

EL SILENCIO CÓMPLICE EN EL CORO FEMENINO*

CINCO TRAGEDIAS DE EURÍPIDES

Andrea Navarro Noguera

Universidad de Barcelona
anavarno8@alumnes.ub.edu

Artículo recibido: 30/05//2014

Artículo aceptado: 03/07/2014

RESUMEN

El coro femenino en diversas tragedias colabora activamente en los planes secretos de la heroína. Esta solidaridad puede presentarse a modo de silencio. El presente artículo tiene como objetivo analizar este fenómeno a partir de pasajes especialmente relevantes en cinco tragedias de Eurípides: *Medea*, *Hipólito*, *Íón*, *Ifigenia en Táuride* y *Helena*.

PALABRAS CLAVE: Tragedia. Eurípides. Coro. Complicidad. Silencio.

ABSTRACT

In some Greek tragedies, female choruses collaborate actively on the heroine's secret plot. This sympathy could be presented as silence. The present article aims to analyze this feature from the most relevant passages of five Euripidean plays: *Medea*, *Hippolytus*, *Ion*, *Iphigenia in Tauris* and *Helen*.

KEYWORDS: Tragedy. Euripides. Chorus. Sympathy. Silence.

* Agradecimientos: A Jordi Sanchis Llopis, profesor titular de la Universitat de València, y a Maite Clavo Sebastián, profesora titular de la Universitat de Barcelona, por haber compartido sus conocimientos y haberme motivado en el estudio de la tragedia griega. El presente artículo surge de la reelaboración de un apartado del Trabajo de Fin de Grado, titulado «Las funciones del silencio en los personajes y coros de Eurípides» y presentado en Valencia el 12 de junio de 2013.

1. INTRODUCCIÓN

En los inicios de las reflexiones modernas sobre el coro trágico se asentó la idea de que este tenía como función la de observador pasivo de un conflicto cuyo motor eran los protagonistas. Sin embargo, no era un elemento prescindible, pues se movía en los márgenes de la acción como un comentarista externo.¹ El coro se convertía así en una pantalla entre los espectadores y los protagonistas del drama.² Con el tiempo, la interpretación del coro como observador ha ido perdiendo fuerza ante el interés de los estudiosos por saber quiénes son y qué hacen exactamente los integrantes del mismo.³ Recientes estudios, como los de G. LEY [2007: 181-199] y GAGNÉ-GOVERS [2013: 1-34], remarcan las dos claras líneas de tensión que se han considerado operativas respecto a la identidad del coro. En primer lugar, en tanto que enlace entre el drama y lo que le es externo; y en segundo, en tanto que personaje dramático con un comportamiento y personalidad particular dentro de la tragedia en cuestión. Esta segunda característica será objeto de nuestra atención.

Como ya decía Aristóteles,⁴ el coro presenta un personaje dentro del drama. Su identidad cambia de una obra a otra y se define siempre desde la lógica argumental. Es el poeta quien determina el sexo, la edad y el estado de sus componentes según las circunstancias de la ficción. Ahora bien, una vez aceptado el coro como parte integrante de la acción dramática, cabe remarcar la problemática que deriva de su naturaleza colectiva. La crítica ha tendido a pensar que esta particularidad del coro imposibilita que su personalidad pueda

¹ Schlegel afirmó que la intervención del coro era útil, ya que aportaba un mensaje moral. El coro era un «espectador ideal». Esta fue la conclusión que el filólogo dio sobre el rol del coro en unas charlas públicas en Viena en 1808. Cf. SCHLEGEL [1971: 155].

² Esta idea ha sido favorecida por el prejuicio sobre la manera de concebir la organización del espacio escénico, que suponía una separación entre actor y coreutas. WEBSTER [1956:7] y ARNOTT [1962: 53] aseguraron que la separación venía dada por una especie de tarima baja donde se establecía el coro. Sin embargo, el estudio de REHM [1988: 263-307] sobre la escenificación de las tragedias de suplicantes descarta a través de los mismos textos la posibilidad de que hubiese una plataforma separadora.

³ La idea de que el coro constituye un nexo entre el mito hecho drama y el contexto de representación no desapareció. De hecho, algunos autores como JEAN-PIERRE VERNANT [1973: 13-14] y o. LONGO [1992: 12-19] han mantenido que el colectivo del coro representaba el colectivo de la audiencia, es decir, la opinión de los ciudadanos sentados en las gradas. Otros, como CALAME [1999: 150-153], ven con más escepticismo que se pueda identificar por completo tanto con la voz del poeta como con el público real.

⁴ Aristóteles, *Poética* 1456a.

ser tan sólida como la de un personaje.⁵ No obstante, la tragedia griega no busca elaborar un retrato psicológico de las *personae*, sino más bien establecer su posición respecto al conflicto en el que se hallan. El coro, como el resto de los personajes, está también caracterizado por esta posición y colabora a su manera en la construcción del drama.

Una primera aproximación a la tragedia griega, y en particular a la tragedia de Eurípides, nos induce a compartir las recientes teorías sobre la función específica del coro según cada tragedia en particular. El objetivo de este artículo es ofrecer algunas reflexiones sobre una determinada actuación del coro en relación con otros personajes dentro de ciertas obras eurípideas.⁶

Con este propósito, acotaremos nuestro ámbito de estudio a los pactos de silencio que el coro femenino y la heroína establecen como muestra de solidaridad femenina. En tres tragedias,⁷ la protagonista solicita al coro de mujeres que guarde en silencio sus planes secretos y, a su vez, estas responden afirmativamente a su petición. En *Helena*, las coreutas no responden explícitamente, pero colaboran no sólo con su silencio sino también con su acción. La ausencia de contestación podría deberse al hecho de que se ha transferido el pacto de silencio a una figura, Teónoe, que pone en un riesgo mayor la divulgación del secreto. Junto a estas cuatro tragedias incluiremos en el presente artículo *Ión*, puesto que las sirvientas de Creusa no aceptan la orden de Juto de guardar silencio y ayudan manteniendo en secreto los planes de su señora.⁸

2. MEDEA

Las palabras del coro de mujeres corintias muestran ya desde su entrada una preocupación por la situación de la casa, por la que dicen sentir *φιλία* (v. 137). Recuérdese que el coro está en el umbral de la puerta y quiere apaciguar la cólera de la madre. Con este propósito le dice a la nodriza, personaje cómplice secundario: ἀλλὰ βᾶσά νιν / δεῦρο πόρευσον οἶ- / κων ἔξω· φίλα καὶ τὰδ' αὔδα

⁵ Cf. NOGUERAS [2007: 153-176], quien de forma sistemática establece las diferentes ideas que se han ido asentando en torno a la interpretación del coro.

⁶ Cf. BATTEZZATO [2005: 157-158], quien remarca la frecuente aparición de un coro cómplice para con el protagonista que incluso llega a compartir su destino.

⁷ *Medea*, *Hipólito e Ifigenia en Táuride*.

⁸ No trataremos *Ifigenia en Áulide*, ya que el coro es descriptivo y no muestra solidaridad por ninguno de los personajes. A su vez, descartaremos aquellas tragedias en las que el coro femenino da nombre a la obra y es el protagonista de la acción (*Suplicantes*, *Troyanas*, *Fenicias* y *Bacantes*), y aquellas donde la complicidad del coro no está articulada en términos de silencio (*Andrómaca*, *Hécuba*, *Electra* y *Orestes*).

(vv. 180-182).⁹ La mujer, aunque temerosa de la reacción de Medea, aceptará esta petición: μόχθου δὲ χάριν τήνδ' ἐπιδώσω (v. 186).¹⁰ El hecho de que la nodriza quiera complacer al coro marca una vinculación de solidaridad entre las mujeres (nodriza y coro) en favor de la heroína.

Cuando Medea se dirige por primera vez a las coreutas parece calmada. Les dice que sale de casa para evitar sus reproches: Κορίνθιαι γυναῖκες,¹¹ ἐξῆλθον δόμων / μή μοί τι μέμνησθ'· οἶδα γὰρ πολλοὺς βροτῶν / σεμνοὺς γεγῶτας, τοὺς μὲν ὀμμάτων ἄπο, / τοὺς δ' ἐν θυραίοις οἱ δ' ἀφ' ἡσύχου ποδὸς / δύσκλειαν ἐκτήσαντο καὶ ῥαθυμίαν (vv. 214-218).¹² La aversión que se fomenta hacia una extranjera, sobre todo si es arrogante, le parece natural y es fruto de una consideración preconcebida de lo que se desconoce. La protagonista busca con sus palabras alejar cualquier tipo de desconfianza por parte de las corintias. Además, como mujeres, les hace partícipes de sus desgracias: πάντων δ' ὄσ' ἔστ' ἔμψυχα καὶ γνώμην ἔχει / γυναῖκές ἐσμεν ἀθλιώτατον φυτόν· (vv. 230-231).¹³

El primer argumento para ganarse el favor del coro es destacar la injusta inferioridad de la condición femenina.¹⁴ Sin embargo, distingue su situación de la de ella misma: ἀλλ' οὐ γὰρ αὐτὸς πρὸς σὲ κάμ' ἦκει λόγος· / σοὶ μὲν πόλις θ' ἦδ' ἔστι καὶ πατρὸς δόμοι / βίου τ' ὄνησις καὶ φίλων συνουσία, / ἐγὼ δ' ἔρημος ἄπολις οὗσ' ὑβρίζομαι / πρὸς ἀνδρός, ἐκ γῆς βαρβάρου λελησμένη, / οὐ μητέρ', οὐκ ἀδελφόν, οὐχὶ συγγενῆ / μεθορμίσασθαι τῆσδ' ἔχουσα συμφορᾶς (vv. 252-258).¹⁵ Así pues, apela al abandono de su esposo y a su soledad como

⁹ (Coro:) *Vamos, entra ahora y tráela aquí fuera de la casa. Dile que somos amigas.*

¹⁰ (Nodriza:) *A costa de esfuerzo, a ella te la entregaré.*

¹¹ Muestra un meditado respeto y prepara a la protagonista para un cuidadoso despliegue de su estado como no corintia (Cf. Eur., *Hipólito*. 373). Es interesante como en estos versos la heroína reivindica que en el mundo de la tragedia griega la mujer que es indiferente para sus vecinas obtiene una mala reputación.

¹² (Medea:) *Mujeres de Corinto, he salido de casa para que no hagáis algún juicio sobre mi persona; pues sé que hay muchos mortales que son de verdad respetables, unos fuera de la vista pública, otros en público. Pero que otros por tener un pie tranquilo obtienen una mala reputación e indiferencia.*

¹³ (Medea:) *Entre todo lo que tiene vida y pensamiento, nosotras, las mujeres, somos el ser más desgraciado.* Para esta *gnome*, cf. *Iliada* XVII, 446-447.

¹⁴ En este canto coral «profeminista», Medea pone el parto de la mujer al nivel del combate militar del hombre (vv. 248-251).

¹⁵ (Medea:) *Sin embargo, este razonamiento no se presenta igual para ti y para mí. Tú tienes aquí una ciudad, una casa paterna, el disfrute de la vida y la compañía de amigos. Yo, en cambio, sin seres queridos ni patria, soy ultrajada por un hombre que me ha arrebatado como botín de una tierra extranjera, sin madre, sin hermano, sin pariente que pueda cambiar de fondeadero mi desgracia.*

extranjera. Una vez usados los argumentos más persuasivos que encuentra,¹⁶ le realiza la siguiente petición: τοσοῦτον οὖν σου τυγχάνειν βουλήσομαι, / ἦν μοι πόρος τις μηχανή τ' ἐξευρεθῆ / πόσιν δίκην τῶνδ' ἀντιτείσασθαι κακῶν / [τὸν δόντα τ' αὐτῷ θυγατέρ' ἢ τ' ἐγήματο], / σιγᾶν (vv. 259-263).¹⁷

Esta solicitud será contestada afirmativamente, dando lugar al primer pacto de silencio de un coro femenino encontrado en las obras conservadas de Eurípides. Las mujeres corintias dan su palabra de guardar silencio, ya que creen que la heroína está actuando correctamente: δρᾶσω τὰδ' ἐνδίκως γὰρ ἐκτείσῃ πόσιν, / Μήδεια (vv. 267-268).¹⁸ En este punto, se ve claramente cómo se sitúan a su lado contra Jasón, el héroe masculino.¹⁹ Así pues, la promesa de silencio hecha por el coro es relevante, no sólo adscrita en una secuencia de actos comunicativos, sino también como posicionamiento contra la deslealtad del amante que abandona a su cónyuge y se marcha con otra.²⁰

Después de la entrada de Creonte y tras escuchar el monólogo de Medea, donde quedan reflejados sus planes de matar al rey de Corinto, a Glauce y a Jasón, el coro expone en su famosa oda su complicidad hacia la extranjera (vv. 410-445). Pese a que han escuchado la violenta venganza que ella quiere llevar a cabo, las mujeres corintias no ponen ninguna objeción. Por el contrario, remarcan la crisis moral causada por la traición de Jasón: βέβακε δ' ὄρκων χάρις, οὐδ' ἔτ' αἰδῶς / Ἑλλάδι τῷ μεγάλῳ μένει, αἰθερία δ' ἀνέ- / πτα (vv. 439-441).²¹ Planteando la ruptura de los juramentos del héroe en términos de justicia, lamentan el daño infringido a Medea y extienden su queja a la desigual posición entre hombre y mujer [MASTRONARDE, 2002: 239].

¹⁶ La persuasión de la protagonista a lo largo de la obra es el motivo principal del éxito de sus planes. CAMPOS DAROCA [2012: 29-40] subraya la habilidad de Medea a la hora de manipular el tiempo y con él los sucesos en escena. Desde el inicio, la heroína tiene que imponer una breve demora (v. 389) para llevar a cabo su represalia. En el episodio final, Medea se pide «por un breve día» no pensar que a los que va a matar son hijos suyos. Ese tiempo que demanda es el que ella misma ha ido produciendo a lo largo de la obra para instalar venganza y castigo.

¹⁷ (Medea:) *Así pues, sólo quiero conseguir de ti lo siguiente: si yo encuentro alguna salida y algún medio para hacer pagar a mi esposo el castigo que se merece [a quien le ha dado a su hija y la que ha desposado], guarda silencio.*

¹⁸ (Coro:) *Así lo haré, pues en tu derecho estás de vengarte de tu esposo, Medea.*

¹⁹ Somos conscientes de que se debe ahondar en el análisis de la relación del coro con el representante del poder. Esperamos poder hacerlo en estudios posteriores.

²⁰ FLETCHER [2003: 32-36] analiza la actitud de las coreutas hacia Jasón y Medea. La autora remarca la importancia de la justicia como motivo principal de su comportamiento.

²¹ (Coro:) *Ha desaparecido la gracia de los juramentos; la vergüenza ya no permanece en la gran Hélade y ha volado hasta el cielo.* Estos versos recuerdan a un pasaje de Hesíodo. Cf. Hes., *Trabajos y Días* 197-201.

De hecho, cuando Jasón entra en escena y mantiene un *agon* con Medea,²² las coreutas se muestran hostiles ante el joven y se dirigen a él en términos de traidor al juramento e injusto con su compañera de lecho: *δοκεῖς προδοῦς σὴν ἄλοχον οὐ δίκαια δρᾶν* (v. 578).²³ Las mujeres son rotundas al criticar la actuación del héroe masculino, lo que contrasta con las numerosas intervenciones corales en las que los componentes se sitúan cercanos al poder. Su esperanza reside en que, si se le impone un castigo justo a Jasón, cambiará la consideración del linaje femenino: *ἐρχεται τιμὰ γυναικείωι γένει* (v. 417).²⁴ Una vez concluida la discusión entre héroe y heroína, el coro pronuncia una sentencia final que reafirma su simpatía y piedad hacia Medea: *σὲ γὰρ οὐ πόλις, οὐ φίλων τις / οἰκτιρεῖ παθοῦσαν / δεινότατον παθέων. / ἀχάριστος ὄλοιθ' ὄτῳ πάρεστιν / μὴ φίλους τιμᾶν καθαρᾶν ἀνοί- / ζαντα κληῖδα φρενῶν ἐμοὶ / μὲν φίλος οὔποτ' ἔσται* (vv. 656-662).²⁵

Sus argumentos apelan a los dos temas que más afligen a la heroína por haberla llevado a la ruina: el amor desmesurado por Jasón y la privación de su patria. Sin embargo, la situación cambia después de la entrada de Egeo, nueva incorporación de Eurípides en la trama.²⁶ Éste, persuadido por las palabras de Medea,²⁷ se convierte en su aliado y mediante juramentos promete acogerla en su patria (vv. 752-753). Las coreutas no interrumpen la conversación, simplemente despiden al rey de Atenas con unas palabras de buen augurio para el viaje de vuelta a casa (vv. 759-762).

El escenario se llena de voces femeninas tan pronto como Medea anuncia las intenciones de matar a la prometida de Jasón y a sus propios hijos. Las corintias han hecho un pacto de silencio, pero insisten en que reconsidere

²² Mientras Medea lo acusa de traición y abandono, Jasón censura toda la raza femenina. Particularmente, el héroe condena el celo de la mujer por la preservación del vínculo conyugal, cuyo símbolo es el lecho [SOUSA, 2007: 137].

²³ (Coro:) *Me parece que has traicionado a tu esposa y que lo que haces no es justo.*

²⁴ (Coro:) *El honor está a punto de alcanzar al linaje femenino.*

²⁵ (Coro:) *Pues a ti no te compadeció ni la ciudad ni amigo alguno, pese a sufrir el más terrible de los sufrimientos. ¡Muera sin gratitud quien no sea capaz de honrar a sus amigos abriéndole la llave de su corazón puro! ¡Nunca será mi amigo!*

²⁶ Las ventajas dramáticas de su intervención son claras: se suma a las otras voces contra la traición de Jasón, mediante juramentos establece un vínculo de *xenia* con la heroína e incluso le delega la decisión de actuar reafirmando el carácter dominante de Medea. La visita de Egeo a Corinto parece una innovación del drama ático, bien puede atribuirse a Eurípides bien a Neofrón [Σ^B *Med.* 66 (= *TrGF* 15 F I)]. Cf. MASTRONARDE [2002: 55].

²⁷ Ante Egeo, el discurso de Medea se reformula: abandona la dulzura y debilidad que conviene a la súplica ante el enemigo para beneficiarse de las apelaciones legítimas que pueden cautivar a un aliado imparcial: la traición y el abandono de Jasón. Además, a cambio de su *φιλία* le promete solucionar su problema de esterilidad.

sus intenciones. De hecho, no es un consejo; es una prohibición: [...] δρᾶν σ' ἀπεννέπω τάδε (v. 813).²⁸ El coro no se opone al plan contra la princesa o al concepto de venganza en general, sino al hecho de dar muerte a sus hijos. Sabe que si ella mata a su propia descendencia, se convertiría en ἀθλιωτάτη γυνή (v. 818). Medea rechaza la opinión de las mujeres y se distancia de ellas,²⁹ arguyendo que no comparten su sufrimiento:³⁰ μὴ πάσχουσιν, ὡς ἐγώ, κακῶς (v. 815).³¹

El siguiente paso de Medea es traspasar el peso de complicidad a la nodriza. La heroína se dirige a ella como única confidente (v. 821), le ordena traer a Jasón y le hace la siguiente solicitud: λέξις δὲ μηδὲν τῶν ἐμοὶ δεδογμένων, / εἴπερ φρονεῖς εὖ δεσπότηαις γυνή τ' ἔφους (vv. 822-823).³² La nodriza no tiene la oportunidad de responder, pero el coro sí lo hace.

Las mujeres miran con horror su propósito de matar a sus propios hijos, acto que ninguna de las mujeres de Corinto estaría dispuesta a cometer. Aluden a una experiencia común, la de ser madre; pero justo esta experiencia es la que causa el alejamiento. Pese a esta distancia, en el cuarto estésimo las coreutas parecen compadecerse de ella, pero, por primera vez en la tragedia, su piedad abarca también a la princesa (δύστανος, vv. 979 y 987) y a Jasón (τάλαν y δύστανε, vv. 990 y 995).

Una vez anunciada por el heraldo la muerte de Glauce y Creonte, Medea entra en la casa dispuesta a matar a sus hijos. El coro, fuera de la casa, oye los gritos de los niños y se pregunta: παρέλθω δόμους; ἀρῆξαι φόνον / δοκεῖ μοι τέκνοις (vv. 1275-1276).³³ Como veremos, es una convención que el coro, igual que los demás personajes, se pregunte qué debe hacer.³⁴ No obstante, es también convencional que esta intervención se evite; bien por su incapacidad de actuación, bien por la aparición de otro personaje para solucionarlo, o bien porque es demasiado tarde para la acción. Es digno de mención que en este pasaje haya un breve diálogo entre las mujeres, que están fuera, y los niños,

²⁸ (Coro:) *Te prohíbo que hagas tal cosa.*

²⁹ Cuando un personaje trágico rechaza el consejo del coro, la distancia entre las ambiciones, los excesos, las experiencias y las responsabilidades del héroe, y la precaución y relativa seguridad del colectivo del coro se hace patente [MASTRONARDE, 2002: 303].

³⁰ Es relevante que la protagonista construya el discurso de persuasión para ganar la complicidad del coro bajo el argumento de una experiencia compartida entre mujeres y sea este mismo argumento el que utilice para distanciarse de las mismas.

³¹ (Medea:) *Puesto que no has padecido, como yo, tan terriblemente.*

³² (Medea:) *No digas nada de mis planes, si quieres a tu señora y eres mujer.*

³³ (Coro:) *¿Debo entrar en la casa? Creo que hay que librar a los niños de la muerte.*

³⁴ Sobre el debate interno de los personajes con relación a esta pregunta, hablaremos más detenidamente en *Ión*. Cf. pág. 12-13.

que están dentro de palacio. Los pequeños responden la pregunta del coro: *ναί, πρὸς θεῶν, ἀρήξαι*³⁵· ἐν δέοντι γάρ (v. 1277).³⁵

El coro se queda paralizado y Medea consuma la matanza de sus propios hijos. Pese a que las mujeres corintias están horrorizadas por el acto cometido, no rompen su silencio favoreciendo así el éxito de los planes de la heroína.

3. HIPÓLITO

En *Hipólito* el coro femenino, compuesto por mujeres de Trecén, muestra su simpatía hacia la heroína desde el comienzo de la tragedia. Ya a su entrada, focaliza nuestra atención en la enfermedad de Fedra. Las mujeres plantean diversas posibilidades sobre la naturaleza de su pasión misteriosa: la posesión de un dios, la traición de Teseo, una mala noticia de Creta o problemas femeninos ligados al embarazo y al parto (vv. 141-169). Su preocupación es compartida con la nodriza, quien ante la enfermedad oculta de su señora se hace la convencional pregunta: *τί σ' ἐγὼ δράσω, τί δὲ μὴ δράσω*; (v. 177).³⁶

Las palabras delirantes de Fedra son incomprensibles tanto para la nodriza, como para el coro.³⁷ La anciana se presenta como la mujer más cercana a la heroína y las demás intentan indagar lo que ocurre a través de ella: *σοῦ δ' ἄν πυθέσθαι καὶ κλύειν βουλοίμεθ' ἄν* (v. 270).³⁸ La impotencia de la nodriza es evidente; pese a ello, desea conocer qué aflige a Fedra y al mismo tiempo calmar la inquietud de las trecenias (vv. 285-287). Para conseguir su objetivo, cambia de estrategia y finalmente consigue que su señora revele el secreto de su amor por Hipólito³⁹ (v. 351). El coro está presente en el diálogo de las dos mujeres y la protagonista se dirige a él para argumentar su decisión de ocultar su pasión⁴⁰ y abandonarse a la muerte.

³⁵ (Niños:); *¡Sí, por los dioses, libradnos! ¡Ahora es el momento!*

³⁶ (Nodriza:); *¿Y, yo? ¿Qué hago contigo? ¿Qué no hago?*

³⁷ GOFF [1990: 27-52] afirma que Fedra habla primero en un delirio causado por un conflicto entre la urgencia del deseo, que le empuja a que hable, y la vergüenza del mismo, que le induce a ser cauta.

³⁸ (Coro:); *Querriamos averiguarlo y oírlo de ti.*

³⁹ Cf. KNOX [1979: 205-230], quien trata de explicar la acción dramática de *Hipólito* a través de la elección entre discurso/silencio de los personajes. Afirma que Eurípides alterna y hace combinaciones en torno a dicha elección y establece así las diferencias entre los personajes.

⁴⁰ La reprobación de que es objeto el adulterio femenino invita a la mentira y al disimulo, agravando la desviación de un patrón de comportamiento, con secuelas cada vez más intolerables (vv. 413-418). Es este tipo de mujer, adúltera y protestona, la que distingue los paradigmas de inmoralidad, entre los que ella misma se encuentra [SOUSA, 2007: 145].

La intervención sucesiva de la nodriza constituye un punto clave en el desarrollo de la acción dramática. La anciana aconseja a su señora que se deje llevar por el amor,⁴¹ puesto que φανήσεται τι τῆσδε φάρμακον νόσου (v. 479).⁴² Además, el coro reitera que es lo más beneficioso para ella: Φαίδρα, λέγει μὲν ἦδε χρησιμώτερα / πρὸς τὴν παροῦσαν ξυμφορὰν [...] (vv. 482-483).⁴³ Finalmente, Fedra acepta los consejos de su cómplice y ello le llevará a la ruina.

El bello himno a Eros cantado por las coreutas, es interrumpido por la orden de la heroína: σιγήσατ', ὧ γυναῖκες· ἐξεργάσμεθα (v. 565).⁴⁴ Ésta les ordena que guarden silencio a fin de escuchar la conversación de la nodriza e Hipólito. Ellas obedecen: σιγῶ· τὸ μέντοι φροῖμιον κακὸν τόδε (v. 568).⁴⁵ Es remarcable que Fedra hable en plural incluyendo al coro en su desgracia (ἀπωλόμεθα, v. 575). La protagonista hace partícipes a las mujeres de la «traición» de la anciana y les cuenta, ante la imposibilidad de que ellas lo oigan directamente,⁴⁶ que su secreto ha sido desvelado. Una vez pronunciada por Hipólito la diatriba contra las mujeres,⁴⁷ Fedra, temerosa de que el joven le cuente a su padre Teseo lo que sabe, ve como única solución de sus problemas la muerte.⁴⁸ Es entonces cuando solicita al coro que mantenga en silencio su pasión y lo ocurrido en el interior de la casa: ὑμεῖς δέ, παῖδες εὐγενεῖς Τροζήνιαι, / τοσόνδε μοι παράσχετ' ἐξαιτουμένη, / σιγῇ καλύψαθ' ἀνθάδ' εἰσηκούσατε (v. 710-712).⁴⁹

⁴¹ La nodriza quiere salvar la vida de su señora y no tanto su honor. Sin embargo, lo único que consigue es destruir ambos.

⁴² (Nodriza:) *Aparecerá algún remedio para tu enfermedad.*

⁴³ (Coro:) *Fedra, ésta dice cosas más provechosas, dada la presente situación.*

⁴⁴ (Fedra:) *¡Silencio, mujeres! Estamos perdidas.*

⁴⁵ (Coro:) *Me callo, pero esto me hace tener un mal presentimiento.*

⁴⁶ La posición fija del coro en la *orchestra* impide a las mujeres escuchar con claridad las voces que salen del interior del palacio. Así pues, el coro se ve en la necesidad de preguntar a Fedra, que se halla *παρὰ κλιθῖρα* (v. 577).

⁴⁷ La invectiva de Hipólito contra las mujeres revisa el recorrido femenino desde la infancia y adolescencia bajo la custodia paterna hasta la transferencia de esa responsabilidad al marido por el casamiento. Para el joven la raza femenina constituye una especie de regalo de Pandora: una maldición impuesta para castigar a los hombres. Cf. SOUSA [2007: 134-139], quien destaca la importancia de la misoginia en *Medea* e *Hipólito*. La autora vincula las dos perspectivas, la de la heroína y la del héroe, a la hora de analizar el concepto de la raza de las mujeres. Es curioso notar la profunda misoginia que las propias mujeres afirman en la escena eurípidea.

⁴⁸ La primera reacción pasional de Hipólito le empuja a hablar para que el mundo se entere de lo ocurrido (vv. 601-602). Sin embargo, su reacción no está causada por el delirio divino, como en el caso de Fedra, sino por estar en posesión de una mente virgen. Finalmente, el joven acepta el pacto de silencio que respetará hasta el final de la tragedia.

⁴⁹ (Fedra:) *Y vosotras, jóvenes nobles de Trecén, concededme sólo este favor que os pido: cubrid con vuestro silencio lo que aquí habéis oído.* En un fragmento de la *Fedra* de Sófocles

Aunque Fedra no ha dicho aún cuáles son sus intenciones para poner remedio a su situación, las mujeres acceden y juran por Ártemis no sacar a la luz su secreto: ὄμνουμι σεμνήν Ἄρτεμιν, Διὸς κόρην, / μήδεν κακῶν σῶν ἐς φάος δείξειν πότε (vv. 713-714).⁵⁰ La heroína, entonces, explica que para que pueda mantener su reputación y la de sus hijos, ella debe morir.⁵¹ La rapidez con la que se produce su entrada en casa evita la posibilidad de que el coro haga objeciones antes del suicidio.⁵²

Las coreutas cantan su famosa oda escapista, deseando poder huir como pájaros de esa situación y describiendo al detalle el previsible ahorcamiento de Fedra dentro de la casa (vv. 768-770). Los gritos de la nodriza procedentes del interior del palacio anuncian que la desgracia definitivamente ha tenido lugar:⁵³ ἰοὺ ἰοὺ· / βοηδρομεῖτε πάντες οἱ πέλας δόμων· / ἐν ἀγρόναις δέσποινά, Θησέως δάμαρ (vv. 776-777).⁵⁴ La anciana insiste en la participación de otros personajes para ayudar a su señora: οὐ σπεύσεται· οὐκ οἴσει τις ἀμφιδέξιον / σίδηρον, ᾧ τόδ' ἄμμα λύσομεν δέρης; (vv. 780-781).⁵⁵ El poeta provoca que la tensión dramática aumente con la voz de la nodriza fuera de escena y con la sucesiva autopregunta planteada por el coro dentro de ella: φίλα, τί δρῶμεν; ἧ δοκεῖ περᾶν δόμους / λῦσαι τ' ἄνασσαν ἐξ ἐπισπαστῶν βρόχων; (vv. 782-783).⁵⁶ La idea de que el coro entre a palacio para ayudar a desatar la cuerda, no sólo es descartada por convención dramática, sino que en el propio texto se rechaza por ser insegura e innecesaria (vv. 784-785).

En ese momento entra Teseo en escena y el coro le informa de que su esposa se ha suicidado. Pero, tal y como habían prometido, las mujeres mantienen

ésta le pide al coro que guarde silencio aludiendo a su condición de mujer: *Sed compasivas y mantener silencio; puesto que una mujer debe ocultar lo que sea motivo de vergüenza para las mujeres* [RADT, 1977, vol.4: 476].

⁵⁰ (Coro:) *Lo juro por la venerable Ártemis, hija de Zeus: nunca sacaré a la luz ninguno de tus males.*

⁵¹ Las palabras de Fedra demuestran que en este momento ya ha decidido acabar con su vida y arrastrar por su causa a Hipólito, pero hay además en ellas una buena carga de ironía: su enfermedad es el amor; no va a lograr que el joven tenga parte en él, pero sí en su trágico resultado. La carga irónica viene reforzada por el sentido más frecuente de σωφρονεῖν en *Hipólito*, relacionado con la idea de castidad. Cf. GOFF [1990: 39-48] explica la σωφροσύνη en la figura de Hipólito.

⁵² El coro antes de la oda sólo expresará su opinión en medio verso: εὐφημος ἴσθι. ¡No hables de esta manera! (v. 724).

⁵³ Cf. Eur. *Medea* 1270 ss., *Hécuba* 1035 ss. y *Orestes* 1296 ss.

⁵⁴ (Nodriza:) ¡Ay, ay! ¡Apresuraos a ayudar los que estáis cerca del palacio! ¡La esposa de Teseo se ha ahorcado!

⁵⁵ (Nodriza:) ¿Es que no os vais a dar prisa? ¿Nadie va a traer una espada de doble filo, con la que podremos cortar el nudo de su cuello?

⁵⁶ (Coro:) Amigas, ¿qué hacemos? ¿Deberíamos entrar en la casa y librar a la señora de la cuerda que la oprime?

en silencio los motivos que la han llevado a tomar esa decisión. Recuérdese que Teseo les pregunta el porqué del suicidio y ellas le responden con evidente falsedad: τοσοῦτον ἴσμεν· ἄρτι γὰρ κἀγὼ δόμους, / Θησεῦ, πάρειμι σῶν κακῶν πενθήτρια. (vv. 804-805).⁵⁷

Cuando se abren las puertas de palacio y queda a la vista el cadáver,⁵⁸ las treceñas lamentan su muerte, pero continúan fingiendo ignorancia: τίς ἄρα σάν, τάλαιν', ἄμαυροῖ ζῶαν; (v. 816).⁵⁹ Pronuncian palabras de consuelo hacia el héroe y de temor por lo que vendrá a continuación (v. 855).

Como en *Medea*,⁶⁰ la acción dramática cambia cuando Fedra, en su carta, acusa a Hipólito de raptó.⁶¹ El coro, que no sabía de sus intenciones de acusar a su hijastro,⁶² no puede, sin embargo, romper el pacto de silencio. Cuando Teseo convoca a Hipólito, las coreutas muestran compasión por el joven (vv. 981-982 y 1036-1037) e intentan, indirectamente, dar a entender a Teseo que el muchacho no ha cometido ultraje (vv. 1036-1037). Cuando el héroe exclama que su hijo debe ir en exilio por el acto cometido, las mujeres de Trecén pronuncian palabras piadosas hacia el inocente joven.⁶³

Tanto en *Medea* como en *Hipólito*, Eurípides muestra a un coro que respeta su promesa de guardar silencio. Sin embargo, al contrario que Medea, Fedra

⁵⁷ (Coro:) *Sé sólo esto: yo también he llegado hace poco al palacio, Teseo, como plañidera de tus males.*

⁵⁸ GOFF [1990: 12-20] hace un estudio sobre oposición espacial entre el exterior y el interior del οἶκος y la oposición dramática entre revelación y ocultamiento. En este pasaje, contrapone el silencio de la muerte que reina dentro de la casa, con la revelación del cuerpo al exterior a través de las puertas abiertas.

⁵⁹ (Coro:) *¿Quién, desgraciada, está apagando tu vida?*

⁶⁰ SOUSA [2007: 169 ss.] establece analogías entre Medea y Fedra sobre todo como heroínas poseídas por la pasión, un estado anímico intenso que resulta de una perturbación de la vida conyugal y las dispone a una indignación de consecuencias extremas. Sin embargo, va remarcando aspectos claros que las diferencian: los motivos de su aislamiento y su carácter a la hora de enfrentarse a sus respectivas situaciones.

⁶¹ Fedra no puede conservar el honor si muere en silencio (vv. 687-688) y lo que ella quiere es ser εὐκλεής. La muerte de la heroína es necesaria, sin embargo para conseguir su objetivo recurrirá a nuevas palabras; escribirá una carta acusando a Hipólito de haber intentado violarla.

⁶² Antes de suicidarse, Fedra había hecho una afirmación que debido a su ambigüedad posiblemente el coro no habría entendido: ἀτὰρ κακὸν γε χἀτέρῳ γενήσομαι / θανοῦσ', ἵν' εἰδῆ μὴ 'πὶ τοῖς ἐμοῖς κακοῖς / ὑψηλὸς εἶναι. *Sin embargo, mi muerte causará la ruina a otro, para que aprenda a no ser altanero para con mis desgracias* (vv. 728-730).

⁶³ En su oda sobre el destierro de Hipólito, las mujeres de Trecén llegan a decir que están enfadadas con los dioses (v. 1146) y preguntan a las Gracias por qué han permitido que se condene al joven si no es culpable. Hay cierto debate sobre si el tercer estásimo es cantado sólo por las mujeres o es un dueto entre el coro y un pequeño coro masculino formado por los sirvientes de Hipólito [BARRETT, 1964: 376-377].

es descubierta por la nodriza, incapaz de mantener su secreto. Ese hecho hace que, en *Hipólito*, la heroína obtenga una mayor complicidad del coro y se distancie completamente de la nodriza.⁶⁴ A la inversa, Medea, conforme se va alejando de las mujeres corintias, se va acercando a la nodriza.⁶⁵

4. *IÓN*

El coro principal de *IÓN* tiene una caracterización única en las obras de Eurípides. Este coro de siervas de Creusa tiene opiniones desvergonzadas hacia su rey bárbaro,⁶⁶ una constante lealtad a su señora y un puntual rechazo hacia el joven Ión. Cuando Juto recibe el oráculo de Febo, reconoce al sirviente del templo como hijo suyo y trama un plan para llevarlo a Atenas. Para conseguir su objetivo y a su vez ocultárselo a su esposa, quiere llevar al joven en calidad de θεατήs (v. 656). Consciente de que el coro ha presenciado el encuentro entre padre e hijo y ha sido testigo de los planes secretos en contra de su señora, el rey se dirige a ellas amenazándolas:⁶⁷ ὑμῖν δὲ σιγᾶν, δμοῖδες, λέγω τάδε, / ἢ θάνατον εἰπούσαισι πρὸς δάμαρτ' ἐμήν (vv. 666-667).⁶⁸

A continuación, las coreutas cantan una oda en la que se preguntan la posibilidad de revelar a Creusa lo que conocen y manifiestan su hostilidad contra Juto. LEE [1997: 236] ha observado que el coro tiene tres razones válidas para desobedecer al rey en guardar silencio: la participación emotiva en el dolor de su señora (vv. 676-680), la sospecha de que el oráculo esconda un engaño (vv. 681-694) y la intolerancia por una invasión extranjera (vv. 702-704, 719-724).

⁶⁴ Aristófanes parodia la insistencia con la que Eurípides retrata este tipo de alcahueta en *Th.* 340-342, *Ra.* 1079.

⁶⁵ Cf. LLAGÜERRI PUBIL [2011: 259-280], quien habla de una desvinculación de la nodriza para con Medea, porque incluso acude al coro con el propósito de que éste persuada a su señora para que deje atrás sus funestos planes. Sin embargo, afirma que la lealtad sigue existiendo pues, si no hace nada por impedir que se cumplan sus planes, las consecuencias para su ama serán funestas.

⁶⁶ Un ejemplo lo encontramos cuando las mujeres, tras conocer que Juto ha tenido un hijo bastardo y que quiere ocultárselo a su señora, exclaman: μέλεος, ὃς θυραῖος ἐλθὼν δόμοις, / μέγαν ἐς ὄλβον, οὐκ ἴσωσεν τύχης / [ὄλοιτ', ὄλοιτο] πότνιαν ἐξαπαφὼν ἐμάν. *Desgraciado, quien siendo extranjero llegó a su palacio en busca de gran dicha y no puso al mismo nivel su suerte. ¡Que muera, sí, que muera el que ha engañado a mi señora!* (vv. 702-704).

⁶⁷ Juto sabe que la complicidad del coro no recae en él sino en su esposa. Así que el héroe no le pide, sino que le ordena que guarde silencio. En lugar de ofrecerles una cosa a cambio, amenaza a las mujeres de muerte.

⁶⁸ (Juto:) *Y a vosotras, esclavas, os advierto que guardéis silencio sobre esto o la muerte será para aquellas que se lo digan a mi esposa.*

Cuando Creusa les pregunta qué ha dicho el oráculo sobre la esperanza de tener hijos, las mujeres gimen, y se cuestionan, aun amenazadas de muerte (v. 756), qué es mejor hacer: εἴπωμεν ἢ σιγῶμεν ἢ τί δράσομεν; (v. 758).⁶⁹

Por convención trágica, los poetas introducen personajes que entran en un proceso de debate interno y que se resume en la pregunta: ¿Qué debo hacer?⁷⁰ Este dilema tiene lugar en los momentos cruciales del desarrollo dramático e incluye la alternativa presente entre discurso y silencio. Aquí, los personajes consideran que sus silencios son responsables en el desarrollo de la acción. No sólo las palabras, sino también el silencio actúa según las exigencias de la ocasión (καιρός). La pregunta «¿hablar o callar?» nos delimita, en muchos pasajes, estas dos como las únicas formas de actuación. Excepcionalmente la impotencia de los héroes lleva a la parálisis.⁷¹ Esta elección entre discurso o silencio es de vital importancia para el devenir de la acción.

Volviendo a *Ión*, encontramos que las siervas reciben una respuesta a su pregunta por parte de la heroína. Pese a que creemos que no es del todo necesaria, su intervención incita más si cabe a que el coro rompa su silencio: εἰρήσεται τοι, κεί θανεῖν μέλλω διπλῆ· (v. 760).⁷² Las mujeres interpretan erróneamente el oráculo y le informan sobre su imposibilidad de tener hijos (vv.761-762).⁷³ A continuación, se dirigen al anciano siervo que la acompaña y le cuentan que Juto sí ha obtenido un hijo de Loxias (vv. 774-775). Así pues, hallamos a un coro que por lealtad hacia Creusa desobedece a quien tiene el «poder» [LEE, 1997: 235]. Por tanto, aquí su complicidad no viene reflejada por el silencio sino por la palabra.

Una vez desvelados tanto la «verdadera» identidad de Ión como los engaños de Juto para mantenerla en secreto, el anciano, personaje secundario introducido por Eurípides dotado de gran lealtad y complicidad hacia la heroína, le aconseja acabar con la vida de aquél que la ha traicionado y la de su hijo (vv. 843-846).⁷⁴ Su solidaridad queda más patente en los versos sucesivos: ἐγὼ μὲν οὖν σοι καὶ συνεκπονεῖν θέλω / καὶ συμφονεῦειν παῖδ' [...] (vv. 850-851).⁷⁵

⁶⁹ (Coro:) ¿Hablamos o permanecemos en silencio? ¿Qué hacemos?

⁷⁰ Sobre el significado de la pregunta trágica «¿qué debo hacer?», cf. LANZA [1988: 17-18].

⁷¹ (Admeto:) ποῖ βῶ; ποῖ στῶ; τί λέγω; τί δὲ μή; ¿Dónde debería ir? ¿Dónde debería quedarme? ¿Qué decir? ¿Qué no? (Eur. *Alceste*, v. 863).

⁷² (Coro:) *Te lo contaré, aunque vaya a morir dos veces.*

⁷³ El coro no transmite con precisión lo que le ha dicho el oráculo a Juto, pues en ningún momento hace alusión a la incapacidad de Creusa de tener hijos. Las mujeres han sido testigo del oráculo, pero cometen un error en la inferencia y en la interpretación.

⁷⁴ El anciano pasa de cómplice del sufrimiento a cómplice de conspiración. Además también cambia su visión sobre la heroína, quien de víctima se convierte en vengadora.

⁷⁵ (Anciano:) *Yo quiero ayudarte con mi participación y colaborar en la muerte del joven.*

Sin embargo, el tragediógrafo no desplaza al coro como cómplice principal de la protagonista. Tras estas palabras, el grupo de mujeres retoma la iniciativa de llevar una acción conjunta y exclama: *κἀγώ, φίλη δέσποινα, συμφορὰν θέλω / κοινουμένη τήνδ' ἢ θανεῖν ἢ ζῆν καλῶς* (vv. 857-858).⁷⁶

Creusa responde entonando la famosa monodia en la que expresa el tormento de su alma por el destino impuesto de vivir sin hijos, un destino cruel del que sólo es culpable Apolo. Es su *ψυχά* (v. 859) la que sufre y habla para aliviar el dolor. No es un silencio ordinario el que se rompe aquí, sino un silencio de casi veinte años [TAPLIN, 1978: 119]. Tanto el coro como el anciano muestran una gran solidaridad hacia la heroína ante lo escuchado. Sin embargo, en uno y otro caso funciona de diferente manera. El siervo colabora en lo que su señora le ha solicitado y participa en la acción de envenenar al joven que está poniendo en peligro el papel de la heroína dentro del οἶκος.⁷⁷ *ἐν πέπλοις ἔχων τόδε / κάθεσ βαλὼν ἐς πῶμα τῷ νεανία* (vv. 1033-1034).⁷⁸ El coro, pese a no recibir una solicitud explícita,⁷⁹ guarda en secreto sus planes y muestra su complicidad cantando una oda sobre la lascivia de los hombres (vv. 1090-1100).⁸⁰

Cuando el heraldo llega intentando encontrar a Creusa para advertirle que su plan ha fracasado, las mujeres temen por su implicación. De hecho, él corrobora su miedo: *μεθέξεις δ' οὐκ ἐν ὑστάτοις κακοῦ* (v. 1115).⁸¹ Tras la descripción del intento fallido de envenenar a Ión, el coro da por descontado su propia muerte junto con la de su señora (vv. 1235-1237).⁸² Su silencio es complicidad suficiente para convencerse de su culpabilidad y participación. Pero, pese al peligro que corren, no dejan de mostrar simpatía hacia la he-

⁷⁶ (Coro:) *También yo, mi querida señora, quiero compartir contigo la suerte de morir o vivir con honra.*

⁷⁷ Su integración dentro del οἶκος como hijo de su esposo conllevaría que Ión fuese el futuro señor de la casa. La reputación de Creusa quedaría dañada, puesto que no sólo se ha asumido su esterilidad sino que la identidad de la madre del joven es desconocida. Cf. vv. 837-838 (anciano:) (...) *Está llevando a tu propia casa en calidad de señor a un individuo sin madre, a un don nadie, al hijo de cualquier esclava.*

⁷⁸ (Creusa:) *Arroja esto, que llevarás metido entre los mantos, en la bebida del joven.*

⁷⁹ LEE [1997: 274] afirma que el motivo es que ya ha habido muchas muestras de complicidad por parte del coro y que otra petición de silencio (vv. 666 ss.) sería excesiva.

⁸⁰ Dado que las mujeres tienen la falsa creencia de que Juto ha tenido un hijo bastardo, la justificación sobre el sentimiento negativo hacia el hombre es mayor que en el caso de *Medea*.

⁸¹ (Heraldo:) *Tú tendrás tu parte del castigo y no serás de los últimos.*

⁸² El coro habla de dos formas de escapar, físicamente posibles, pero que debido a las convenciones dramáticas, resultan imposibles. Este hecho aumenta el patetismo de la cuarta oda coral [OWEN, 2003: 152].

roína. Es más, le aconsejan refugiarse junto al altar para así salvarse de la muerte (v. 1255).

El coro no interviene en el reconocimiento de Ión y Creusa, ni se pronuncia durante la aparición de la *dea ex machina*.⁸³ La ironía en la tragedia la vemos reflejada en que ni la heroína ni las mujeres sufren consecuencias negativas por haber tramado en silencio el envenenamiento del joven Ión. Sin embargo, no hay que olvidar que, por un momento, la complicidad femenina hace que el coro corra peligro.

Es importante remarcar que en el *Ión* de Eurípides vemos la colaboración del coro femenino tanto en la revelación de la falsa identidad del joven, como en el silencio que mantiene sobre los planes de envenenar al mismo y sobre la violación del dios Apolo.

5. IFIGENIA EN TÁURIDE

Las mujeres del coro de *Ifigenia en Táuride*, identificadas como cautivas griegas en el templo de Ártemis (ὤ δμοαί, v. 143), colaboran activamente en favor de Ifigenia. Son sirvientas en una tierra extranjera y están sometidas a una esclavitud de la que ansían huir: ἀδίσταν δ' ἀγγελίαν / δεξαίμεσθ', Ἑλλάδος ἐκ γᾶς / πλωτήρων εἴ τις ἔβα, / δουλείας ἐμέθεν / δειλαίας παυσίπονος· κᾶν γὰρ ὄνειροισι συνεί- / ην δόμοις πόλει τε πατρώ- / α (vv. 447-454).⁸⁴

La entrada de las coreutas está marcada por el contexto ritual en el que se encuentran. Los lamentos de Ifigenia, vertidos ante su propia interpretación del sueño (vv. 55-56), son acompañados por los de ellas.⁸⁵ Pero, sin duda, es más adelante cuando su complicidad y su intervención en la acción dramática se hacen más patentes.

⁸³ El coro pronunciará un dístico sentencioso (vv. 1510-1511) y los cuatro últimos versos de la tragedia también de carácter moralista. El corifeo afirma que es necesario confiar en los dioses, pues favorecen a los buenos y castigan a los malos. Esta máxima, encontrada en otras obras de Eurípides (cf. *Antiopé*, fr.222 (Kannicht) [= Fr: 41 Jouan-Van Looy]), DI BENEDETTO [1971: 290] afirma que revela un sensible cambio de la posición del último Eurípides en cuanto a la religión tradicional y que alcanza un tono «moral» a lo largo de la tragedia [PELLEGRINO, 2004: 338]

⁸⁴ (Coro:) ¡Ojalá recibiéramos la agradable noticia de que ha llegado un navegante de la tierra de Grecia para acabar con el dolor de mi desgraciada esclavitud! ¡Ojalá aunque en sueños pudiera estar en casa y en la ciudad paterna!

⁸⁵ Importante es el uso del dativo de interés en los vv. 180-181: Ἀσιήταν σοι βάρβαρον ἄχᾶν / δεσποίνῃ γ' ἔξαυδάσω [...]. (Coro:) *Entonaré en tu honor, mi señora, himnos asiáticos de cadencia bárbara.*

Tras el reconocimiento de los dos hermanos, Orestes pide a Ifigenia que le ayude a conseguir la estatua de Ártemis para así poder escapar de las Erinias. Ella accede y urde un plan de robo y huida en favor de su hermano. No obstante, para que este plan tenga éxito es preciso que el coro coopere en el engaño al rey Toante.

Orestes advierte a su hermana que las siervas deben συγκρύψαι τάδε (v. 1052).⁸⁶ Para obtener su favor, ella, como mujer, debe dirigirse a estas mediante λόγους πειστηρίους (v. 1053).⁸⁷ La persuasión se obtiene apelando a sus intereses comunes.⁸⁸ Ifigenia considera a las mujeres como únicas responsables del éxito o fracaso de la trama (ἐν ὑμῖν ἐστίν, v.1057) y solicita su ayuda con un argumento general de género:⁸⁹ γυναικῆς ἐσμεν, φιλόφρον ἀλλήλαις γένος / σφῆζειν τε κοινὰ πράγματ' ἀσφαλέσταται (vv. 1061-1062).⁹⁰ A continuación, especifica su petición de guardar silencio:⁹¹ σιγήσαθ' ἡμῖν καὶ συνεκπονήσατε / φυγας (vv. 1063-1064).⁹² Además, les promete que si ella se salva, regresarán a Grecia junto a ella: σωθεῖσα δ', ὡς ἂν καὶ σὺ κοινωνῆς τύχης, / σώσω σ' ἐς Ἑλλάδα (vv. 1067-1068).⁹³ Con la referencia a compartir la suerte, se observa claramente esta unión, esta colaboración, en fin, esta ventaja de la complicidad entre coro y heroína.⁹⁴

⁸⁶ (Orestes:) *ocultar por completo el plan.*

⁸⁷ (Orestes:) *palabras persuasivas.*

⁸⁸ 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) [KYRIAKOU, 2006: 340].

⁸⁹ KYRIAKOU [2006: 342] afirma que en primer lugar Ifigenia hace alusión a la solidaridad femenina, puesto que no hay mucho más por lo que podría ganar el consentimiento del coro. Los argumentos de la joven adquieren la forma de tricolon crescendo. Empieza con las bases biológicas de solidaridad (γυναικῆς ἐσμεν), sigue con el aspecto emocional de su relación (φιλόφρον ἀλλήλαις γένος) y finaliza con la manifestación del mismo (σφῆζειν τε κοινὰ πράγματ' ἀσφαλέσταται).

⁹⁰ (Ifigenia:) *Somos mujeres, género cómplice de ayudarse mutuamente y firmes de salvar guardar intereses comunes.*

⁹¹ Nos parece relevante la posición central de esta petición por parte de Ifigenia, puesto que corroboraría que el clímax de la solicitud de la joven estaría articulado en términos de silencio.

⁹² (Ifigenia:) *Guardad silencio en favor nuestro y colaborad en nuestra huida.*

⁹³ (Ifigenia:) *Si me salvo, a fin de que también vosotras compartáis la misma suerte, os llevaré sanas y salvas a Grecia.*

⁹⁴ VELLACOTT [1975: 200-201] estima que la súplica de Ifigenia después de su prolongada indiferencia para con la situación del coro es insensible y egoísta, una manifestación de la implacable huella que las circunstancias de su vida le han dejado. 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.

La súplica de la joven concluye; ahora toca a las coreutas responder. La lealtad hacia su señora queda reflejada en su sucesiva intervención: θάρσει, φίλη δέσποινα, καὶ σῶζου μόνον· (v. 1075).⁹⁵ Las mujeres dan su consentimiento de guardar silencio e invocan a Zeus para dar solemnidad al pacto: ὡς ἔκ γ' ἔμοῦ σοι πάντα σιγηθήσεται / - ἴστω μέγας Ζεὺς- ὧν ἐπισκήπτεις πέρι (vv. 1076-1077).⁹⁶ La sacerdotisa les dará las gracias en respuesta. Tan pronto como los héroes entran en el templo para llevar a cabo su plan, ellas cantan una oda cargada de patetismo, cuya tónica dominante es su añoranza de la tierra helena. Esta oda nos recuerda la promesa de Ifigenia de su posible vuelta a casa.

No hay que olvidar que el coro no sólo guarda silencio, sino que también interviene en la acción de huida de los tres héroes. Cuando parece que el engaño al rey de Táuride⁹⁷ está siendo un éxito, un heraldo llega al templo para contarle que los tres jóvenes han robado la estatua y se disponen a dejar la isla con una nave (vv. 1288-1292). Entonces, pregunta por el paradero de Toante y el coro contesta: ὄν δ' ἴδεν θέλεις / ἄνακτα χώρας, φροῦδος ἐκ ναοῦ συθείς (vv. 1293-1294).⁹⁸ Las mujeres mienten explícitamente para despistarlo y así ganar tiempo.⁹⁹ Es más, la afirmación de no saber dónde se halla y su intento por redirigirlo lejos de su ubicación real es visto por él como forma de colaboración femenina:¹⁰⁰ ὀρᾶτ', ἄπιστον ὡς γυναικεῖον γένος· / μέτεστι χόμῃν τῶν πεπραγμένων μέρος (vv. 1298-1299).¹⁰¹

Dada la insistencia del esclavo, las mujeres le sugieren que vaya a las puertas del palacio. Él se niega, no dando crédito a sus palabras. Ellas fingen indignación y atribuyen su acusación a un trastorno mental; sólo un loco podría

⁹⁵ (Coro:) *Ten confianza, mi querida señora, y piensa sólo en salvarte.*

⁹⁶ (Coro:) *Por lo que a mí respecta, a tu favor guardaré silencio en todo lo que éstas planeando. ¡Pongo al poderoso Zeus por testigo!*

⁹⁷ Tanto en Ifigenia en Táuride como en Helena, la heroína se encuentra inmersa en una situación de peligro ante un ser- el rey de Táuride o el de Egipto- que tiene mucho de monstruoso y demoníaco y, por tanto, también de grotesco, ingenuo y primitivo [VILCHEZ, 1976: 134].

⁹⁸ (Coro:) *El rey de esta tierra, a quien quieres ver; ha salido apresuradamente del templo.*

⁹⁹ Es interesante la configuración espacial del engaño del coro, puesto que aparece también en *Hipólito*. Las mujeres mienten al personaje masculino en la puerta de la escena.

¹⁰⁰ 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*, 407-409, 415-423, 569-575; *Hipólito*, 616-668; *Ión*, 1090-1098 y *Orestes*, 1003. Sobre el engaño y la astucia como características de la raza femenina, véase el segundo y tercer capítulo de ZEITLIN [1996] y FOLEY [2001: 114-115].

¹⁰¹ (Heraldo:) *¡Mirad cuán poco se puede confiar en la raza de las mujeres! ¡Vosotras también formáis parte de la conspiración!*

pensar que estuvieran implicadas en la huida (μαίνη; v. 1300). Finalmente, aparece el rey del interior del templo terminando con la discusión y preguntando el motivo de tal alboroto.

Una vez el heraldo ha finalizado la larga descripción de los acontecimientos, el coro pronuncia unas breves palabras piadosas hacia la heroína (vv. 1420-1421). La declaración de consternación por su amiga, a la que llaman por su nombre, constata una vez más su lealtad. Pese al peligro en el que se encuentra, no intenta calmar al rey ni se lamenta del inminente castigo que le espera, sino que se preocupa por la situación de Ifigenia.

Recuérdese que Toante, consciente de lo que está ocurriendo, ordena a algunos marineros que capturen el barco griego y su ira se vuelve hacia las extranjeras.¹⁰² No tiene ninguna duda de que son cómplices de los planes (ὕμᾱς δὲ τὰς τῶνδ' ἱστορας βουλευμάτων, v. 1431)¹⁰³ y les promete un castigo por su implicación.¹⁰⁴ Aparece entonces Atenea *ex machina* para frenar su cólera y ordenarle τάσδε δ' ἐκπέμπειν χθονὸς / Ἑλληνίδας γυναῖκας [...] (vv. 1467-1468).¹⁰⁵ El rey promete dejarlas marchar: πέμψω δὲ καὶ τάσδ' Ἑλλάδ' εἰς εὐδαίμονα / γυναῖκας, ὥσπερ σὸν κέλευμ' ἐφίεται (vv. 1482-1483).¹⁰⁶ A modo de conclusión, ellas pronuncian unos versos cargados de emoción y agradecimiento para con la diosa.¹⁰⁷

En esta obra no aparece la intervención de otro personaje cómplice del plan de la heroína. La gran participación del coro en el éxito de la acción dramática hace innecesaria una nueva incorporación. Es más, éste se beneficia de aliarse con Ifigenia, de mantener sus planes en secreto y de forma deliberada dirigir incorrectamente a aquellos que interfieren en la huida. Al final, las mujeres consiguen exactamente lo que desean y su silencio es provechoso tanto para la protagonista como para ellas mismas.

¹⁰² El tema de la ocultación del coro sobre la ubicación del rey ha quedado suspendida momentáneamente. Toante pregunta al heraldo: τί προσδοκῶσαι κέρδος ἢ θηρώμεναι; (v. 1311) y éste deja el tema apartado debido a la importancia de la noticia que es necesario relatar.

¹⁰³ (Toante:) *Vosotras sois testigos de los planes urdidos.*

¹⁰⁴ El hecho de amenazar al coro normalmente es marca de ὕβρις en los personajes tiránicos de la tragedia, como por ejemplo Licos en *Hércules*, Penteo en *Bacantes* y Egisto en *Agamenón* de Esquilo [CROPP, 2000: 260].

¹⁰⁵ (Atenea:) *Enviar de vuelta a su tierra a estas mujeres griegas.*

¹⁰⁶ (Toante:) *Enviaré también a estas mujeres a la próspera Hélade, tal y como ordenas.*

¹⁰⁷ La fórmula de súplica a la victoria aparece también al final de *Fenicias*, *Orestes* y en algunos manuscritos del *Hipólito*. KYRIAKOU [2006: 468] la considera fuera de lugar, puesto que, a diferencia de las comedias, en las tragedias no aparecen súplicas de este tipo.

6. HELENA

La colaboración en favor de la heroína por parte del coro de *Helena*, formado por vírgenes griegas,¹⁰⁸ aparece en diversos pasajes de la obra.

Los lamentos vertidos por Helena al enterarse de la situación en Esparta y, en particular, de la desaparición de su esposo tienen como respuesta el consejo de las jóvenes. Estas ponen en duda la completa veracidad de las palabras de Teucro¹⁰⁹ y le proponen consultar a la profetisa Teónoe sobre la situación de Menelao (vv. 317-329). Ella acepta su consejo: φίλοι, λόγους ἐδεξάμαν· (v. 330).¹¹⁰ La participación emotiva del coro en este pasaje sirve para motivar su insólito abandono de la escena¹¹¹ [FUSILLO, 1997 (2011): 73].

Como en *Ifigenia en Táuride*, las coreutas de *Helena* parecen beneficiarse del acuerdo de mantener en silencio los planes de su señora para escapar de Egipto. BURIAN [2007: 276-277] argumenta que, en comparación, la solicitud de la espartana es mucho menos elaborada. Ifigenia hace una extensa y conmovedora petición al coro obteniendo su colaboración, mientras la solicitud de Helena es breve y no obtiene ninguna respuesta. La promesa de la sacerdotisa de liberar a las cautivas del templo de Ártemis se cumple en los vv. 1467-69 con la orden de Atenea de dejarlas marchar a casa. Sin embargo, la predicción de Helena de volver a Egipto para salvar a las mujeres no vuelve a ser mencionada.

La súplica de silencio de la protagonista recuerda a las extranjeras que sus intereses son comunes. Cuando ve a Teoclímeneo, hijo del rey de Egipto, que se acerca al palacio con el propósito de casarse con ella, les dice: καὶ σὲ προσποιούμεθα / εὔνουν κρατεῖν τε στόματος,¹¹² ἦν δυνώμεθα / σωθέντες

¹⁰⁸ El coro está formado por mujeres prisioneras, pero no se sabe ni quiénes son ni de qué guerra. Helena se refiere a ellas como Ἑλλανίδες κόραι, presa de naves bárbaras (vv. 192-193). No hay ninguna razón histórica ni legendaria para que en Egipto haya prisioneras griegas, por lo que son sólo mujeres y por lo tanto prisioneras por su condición [AMOROSO, 1978: 48].

¹⁰⁹ Cabe destacar la desconfianza del coro ante las palabras del extranjero, marcada a través de sentencias articuladas en términos de ἀληθῆ y ψεῦδος (vv. 307 y 309).

¹¹⁰ (Helena:) *Acepto, amigas, el consejo.*

¹¹¹ Que el coro abandone la *orchestra* es algo fuera de lo común en la tragedia griega. Sólo lo encontramos en *Euménides* de Esquilo, *Áyax* de Sófocles, en *Reso* y en *Alceste* de Eurípides; siempre con clara función dramaturgica. En este caso, sirve para desdoblarse la tragedia, creando un nuevo prólogo con la entrada de Menelao náufrago.

¹¹² 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*, 498-499, 660, 1060-1061;

αὐτοὶ καὶ σὲ συνσῶσαί ποτε (vv. 1387-1389).¹¹³ El coro no emite respuesta, pero tampoco es necesario puesto que la lealtad hacia la heroína actúa lo largo de la obra [KANNICHT, 1969: 365]. Es después cuando las mujeres entonan una oda sobre el viaje de vuelta a Grecia por parte de Helena, evocando su participación en las fiestas laconias y en los ritos nocturnos de Dioniso.¹¹⁴

El final de la obra es similar al de *Ifigenia en Táuride*. Un heraldo llega para contarle a Teoclímeno la huida de su amada junto con su esposo. Las jóvenes, al escuchar la noticia, fingen no saber nada. De hecho, afirman que jamás hubieran pensado no darse cuenta de la presencia de Menelao en Egipto: οὐκ ἄν ποτ' ἤρχουν οὔτε σ' οὔθ' ἡμᾶς λαθεῖν / Μενέλαον, ὄναξ, ὡς ἐλάνθανεν παρών (vv. 1619-1620).¹¹⁵

La novedad de estos dos versos es que el coro no se limita a hacer un comentario general,¹¹⁶ sino que juega el rol de un personaje dramático, previniendo así cualquier acusación de complicidad por parte de Teoclímeno. Así pues, volvemos a denotar la clara intervención de los coros euripídeos en la acción dramática.

Sin embargo, no hay que olvidar que Eurípides, mediante una ingeniosa invención, ha transferido la convención de la complicidad silenciosa femenina a un segundo personaje, Teónoe [CHONG-GOSSARD, 2008: 171]. La profetisa juega un rol importante en el éxito de los planes de los dos amantes.¹¹⁷ Se

Andrómaca, 250; *Hécuba*, 1283; *Suplicantes*, 513; *Heraclés*, 1244; *Troianas*, 695; *Ión*, 98, 674-675; *Fenicias*, 865; *Orestes*, 184-185; *el Cíclope*, 625; y *Bacantes*, 69.

¹¹³ (Helena:) *Y a ti te pedimos que tengas compasión y domines la boca. Si nosotros conseguimos salvarnos, entonces podríamos salvarte a ti.*

¹¹⁴ Es un motivo típico del teatro de Eurípides el deseo de transformarse en pájaro y huir de situaciones difíciles en las que no hay salida (Cf. *Hipólito*, 732-741; *Andrómaca*, 861-865; *Ifigenia en Táuride*, 1140-1151 e *Ión*, 796-799). El coro de la *Helena* desea volar para unirse en Libia a la bandada de pájaros que van a emigrar del Sur al Norte y darles el encargo de difundir la noticia de la próxima llegada de Menelao. Así pues, en esta oda no hacen referencia a su propia huida de Egipto ni a su vuelta a casa. Las integrantes del coro se centran en expresar la euforia de la victoria (Cf. Sof. *Edipo en Colono*, 1081-1084) y en la última estrofa hace un canto *propemptico* en favor de Helena.

¹¹⁵ (Coro:) *Jamás hubiera pensado que Menelao conseguiría ocultarse, de la forma que se ha ocultado estando presente, tanto de nosotras como de ti, señor.*

¹¹⁶ La breve intervención del coro sirve para marcar el paso de la larga descripción del heraldo a la segunda secuencia de la que se compone el éxodo: la tentativa de Teoclímeno de matar a su hermana. Estos versos tienen una función estructural de transición, elemento obligado en las convenciones de la tragedia griega.

¹¹⁷ Mientras MATTHIESSEN [1968: 32-46] no atribuye a Teónoe un papel necesario en la acción dramática, sino que la considera una «Nebenfigur». Por el contrario, POHLENZ [1961: 443 ss.] y ASSAËL [2001: 102] destacan su importancia en el éxito de la trama. CAMPOS DAROCA [2013: 83-109] dedica un artículo a la figura de Teónoe y señala la importancia de un motivo

encuentra ante el dilema entre qué diosa seguir, articulado en términos de discurso/silencio (vv. 880-891).

En un principio, decide velar por su seguridad y contarle a su hermano lo ocurrido (vv. 892-893). Sin embargo, cambia de decisión tras la súplica de Helena y la argumentación de Menelao y finalmente acepta guardar silencio: *σιγήσομαι / ἄ μου καθικετεύσατ' [...] ἐγὼ δ' ἀποστᾶσ' ἐκποδῶν σιγήσομαι* (vv. 1017-1018 y 1023).¹¹⁸ Es necesario señalar la alusión que hace el héroe a la solidaridad femenina como forma de persuasión: *σὸν ἔργον, ὡς γυναικὶ πρόσφορον γυνή* (v. 830).¹¹⁹ No obstante, no debemos olvidar que la decisión de guardar en silencio su llegada está motivada por la piedad y la justicia propias de la condición natural de la joven.¹²⁰

No nos detendremos en la figura individual de Teónoe,¹²¹ sino que nos centraremos en su relevante relación con el coro a lo largo de la tragedia. Desde el inicio de la obra, su vínculo se hace patente en el consejo que las jóvenes dan a Helena de consultar sus oráculos. Pero, sin duda, el final de *Helena* resalta dicha unión. Tras la amenaza de Teoclímeneo de matar a su hermana, las extranjeras intervienen diciendo que debe matarlas a todas ellas en vez de a la joven (vv. 1639-1641).¹²² De este modo, le agradecen la ayuda prestada a

religioso (profético y sacerdotal), filosófico y sobre todo genealógico para dar sentido a su presencia en escena.

¹¹⁸ (Teónoe:) *Guardaré en silencio lo que me habéis suplicado fervientemente [...] Yo, manteniéndome al margen, guardaré silencio.*

¹¹⁹ (Menelao:) *Eso es cosa tuya: entre sí, las mujeres se entienden.*

¹²⁰ Con Teónoe, Eurípides introduce en la tragedia los principios morales de piedad y justicia (vv. 998-1003). Cf. ZUNTZ [1960: 201-241], quien hace un análisis más general de la profetisa estableciéndola como un trámite femenino de mediación entre la razón del mundo humano y divino. CAMPOS DAROCA [2013: 88] destaca la sabiduría divina de la joven, contrapuesta a la sabiduría de ocasión y humana de Helena. Teónoe ostenta un conocimiento más allá de lo que cualquier humano puede alcanzar.

¹²¹ Este personaje singular, rodeado del aura de una vidente inspirada y a su vez de la de una joven sabia que determina aspectos morales, parece que haga la función de árbitro y juez de los dos amantes (vv. 996-997). Importantes son en su decisión a favor de los amantes la figura justa y reiteradamente aludida de su padre Proteo y la amenaza de un impío suicidio conjunto (vv. 982-985). CAMPOS DAROCA [2013: 96] subraya que la joven aparece como una figura autónoma, no sirve a ningún dios y cuando le toca decidir si ayudar o no a los héroes se apoya en la justicia. Su voluntad se debe a la reputación de justicia que le llega de su padre como una fama heredada. Se plantea la urgencia de su propia decisión en la que se juega el curso de la acción mientras el debate divino está todavía en suspenso.

¹²² Existe un gran debate sobre la atribución de los versos correspondientes a la antilabe (vv. 1627-1641). Los manuscritos atribuyen estos versos al coro, lo que fue apoyado por DALE [1967: 165-166]. Otros editores, como DIGGLE [1994:67], proponen la entrada de un sirviente puesto que el personaje es designado en masculino (*δοῦλος ὄν*, v. 1630).

la heroína y demuestran su lealtad con su disposición de morir en su nombre. Es más, su acción corrobora la sentencia que habían pronunciado al entrar en palacio junto a Helena y abandonar la escena: γυναῖκα γὰρ δὴ συμπονεῖν γυναῖκι χρῆ (v. 329).¹²³

Al final, son los Dioscuros los que aparecen *ex machina* y evitan que Teoclímeno mate a su hermana. No hay mención alguna sobre qué le va a suceder al coro, simplemente una última reflexión de las mujeres a modo de conclusión de la tragedia.¹²⁴ La promesa de Helena de rescate es, como poco, sugestiva para un final feliz [CHONG-GOSSARD, 2008: 174].

7. CONCLUSIÓN

Para resumir, la solidaridad femenina es crucial en estos dramas. A veces va unida a un interés personal, en coincidencia con el hecho de que las mujeres son compatriotas de las heroínas. Es el caso de *Ión*, *Ifigenia en Táuride* y *Helena*. Pero en *Medea* e *Hipólito* las protagonistas son extranjeras y el coro simpatiza básicamente, aunque con matices, por razón de género para encubrir el hecho silenciado.

La forma en la que se asienta esta colaboración es también variable según el drama. En algunos, el coro promete guardar silencio mediante un juramento solemne, en otros se hace de forma implícita y no se verbaliza la respuesta; y, ocasionalmente, como hemos visto, se llega a la mentira y la acción directa. Somos conscientes de que se debe prestar más atención a la valoración moral que las coreutas hacen de la acción que la heroína emprende y los argumentos que se dan a sí mismas para callar o hablar. Esperamos poder ahondar en esta línea en futuros trabajos.

A nivel escénico, Eurípides soluciona mediante la técnica de los pactos cómplices el problema de una convención dramática: la presencia del coro en la *orchestra* mientras se producen maquinaciones de los héroes que no

¹²³ (Coro:) *Entre mujeres debe haber siempre solidaridad.*

¹²⁴ A diferencia de los versos conclusivos pronunciados emotivamente por el coro de *Ifigenia en Táuride*, los emitidos por estas mujeres se presentan como una mera reflexión impersonal. Estos últimos cuatro versos aparecen idénticos al final de cuatro tragedias de Eurípides (*Alcestitis*, *Medea* con una variante en el primer verso, *Andrómaca* y *Bacantes*). Se han hecho al respecto muchas hipótesis: que fuesen interpolaciones todas ellas, que sólo un caso fuese auténtico y los otros fuesen interpolaciones del primero, o que todos fuesen auténticos. Estos comentarios del coro tanto en Sófocles como en Eurípides (a diferencia de Sófocles) son siempre genéricos y moralizantes. Pero, sin duda, solo en *Alcestitis* y en *Helena* la reflexión es adecuada a la trama y al final feliz [FUSILLO, 1997 (2011): 193].

deben ser divulgadas. Es una nueva variante a las dos soluciones presentes en Esquilo y Sófocles de hacerle abandonar la escena o solicitar su colaboración sin explicitar su respuesta. Por otra parte, el silencio femenino viene a constituir un dispositivo dramático de aproximación de la actividad del coro a la del personaje.

Este estudio ha constatado que, en Eurípides, el pacto de silencio se produce entre mujeres. En qué medida éste se conciba como un modo de hacer específico de género es cuestión que dejamos abierta, pues precisaría de un estudio más amplio del que aquí nos hemos propuesto.

8. BIBLIOGRAFÍA

- Amoroso, F. (1978). «Solidarietà femminile e riscatto della donna dalla sua condizione in alcuni passi dell'*Elena* di Euripide», *Pan* 6: 47-51.
- Arnott, G. (1985). «Alcune osservazioni sulle convenzioni teatrali dei cori euripidei», *Dioniso* 55: 147-155.
- Arnott, P. (1962). *Greek Scenic Conventions in the Fifth Century BC*. Oxford.
- Assaël, J. (2001). *Euripide, philosophe et poète tragique*. Louvain.
- Barrett, W. S. (1964). *Hippolytos*. Oxford: Clarendon Press.
- Battezzatto, L. (2005). «Lyric». In Gregory, J (ed.): 149-166.
- Burian, P. (2007). *Helen*. Oxford: Aris & Phillips.
- Calame, Cl. (1999). «Performative aspects of the choral voice». In Goldhill, S. y Osborne, R. (eds.): 125-153.
- Campos Daroca, F. J. (2007). *Las personas de Eurípides*. Hakkert.
- (2012). «Los tiempos trágicos de Medea. Construcción del tiempo y dimensiones del logos trágico en la Medea de Eurípides». In De Martino, F. y Morenilla, C. (eds.): 15-40.
- (2013). «La sabiduría de Teónoe y los tiempos trágicos de la *Helena* de Eurípides». In De Martino, F. y Morenilla, C. (eds.): 83-109.
- Chong-Gossard, J. H. Kim On. (2008). *Gender and Communication in Euripides' Plays: Between Song and Silence*. Boston.
- Clavo, M. y Riu, X. (2007). *Teatre grec: perspectives contemporànies*. Lleida.
- Cropp, M. J. (2000). *Iphigenia in Tauris*. Warminster: Aris & Phillips.
- Dale, A. M. (1967). *Helen*. Oxford: Clarendon Press.
- De Martino, F. y Morenilla, C. (2011). *Teatro y sociedad en la antigüedad clásica: la mirada de las mujeres*. Bari.
- (2012). *Teatro y sociedad en la Antigüedad clásica: el logos femenino en el teatro*. Bari.
- (2013). *Teatro y sociedad en la Antigüedad clásica: palabras sabias de mujeres*. Bari.

- Di Benedetto, V. (1971). *Euripide: teatro e società*. Turín.
- Di Benedetto, V. y Medda, E. (1997). *La Tragedia sulla scena: la tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*. Turín.
- Diggle, J. (1994). *Euripidis Fabulae (Helena, Phoenissae, Orestes, Bacchae, Iphigenia Aulidensis, Rhesus)*, v. 3. Oxford: Clarendon Press.
- Fletcher, J. (2003). «Women and Oaths in Euripides», *Theatre Journal* 55: 29-44.
- Foley, H. (2001). *Female Acts in Greek Tragedy*. Princeton y Oxford.
- Fusillo, M. (1997). *Elena*. Milán.
- Gagné, R. y Govers, M. (2013). *Choral Mediations in Greek Tragedy*. Cambridge.
- Goff, B. (1990). *The Noose of Words: Readings of Desire, Violence and Language in Euripides' Hippolytos*. Cambridge.
- Goldhill, S y Osborne, R. (1999). *Performance Culture and Athenian Democracy*. Cambridge.
- Gregory, J. (2005). *A Companion to Greek Tragedy*. Oxford.
- Kannicht, R. (1969). *Euripides- Helena*. Heidelberg: Winter.
- Knox, B. (1979). *Word and action: essays on the ancient theater*. Baltimore y Londres.
- Kyriakou, P. (2006). *A commentary on Euripides' Iphigenia in Tauris*. Berlin y Nueva York: Walter de Gruyter.
- Lanza, D. (1988). «Les Temps de l'émotion tragique. Malaise et soulagement», *Métis* 3: 15-39.
- Lee, K. H. (1997). *Ión*. Warminster: Aris & Phillips.
- Ley, G. (2007). *The Theatricality of Greek Tragedy: playing space and chorus*. Chicago y Londres.
- Llagüerri, N. (2011). «El papel de las nodrizas en la tragedia griega». In De Martino, F. y Morenilla, C. (eds.): 259-280.
- Lloyd, M. (1992). *The Agon in Euripides*. Oxford.
- Longo, O. (1992). «The Theater of the Polis». In Winkler, J. y Zeitlin, F. (eds.): 12-19.
- Mastrorarde, D. J. (2002). *Medea*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Matthiesen, K. (1968). «Zur Theonoesszene der Euripideischen *Helena*», *Hermes* 96: 32-46.
- McClure, L.K. (1999). *Spoken like a woman: speech and gender in Athenian Drama*. Princeton.
- Montiglio, S. (2000). *Silence in the land of logos*. Nueva Jersey.
- Nogueras, M. (2007). «Problemes del cor tràgic». In Clavo, M. y Riu, X. (eds.): 153-176.
- Paduano, G. (1985). «In assenza del coro, l'azione», *Dioniso* 55: 155-167.
- Pellegrino, M. (2004). *Ione*. Bari: Palomar.

- Pohlenz, M. (1961). *La tragedia greca*. Brescia.
- Radt, S. (1977). *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, v. 4 (Sophocles). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Rehm, R. (1988). «The Staging of Suppliant Plays», *GRBS* 29: 263-307.
- Schlegel, A. (1971). *Cours de littérature dramatique*. Ginebra.
- Sousa Silva, M^a de F. (2007). «Eurípides misógino». In Campos Daroca, F. J. et alii (eds.): 134-190.
- Taplin, O. (1978). *Greek tragedy in action*. Londres.
- Vellacott, P. (1975). *Ironic Drama: A Study of Euripides' Method and Meaning*. Cambridge.
- Vernant, J-P. (1973). *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. París.
- Vilchez, M. (1976). *El engaño en el teatro griego*. Barcelona.
- Webster, T. (1956). *Greek Theatre Production*. Londres.
- Winkler, J. y Zeitlin, F. (1992). *Nothing to do with Dionysos?* . Princeton.
- Zeitlin, F. (1996). *Playing the other: gender and society in Classical Greek Literature*. Chicago.
- Zuntz, G. (1960). «On Eurípides' *Helena*: Theology and Irony», *Entretiens Hardt* 6: 201-241.

