). *Héros et héroïnes dans les mythes et les cultes grecques. Actes du Colloque organisé à l'Université de Valladolid du 26 au 29 mai 1999*. Lieja.
- POHLENZ, M. (1949). *Die Stoa. Geschichte einer geistigen Bewegung (II vols.)*. Göttingen.
- PÖHLMANN, E. Y WEST, M. L. (2012). "The Oldest Greek Papyrus and Writing Tablets. Fifth-Century Documents from the 'Tomb of the Musician' in Attica", *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 180: 1-16.
- POMEROY, S. B. (1975). *Whores, Wives and Slaves. Women in Classical Antiquity*. Nueva York.
- PRITCHETT, W. K. (1971). *The Greek State at War (parte V)*. Berkeley y Los Ángeles.
- RASMUSSEN, T. & SPIVEY, N. (1991). *Looking at Greek Vases*. Cambridge.
- REINER, E. (1938). *Die rituelle Totenklage der Griechen*. Stuttgart y Berlín.
- REINMUTH, O. W. (1971). *The Ephebic inscriptions of the fourth century B.C.* Leiden.

- REVERDIN, O. Y RUDHARDT, J. (1981). *Le sacrifice dans l'antiquité*. Ginebra.
- RIEMER, F. W. (1833). *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter*. Berlín.
- RIBEIRO FERREIRA, J. (1992). *Hélade e Helenos. Génesis e evolução de um conceito*. Coímbra.
- ROBERT, C. (1915). *Oidipus, Geschichte eines poetischen Stoffes im griechischen Altertum*. Berlín.
- . (1920). *Die griechische Heldensage*. Berlín.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (1996). *Sociedad, amor y poesía en la Grecia antigua*. Madrid.
- RODRÍGUEZ MAGDA, R. (1997). *Mujeres en la historia del pensamiento*. Barcelona.
- ROLAND, C. (1946). *Miscellanea Giovanni Mercati. Vol. IV. Letteratura Classica e Umanistica*. Vaticano.
- RORTY, A. O. (1992). *Essays on Aristotle's Poetics*. Princeton.
- ROSA, C. ET ALII. (2012). *¡Que los dioses nos escuchen! Comunicación con lo divino en el mundo greco-latino y su pervivencia. Homenaje a Carmen Barrigón*. Valladolid.
- ROSEN, R. M. Y FARRELL, J. (1993). *Nomodeiktēs: Greek Studies in Honor of Martin Ostwald*. Ann Arbor.
- . Y SLUITER, I. (2006). *City, Countryside and the Spatial Organization of Value in Classical Athens*. Leiden.
- ROSENMEYER, A. (2001). *Ancient Epistolary Fictions. The Letter in Greek Literature*. Cambridge.
- RUDHARDT, J. (1992) [1958]. *Notions fondamentales de la pensée religieuse et actes constitutifs du culte dans la Grèce classique*. París.
- RUIPÉREZ, M. (1947). “El nombre de Ártemis dorio-ilirio”, *Emerita* 15: 1-60.
- RUTHERFORD, I. (2001). *Pindar's Paeans: A Reading of the Fragments with a Survey of the Genre*. Oxford.
- SANTIAGO ÁLVAREZ, R. (1998). “Griegos y bárbaros: arqueología de una alteridad”, *Faventia* 20: 33-45.
- . (2004). “La familia léxica de *xénos* en Homero: usos y significados, II (*Odisea*)”, *Faventia* 26. 2: 25-42.
- . (2007a). “La familia léxica de *xénos* en Homero: usos y significados, I (*Ilíada*)”. En J. ALONSO ALDAMA ET ALII (eds.): 733-742.

- . (2007b). “Una transgresión de hospitalidad: ¿motivo relevante y antiguo en el mito de Edipo?”. En G. HINOJO ANDRÉS Y J. FERNÁNDEZ CORTE (eds.): 795-803.
- SAVALLI, I. (1986). *La dona nella società della Grecia antica*. Bolonia.
- SCHILLER, F. (1803). *Die Braut von Messina oder die feindlichen Brüder*. Tübingen.
- SCHMID, W. Y STÄHLIN, O. (1940) [1929]. *Geschichte der griechischen Literatur* (I.4). München.
- SCHRECKENBERG, H. (1960b). “Zur Poetik des Aristoteles”. En H. SCHRECKENBERG (ed): 127-142.
- SCHRENK, L. (1994). “Sappho Frag. 44 and the *Iliad*”, *Hermes* 122. 2: 144-150.
- SCODEL, R. (1982). “The Achaean Wall and the Myth of Destruction”, *HSCP* 86: 33-50.
- . (1996). “*Dómon ágalma*: Virgin Sacrifice and Aesthetic Object”, *TAPA* 126: 111-128.
- SEALEY, R. (1984). “On Lawful Concubinage in Athens”, *CA* 3: 111-133.
- . (1988). *Women and Law in Classical Greece*. Londres.
- SEVERYNS, A. (1938) *Recherches sur la Chrestomatie de Proclo*. Vol. II. París.
- SIDWELL, K. (2001). “Aristotle, *Poetics* 1456a 25-32”. En K. MCGROARTY (ed.): 78-83.
- SKUTSCH, O. (1987). “Helen her name and nature”, *JHS* 107: 188-193.
- SOURVINOU-INWOOD, C. (2003). *Tragedy and Athenian Religion*. Lanham.
- SPENTZOU, E. Y FOWLER, D. (2002). *Cultivating the Muse: Struggles for Power and Inspiration in Classical Literature*. Oxford.
- STENGER, J. (2004). *Poetische Argumentation. Die Funktion der Gnomik in den Epinikien des Bakchylides*. Berlín.
- . (2006). “Apoththegma, Gnome und Chrie. Zum Verhältnis dreier literarischer Kleinformen”, *Philologus* 150: 203-221.
- SUTTON, B. (1981). *The Interaction Between Man and Woman Portrayed on Attic Red-Figure Pottery*. Tesis presentada en la Universidad de Carolina del norte.
- TKATSCH, J. (1928). *Die arabische Übersetzung der Poetik des Aristoteles und die Grundlage der Kritik des griechischen Textes*. Viena y Leipzig.
- TRENDELL, A. D. (1991). “Farce and Tragedy in South Italian Vase-Painting”. En T. RASMUSSEN Y N. SPIVEY (eds.): 151-182.
- TRENKNER, S. (1958). *The Greek Novella in the Classical Period*. Cambridge.



TUILIER, A. (1988). *Mélanges de la Bibliothèque de la Sorbonne offerts à André Tuilier*. París.

TYRWHITT, T. (1827). *ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΟΥΣ ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ, Aristotelis de poetica liber, textum recensuit, versionem refinxit, et animadversionibus illustravit T. Tyrwhitt, editio quinta*. Oxford.

UGLIONE, R. (1987). *Atti del Convegno Nazionale di Studi su "La donna nel mondo antico" (Torino 21/23 aprile 1986)*. Turín.

VALVERDE, M.; CALDERÓN E. Y MORALES, A. (2006). *Koinòs Lógos: homenaje al profesor José García López (II vols.)*. Murcia.

VÉRILHAC, A. M. Y VIAL, C. (1998). *Le mariage grec. Du Vie. Siècle à l'époque d'Auguste*. Paris.

VERMEULE, E. (1979). *Aspects of death in early greek art and poetry*. Berkeley, Los Angeles y Londres.

VERNANT, J-P. (1966). *Mythe et pensée chez les Grecs, Études de psychologie historique*. París.

———. (1974). *Mythe et société en Grèce ancienne*. París.

———. (1989). *L'individu, la mort, l'amour. Soi même et l'autre en Grèce ancienne*. París.

———. (1993). *L'Homme Grec*. París.

VILLATE, S. (1991). "La nourrice grecque: une question d'histoire sociale et religieuse", *AC* 60: 5-28.

WENDT, S. Y ROYO, M. (1994). *Homenaje a Aída Barbagelata. In memoriam t. I*. Buenos Aires.

WEST, M. L. (1982). *Greek Metre*. Oxford.

———. (1992). *Ancient Greek Music*. Oxford.

WEST, S. (2003). "The most Marvellous of All Seas: The Greek Encounter with the Euxine", *G&R* 50: 157-167.

WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, U. VON (1903). *Timotheos: Die Perser*. Leipzig.

———. (1984) [1921]. *Griechische Verskunst*. 4 Aufl. Darmstadt.

WINKLER, J. J. (1990b). *The Constraints of Desire. The Anthropology of Sex and Gender in Ancient Greece*. Nueva York y Londres.

WINNIFRITH, T. ET ALII (1983). *Aspects of the Epic*. Londres.

- WOODARD, R. D. (2007). *The Cambridge Companion to Greek Mythology*. Cambridge.
- WOODBURY, L. (1979). "Neoptolemus at Delphi: Pindar, 'Nem.' 7.30 ff.", *Phoenix* 33: 95-133.
- WORMAN, N. (1997). "The Body as argument: Helen in Four Greek Texts", *ClAnt* 16: 151-203.
- ZEITLIN, F. (1996). *Playing the other. Gender and Society in Classical Greek Literature*. Chicago y Londres.
- ZIMMERMANN, B. (1992). *Dithyrambos: Geschichte einer Gattung* (Hypomnemata, 98). Göttingen.