

Evocaciones luctuosas en el estásimo I (432-486) de *Electra* de Eurípides*

Sorrowful Memories in the First Stasimon (432-486) of Euripides' *Electra*

Carmen Morenilla Talens
Universitat de València
carmen.morenilla@uv.es

RESUMEN

Los cantos corales narrativos de Eurípides continúan provocando problemas a los estudiosos. Algunos de ellos, como es el caso del primer estásimo de *Electra*, se considera habitualmente que tienen poca o ninguna relación con la obra en que aparecen. Son los llamados estásimos “ditirámicos”, a los que no se atribuye función dramática o *embólina*. En este trabajo queremos mostrar las complejas relaciones que Eurípides crea entre el primer estásimo de *Electra* y el resto de la obra. En nuestra opinión, su estudio en detalle nos permite ver que este supuesto canto de celebración festiva de la partida de Aquiles es en realidad una evocación de los motivos que tuvo Clitemnestra para actuar y colaborar en la muerte de Agamenón, por lo que el canto sugiere resultados luctuosos, no solo para Clitemnestra y Egisto, sino también para el ejecutor, Orestes, que es impelido por quien también causó la muerte de Aquiles. Eurípides en este estásimo logra una composición peculiar, cercana a la antigua tradición citaródica

SUMMARY

Euripides' narrative choral odes continue to puzzle the critics. The first stasimon of Euripides' *Electra*, for example, is considered to be only loosely related to the rest of the tragedy. Thus, it is thought to be dythyrambic, without a dramatic function or *embolima*. This paper seeks to explore the complex links between the first stasimon and the rest of the play. As it is contended in the paper, an in-depth analysis of the lines reveals that this ode on the festive celebration of the departure of Aquiles is nothing but an evocation of Clytemnestra's reasons for murdering Agamemnon. The ode, therefore, suggests sorrowful outcomes not only for Clytemnestra and Aegisthus but also for the executor, Orestes, who is impelled by whom caused the death of Aquiles. As a conclusion, the first *stasimon* of Euripides' *Electra* is an uncommon piece of writing close to the *kytharodia*.

* El presente trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación FFI2012-32071 de la Dirección General de Investigación del Ministerio de Economía y Competitividad de España.

PALABRAS CLAVE	KEY WORDS
Eurípides, <i>Electra</i> , primer estásimo.	Euripides, <i>Electra</i> , first stasimon.
ÍNDICE	
Introducción: Aristóteles y los <i>embólíma</i> El estásimo I de <i>Electra</i> de Eurípides: contexto y problemas de interpretación Líneas de investigación sobre el estásimo I de <i>Electra</i> Estudio de aspectos relevantes del estásimo Conclusiones.	

INTRODUCCIÓN: ARISTÓTELES Y LOS *EMBÓLIMA*

Una interpretación, ya superada, de *Poética* 56a28-32, donde Aristóteles habla de la implicación del coro en la acción, ha dado lugar a que se vean ἐμβόλιμα en varios cantos corales de Eurípides, especialmente de sus tragedias tardías. Esos ἐμβόλιμα serían cantos independientes de la acción dramática, cuyo iniciador según Aristóteles fue Agatón, al que se considera “discípulo” de Eurípides y del que sabemos que en las partes cantadas de sus obras mostraba los nuevos modos musicales que se habían introducido en Atenas en la segunda mitad del siglo V¹. En esta interpretación del texto de Aristóteles² se han basado numerosos estudiosos que han considerado interludios o *embólíma* algunos cantos corales que versan sobre episodios míticos sin una relación directa con la materia argumental que la acción dramática inmediata está desarrollando en la tragedia. Sucede especialmente en las consideradas “tragedias tardías”, cuyos cantos corales muestran un mayor influjo de los nuevos modos musicales. Son los “cantos ditirámicos”, como los denominara Walther Kranz por la afinidad con las narraciones míticas y los modos musicales de los *nomoi* y los ditirambos de Baquilides³.

¹ Para la opinión de los espectadores atenienses sobre este dramaturgo, por otra parte bien considerado tanto por Platón como por Aristóteles, véase la estupenda parodia que de su modo de componer realiza Aristófanes en *Tesmoforiantes*, en la que además Agatón expone en clave cómica su teoría poética: CANTARELLA (1967). Sobre estas innovaciones musicales, véase GEORGIADIS (1958) 84-88 y el interesante trabajo de CSAPO (2000).

² Véanse las traducciones y notas de GARCÍA YEBRA (1974) y LANZA (1987). El pasaje se estudia con detalle en SCATTOLIN (2011). A él hace referencia MASTRONARDE (2010) 145ss. en el título del capítulo “Not as in Euripides but as in Sophocles”.

³ KRANZ (1933) 236ss. QUIJADA (1985) recoge referencias y estudios anteriores y posteriores al de Kranz, y en QUIJADA (2006) llega a sugerentes conclusiones en el estudio de un canto también considerado *embólimon*.

Entre los cantos corales considerados *embólíma* y en torno a los cuales se ha generado polémica por esa ausencia de implicación en la acción dramática de la obra, se encuentra el primer estásimo de *Electra*, cuyos problemas de interpretación tienen su origen en lo que con acierto señala Eric Csapo: “The tale *Electra*’s first stasimon tells is indeed desultory: it begins abruptly, ends abruptly, and contains abrupt transitions”⁴.

EL ESTÁSIMO I DE *ELECTRA* DE EURÍPIDES:
CONTEXTO Y PROBLEMAS DE INTERPRETACIÓN

Este estásimo sigue a la entrada de los dos extranjeros, que se han presentado como amigos de Orestes, en la casa del campesino, esposo formal de *Electra*; también entra *Electra*, que va a prepararles algo de comer. A instancias de ella, el campesino va en busca del antiguo pedagogo de Agamenón, que salvó a Orestes de morir a manos de Egisto y que ahora vive como pastor fuera de las murallas de la ciudad, para pedirle un animal con el que poder agasajar a los invitados, esos nobles extranjeros, que solo los espectadores saben que son Orestes y Pílates. Antes de entrar en la casa, Orestes pronuncia un largo parlamento en que reflexiona de cara a los espectadores sobre la naturaleza humana, sobre la nobleza de esas gentes sencillas en las que se sustenta realmente la *polis*. Adopta la forma de advertencias sobre los hueros nobles y la nobleza verdadera⁵, palabras con que Eurípides está tendiendo puentes entre la acción de la obra y la realidad social del público⁶. Acaba el parlamento augurando él mismo el regreso de Orestes.

Frente a la escena del encuentro con los dos jóvenes, en la que *Electra* se mostraba totalmente desolada, casada sin estarlo —razón por la que no podía

⁴ CSAPO (2009) 95.

⁵ La importancia del episodio fue señalada ya por WEIL (1868) 567-567. Desarrolla el tema ampliamente DI BENEDETTO (1971) 193ss. en el capítulo “La teoria della classe media”. El comienzo de las dos *Electra*, la de Sófocles y la de Eurípides, ofrece un claro contraste en este sentido: en Eurípides el campesino informa en un soliloquio al espectador de la situación en la que se encuentra la familia de los Atridas, un hombre que se presenta a sí mismo como una persona sencilla, de raigambre noble, pero empobrecido; en cambio, Sófocles pone la *résis* inicial en boca del pedagogo de Agamenón, que ha sido también el pedagogo de Orestes, al que muestra su patria y da las primeras instrucciones. Es decir, mientras quien empieza la obra en Eurípides es una persona sencilla, ajena al *génos* de los Atridas, pero instrumentalizada por él, Sófocles la inicia con una persona que es la encargada de transmitir los valores del *génos*. Sófocles subraya con ello la continuidad en Orestes del linaje de Agamenón y pone en primer plano la legitimidad que encarna.

⁶ Véase la alocución directa en versos 383ss.

llevar una vida social normal en determinados contextos⁷— y sin saber si Orestes vivía o no, pues Egisto había ofrecido una recompensa a quien lo matase (vv. 31ss., en el parlamento inicial del campesino), después del encuentro se produce en ella una primera manifestación de alegría contenida, el renacer de una esperanza que languidecía, ya que los extranjeros anuncian que Orestes vive y que está dispuesto a volver. Tras el canto coral, el antiguo pedagogo de Agamenón, que acude en persona, provoca la *anagnórisis*⁸. Esta gradación en la información que se da a los personajes, no al público, que desde el comienzo sabe quiénes son los recién llegados, podría parecer incongruente: Orestes dice en su primera entrada en escena (vv. 82ss.) que busca a su hermana para hacerla copartícipe de su acción homicida (φόνου ξυνεργάτιν) y para informarse de la situación dentro de las murallas de la ciudad. Podría, pues, parecer incongruente, pero no debemos olvidar que lo que guía los actos de Orestes desde el comienzo de su intervención es la determinación de tener una actuación encubierta, de actuar basándose en el ingenio: insiste mucho él mismo en esa *rêsis* en que busca no ser visto, no ser reconocido por nadie, salvo por Electra⁹.

Orestes sabe perfectamente que la mujer que al principio tomó por una esclava es su hermana porque, mientras ellos la espían escondidos, Electra ha sido

⁷ ZEITLIN (2003) 261-284 pone de manifiesto la importancia a diversos niveles de la caracterización del coro de esta obra: muchachas argivas que se dirigen a celebrar la festividad de su diosa patrona y cuya entrada, vestidas de modo acorde a la circunstancia, debió contrastar con el aspecto de Electra, a la que incluso ofrecen un rico vestido para que pueda unirse a ellas; de este modo, se refuerza la situación de pobreza y de constante duelo en la que se encuentra Electra. Zeitlin establece un paralelismo entre la situación de Electra y la de Ifigenia en *Ifigenia en Táuride*, que se llama a sí misma ἄγαμος, ἄτεκνος, ἄπολις, ἄφιλος (vv. 220ss.): es así como se caracteriza aquí a la propia Electra, que vive alejada del resto de la comunidad (con la que tampoco quiere tener trato por su situación emocional, de duelo por el asesinato no vengado del padre) y que es una casada virgen (situación muy anómala). También llama la atención Zeitlin sobre la importancia que en esta obra tiene la celebración de ritos y sacrificios: durante uno morirá Egisto y con el pretexto de otro será atraída Clitemnestra a casa de su hija.

⁸ En otro lugar hemos llamado la atención sobre la diferente presencia y papel del pedagogo en Sófocles y Eurípides (BAÑULS *et alii* [2006] 21 y 31). Frente a la relevancia que tiene en Sófocles, en Eurípides es el informante necesario, tanto para que se produzca la *anagnórisis* como para la muerte de Egisto. En evocación de ese papel de pedagogo de Agamenón que tuvo este anciano, del que Electra ha dicho que no habla con sensatez (vv. 524 y 568), da algunas instrucciones cuando habla con Orestes, aunque no llega a tener en absoluto el papel rector que tiene en Sófocles: las instrucciones del pedagogo de Eurípides proceden del conocimiento de lo que sucede en Argos y particularmente de los preparativos del sacrificio que va a hacer Egisto, por su parte, el pedagogo de Sófocles había acompañado a Orestes en su destierro y por ello actuaba como pedagogo del joven.

⁹ Sobre el modo de proceder de Orestes —ya desde *Coéforas*— es muy explícito Sófocles en *Electra*, donde Orestes relata que fue Apolo quien le dijo que había de actuar con dolo (vv. 33ss.).

muy explícita en su segunda intervención en este prólogo, cuando vuelve de la fuente con un cántaro de agua: una monodia que se transforma en párodos, en la que se combinan los cantos de Electra y el coro (vv. 112ss.)¹⁰. Es una monodia compleja, con problemas métricos, pasajes que pueden considerarse astróficos, como clara muestra de la fuerte emoción de Electra, que insiste en la muerte ominosa del padre, la responsabilidad de Egisto y Clitemnestra, la añoranza del hermano... Y sabe Orestes también, a partir del diálogo con ella, de su resolución para matar incluso a su madre (vv. 278ss.), pero a pesar de ello no le dice la verdad y retrasa el reconocimiento, con lo que, además de demostrar al espectador que su plan es actuar con engaño, mantiene la tensión entre los personajes y crea una gradación en la esperanza. Tras el estásimo viene la escena de reconocimiento y se confirman las esperanzas renacidas, traman las tretas y Orestes, Píldes y el anciano parten a cumplir sus misiones, a lo que seguirá el estásimo segundo, también controvertido —como el primero— en cuanto a su vinculación con la acción dramática¹¹.

Este canto coral presenta muchos problemas de fijación del texto, generados en parte por dificultades en su comprensión a causa del uso de expresiones altamente poéticas, no siempre fáciles de interpretar, en parte por supuestos problemas métricos del texto que transmiten los manuscritos¹². Para el texto, que adjuntamos a continuación, hemos tenido en cuenta las ediciones de Kirchhof (1987), Weil (1868), Dindorf (1869⁵), Parmentier (1925), Denniston (1939) y Diggle (1981)¹³.

¹⁰ Es este uno de los cantos que se han considerado especialmente logrados desde la Antigüedad: recoge Plutarco la anécdota de la admiración que provocó su interpretación en un banquete a Lisandro y sus generales aliados (PLU., *Lys.* 15).

¹¹ Aun cuando lo sea en menor medida, porque se acepta generalmente que las muchachas cantan el origen del conflicto entre Atreo y Tiestes y, por ello, el origen lejano de la actitud de Egisto.

¹² Esta obra no formó parte de la selección escolar de Eurípides, y solo se conserva por la incompleta edición alfabética de sus tragedias. Para una sucinta información sobre los manuscritos, véase la introducción de DENNISTON (1939) xxxix-xliv a su edición comentada; para las relaciones de los códices, cf. la edición bilingüe de FERRARI (1998) 76ss.

¹³ Recogemos en notas solo las variantes y conjeturas más controvertidas. En principio, no somos partidarios de modificar el texto transmitido, razón por la que somos muy prudentes con las por otra parte ingeniosas conjeturas que proponen DIGGLE (1981) y WILLINK (2000). En particular, no compartimos la necesidad de modificar el texto cuando el único argumento es lograr una responsión exacta, puesto que tenemos serias dudas de que esa exactitud fuera norma obligada en todos los casos. Aparte de otros estudios sobre casos concretos (de Gallavotti, Gentili o Giannini, entre otros), véase KRAUS (1957) 58, para los párodos de *Siete contra Tebas*, donde el autor llama la atención sobre el uso expresivo por parte de Esquilo de la responsión laxa, incluso de la falta de responsión. A la misma conclu-

κλειναὶ νᾶες, αἶ ποτ' ἔβετε Τροίαν	στρ.
τοῖς ἀμετρήτοις ἔρετμοῖς	
πέμπουσαι χοροὺς μετὰ Νηρηίδων ¹⁴ ,	435
ἴν' ὁ φίλαυλος ἔπαλλε δελ-	
φίς πρῶραις κυανεμβόλοις	
εἰλισσόμενος ¹⁵ ,	
πορεύων τὸν τᾶς Θέτιδος	
κοῦφον ἄλμα ποδῶν Ἀχιλῆϊ	
σὺν Ἀγαμέμνονι Τρωίας	440
ἐπὶ Σιμωντίδας ἀκτᾶς.	
Νηρηῖδες δ' Εὐβοΐδας ἀκτᾶς λιποῦσαι ¹⁶	ἀντ.
Ἡφαίστου χρυσέων ἀκμόνων	
μόχθους ἀσπιστᾶς ἔφερον τευχέων ¹⁷ ,	
ἀνά τε Πήλιον ἀνά τε πρυ-	445
μνάς Ὅσσας ἱεράς νάπας	
† Νυμφαίας σκοπιᾶς	
κόρας μάτευσ', † ἔνθα πατήρ	

sión llega FILENI (2004), que rechaza los esfuerzos regularizadores; para la emotividad de formas no regulares y su uso expresivo por los tragediógrafos, cf. BAÑULS-CRESPO (2006) 63-79.

¹⁴ χοροὺς μετὰ L P : χορεύματα Diggle.

¹⁵ Aceptamos la variante que se propone a partir de la parodia de Aristófanes (*Ra*. 1317-1738), donde Esquilo parodia el estilo de Eurípides (1309ss.). Los versos 1317-1318 son reproducción de *Electra* 435-436, lo que justifica que se acepte la lectura κυανεμβόλοις frente a κυανεμβόλοι-/σιν, en aras de la regularidad en la responsión métrica. En el verso siguiente leemos εἰλισσόμενος, que aparece dos veces en la misma parodia (1314: εἰειειειειελίσσετε; 1348: εἰειειειειελίσσουσα) con posible evocación del verso 438 de *Electra* (para la parodia y la causa de la reiteración de la sílaba inicial, véase el comentario de VAN LEEUWEN [1896] en su excelente edición de la obra de Aristófanes; DEFRA-DAS [1969] 36 trata sobre estas irregularidades métricas que Esquilo censura a Eurípides y las considera habituales en el “nuevo ditirambo”; BÉLIS [1991] estudia lo que se puede extraer de las composiciones musicales de ambos y sobre todo de esta parodia concreta [46ss.]). Aunque el contexto inmediato de la parodia remite a la monodia de *Orestes*, la presencia de este mismo verbo en participio en el estásimo de *Electra* es, sin duda, la causa de que Aristófanes siga con una clara parodia de los versos 435-436. Esta parodia muestra el impacto de las innovaciones musicales de Eurípides, hasta el punto de que son recordados casos concretos años después (*Ranas* se representa en enero de 405). Nos interesan las irregularidades métricas que subyacen a esas dos extensiones exageradas de los versos 1314 y 1348, lo que hace pensar que Eurípides compuso cantos con responsiones laxas o formas no habituales de metros; lo confirma el propio Aristófanes cuando Esquilo se dirige a Dioniso en el verso 1323 con un τούτων τὸν πόδ' ὄρας; Δι- ὄρω. Esquilo se refiere al uso del gliconio en Eurípides que acaba de parodiar.

¹⁶ ἀκτᾶς L : ἄκρας Orelli.

¹⁷ HEADLAM (1901) ordena el texto: μόχθους ἀσπιστᾶς ἀκμόνων / Ἡφαίστου χρυσέων ἔφερον τευχέων, lo que ha sido aceptado por algunos editores.

ἵππότας τρέφεν Ἑλλάδι φῶς Θέτιδος εἰνάλιον γόνον ταχύπορον πόδ' Ἀτρείδαις.	450
Ἴλιόθεν δ' ἔκλυόν τινος ἐν λιμέσιν Ναυπλίοισι βεβῶτος τᾶς σᾶς, ὦ Θέτιδος παῖ, κλεινᾶς ἀσπίδος ἐν κύκλῳ τοιάδε σήματα, δείματα Φρύγια, τετύχθαι περιδρόμῳ μὲν ἵττος ἔδρα Περσέα λαιμοτόμον ¹⁸ ὑπὲρ άλος ποτανοῖσι πεδί- λοισι φυὰν Γοργόνος ἴ- σχειν, Διὸς ἀγγέλω σὺν Ἑρ- μᾶ, τῷ Μαί- ας ἀγροτῆρι κούρω·	στρ. 455 460
ἐν δὲ μέσῳ κατέλαμπε σάκει φαέθων κύκλος ἀελίοιο ἵπποις ἄμ περοέσσαις ἄστρων τ' αἰθέριοι χοροί, Πλειάδες, Ἰάδες, Ἑκτορος ὄμμασι τροπαῖοι· ἐπὶ δὲ χρυσοτύπῳ κράνει Σφίγγες ὄνουξιν αἰοίδιμον ἄγραν φέρουσα περιπλευ- ρῷ δὲ κύτει πύρπνοος ἔ- σπευδε δρόμῳ λέαινα χαλ- αῖς Πειρη- ναῖον ὀρώσα πῶλον.	ἀντ. 465 470 475
ἐν δὲ δορι ¹⁹ φονίῳ τετραβάμονες ἵπποι ἔπαλ- λον, κελαινὰ δ' ἀμφὶ νῶθ' ἴετο κόνις. τοιῶνδ' ἄνακτα δοριπόνων ἔκανεν ἀνδρῶν, Τυνδαρίς, σὰ λέχεα, κακόφρων κούρα. τοιγάρ σέ ποτ' οὐρανίδαί πέμψουσιν θανάτοις ἧ μὰν ²⁰	480

¹⁸ λαιμοτόμον L : λαιμοτόμαν Seidler.

¹⁹ ἐν δὲ δορι L.P : ἄορι δ' ἐν Hartung.

ἔτ' ἔτι φόνιον ὑπὸ δέραν
ὄψομαι αἶμα χυθὲν σιδάρω.

485

[Ilustres naves, que un día navegasteis a Troya con incontables remos²¹, en cortejo danzando entre las Nereidas cuando el delfín, amante de la flauta, se lanza girando ante vuestras proas de sombríos esperones, escoltando al hijo de Tetis, ligero en el salto de sus pies²², Aquiles, junto a Agamenón²³ hasta las orillas troyanas del Simoeis.

Y las Nereidas, abandonando las orillas de Eubea, llevaban el trabajado escudo de armas áureas de las fraguas de Hefesto, y por el Pelión y por los profundos valles de la sacra Osa, atalaya de las Ninfas, buscaban al joven donde un padre, jinete²⁴, lo crió como luz para la Hélade²⁵, el hijo de Tetis marina, el que mueve veloz el pie en beneficio de los Atridas.

A uno que había venido de Ilión oí²⁶ en el puerto de Nauplio que, hijo de Tetis, en el orbe de tu ilustre escudo tales figuras, motivo de terror para los frigios, están trabajadas: en la base del escudo, en su borde, Perseo, el que degüella, sobre el mar con sus sandalias aladas lleva la cabeza de la Gorgona, junto al mensajero de Zeus, Hermes, el agreste hijo de Maya.

Y en medio del escudo brillaba radiante el círculo del sol con yeguas aladas y los coros celestes de astros, Pléyades, Híades, que giran ante los ojos

²⁰ ἢ μὲν Nauck : ἢ σὺν Schenkl.

²¹ WEIL (1868) comenta el efecto de los innumerables remos, que parecen los pies con los que danzan las naves sobre las olas.

²² En dos ocasiones se modifica la fórmula homérica πόδας ὠκύς: κοῦφον ἄλλα ποδῶν y ταχύπορον πόδα. No puede considerarse casual, puesto que ambas se refuerzan mutuamente por la posición en que se encuentran, el final de estrofa y antístrofa. PARMENTIER (1925) señala en nota que con κοῦφον ἄλλα ποδῶν se evoca el rápido salto de Aquiles desde su nave al arribar a Troya.

²³ Aquí, como también al final de la antístrofa, en responsión laxa semántica, observamos la relación de Aquiles y Agamenón, en la que habitualmente se ve la glorificación indirecta de este último.

²⁴ Se discute sobre si se está refiriendo a Quirón, llamado jinete (ἵππότης), porque es centauro, y que le ha educado como si fuera su hijo, o a Peleo, llamado ἵππηλάτα en Homero (*Il.* 7,125). No nos parece casual que también a Perseo en *Escudo de Heracles* (Sc. 216) se le llame ἵππότης Περσεύς.

²⁵ Se produce una clara responsión entre Ἀχιλλῆ (439) y Ἑλλάδι φῶς (449), reforzada por la responsión laxa entre σὺν Ἀγαμέμνονι y Ἀτρεΐδαι.

²⁶ Nótese el cambio de apóstrofe: la estrofa primera empieza dirigiéndose a las naves y sigue describiendo la comitiva; la segunda estrofa empieza en primera persona, reforzando la verosimilitud de lo que va a cantar, para después apostrofar a las armas de Aquiles. No es casual que la descripción de las armas haya sido oída a uno que volvió de Ilión, claramente destacado por el hecho de que Ἰλιόθεν está recogiendo el Τροίαν de la primera estrofa: el autor quiere que situemos esas armas en su lugar, ante Troya, cumpliendo la misión de proteger al héroe y atemorizar al enemigo.

de Héctor²⁷; en el casco trabajado en oro Esfinges que llevan entre sus garras una presa lograda con el canto²⁸; en la coraza que rodea sus flancos una leona que respira fuego apresuró la carrera con sus zarpas al ver el caballo de Pirene²⁹.

Y en la lanza homicida caballos con sus cuatro patas saltaban, y negro polvo por sus espaldas se alzó. Al señor de tales hombres esforzados en la lucha perdieron, Tindáride, tus lechos, hija de malos pensamientos. Por ello un día los uranidas te enviarán la muerte. En verdad que aún, aún cuello abajo la sangre homicida he de ver vertida por la espada.]

El canto muestra una construcción muy bien estructurada, con odas cerradas: estrofa y antístrofa primeras tratan sobre el acompañamiento a las naves que llevan a Aquiles y sobre la búsqueda de Aquiles por las Nereidas; en las segundas se describen las armas, motivo que se mantiene también en el epodo, en que se retrata la lanza, para pasar en la segunda parte a rechazar la acción de la Tindáride y augurar su muerte. El texto muestra una compleja elaboración, con numerosas respensiones semánticas y una rica adjetivación, en particular mediante términos compuestos como φίλαυλος, κνανεμβόλοις, ταχύπορον, λαιμοτόμον, χρυσοτύπω, πύρπνοος, τετραβάμονες, δοριπόνων, κακόφρων; perífrasis poéticas: κοῦφον ἄλμα ποδῶν, χρυσέων ἀκμόνων μόχθους ἀσπιστὰς ... τευχέων, περιδρόμῳ μὲν ἵτιος ἔδρα; expresiones ampulosas: ἀμετρήτοις ἔρετμοῖς, Ἑλλάδι φῶς, ποτανοῖσι πεδίλοισι; gusto por el detalle en la descripción de lugares o en objetos, como la precisión en el color del polvo que levantan las patas de los caballos (κελαινὰ δ' ἀμφὶ νῶθ' ἴετο κόνις), lo que fija la atención del espectador en la acumulación de elementos y, en consecuencia, crea evocaciones y sugerencias reforzadas a veces por yuxtaposición (ἀνά τε ... ἀνά τε ...; uso de δὲ al comienzo de todas las odas tras la primera, además de otros usos internos). Los temas se van tratando de un modo acumulativo, como una suma de descripciones de imágenes sugerentes que van desde un cuadro de conjunto (descripción de la partida de la flota, o las Nereidas buscando a Aquiles) hasta detalles muy con-

²⁷ Puede que se evoque la huida de Héctor ante el brillo de las armas de Aquiles en *Il.* 10.134ss., como se señala en PARMENTIER (1925).

²⁸ Este término provoca problemas de interpretación: “famosa por el canto” / “ganada en el canto”. Siguiendo a WEIL (1868) hemos interpretado que se refiere a la presa que ha conseguido gracias a sus enigmas, que son cantados.

²⁹ Se trata de Quimera, hija o hermana de Esfinge, según las versiones, perseguida por Pegaso, que hizo surgir la fuente Pirene, el caballo alado que sale del cuello cortado de Medusa, embarazada de Poseidón. Frente a las Pléyades y las Híales, seres celestes, se describen monstruos que surgen de la unión de seres marinos.

cretos dentro de esos cuadros (el movimiento en círculo del delfín, el polvo que se alza por el lomo de los caballos).

El canto evoca la gran épica tanto en los motivos cantados como en el uso de ciertas formas y expresiones, según se ha puesto de relieve: se canta la partida a Troya y se describen las armas de un guerrero —motivos típicamente épicos³⁰—, lo que se hace además utilizando términos y formas propios de la gran poesía épica: finales de χρυσέων τευχέων y ἀελίοιο, términos como ἰππότης, σάκος, φυάν, etc.³¹ No obstante, el proceso se lleva a cabo de un modo particular: a la vez que se evoca la épica, hay un claro apartamiento de ella, como vemos por ejemplo en la diferente descripción del escudo de Aquiles respecto a la famosísima del Canto 18 de la *Ilíada*³². También las expresiones utilizadas muestran un consciente alejamiento, según es el caso de κοῦφον ἄλμα ποδῶν y ταχύπορον πόδ(α), o de ἰππότης por ἰππηλάτα.

Esta evidente relación y a la par diferencia de la épica no puede ser casual, sino que conscientemente acerca este canto a la tradición citaródica, caracterizada por la creación de un estilo altamente poético mediante el uso copioso de epítetos, muchos de ellos compuestos, y de expresiones cercanas, pero no idénticas a las fórmulas homéricas³³. También el metro (ritmos eolocoriámbricos, vinculados con los dactiloeptítritos) acerca este canto a esa noble tradición citaródica, renovada en las composiciones coetáneas influidas por las innovaciones musicales del siglo V³⁴.

LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN SOBRE EL ESTÁSIMO I DE *ELECTRA*

Algunos estudiosos han prestado atención a ciertos detalles del estásimo en sus intentos de vincular con la acción dramática el contenido del canto coral. Headlam, por ejemplo, que rebatía la opinión de Paley y consideraba el estásimo un *embólimon*, cuya única finalidad era cubrir el intervalo entre escenas, señala la

³⁰ Nos referimos no solo a los poemas homéricos, sino también al Pseudo-Hesíodo, a los *Cantos Ciprios*, al *Ciclo*, etc.

³¹ Remitimos a WALSH (1977) 279 y n. 4.

³² No es el mismo escudo, puesto que aquí se describe el primer armamento del joven; pero difiere también la versión de la procedencia de las primeras armas, como veremos.

³³ Los rasgos más relevantes se estudian en MORENILLA-BAÑULS (1991).

³⁴ Aristófanes, en la comentada monodia de *Ranas*, parodia las innovaciones musicales de *Hipsípila* y dice que no hacen falta cítaras ni flautas, sino que basta con unos ὄστρακα para reproducir la música de Eurípides.

importancia de la descripción concreta del escudo de Aquiles. Indica que Eurípides crea una identificación entre Perseo y Orestes, con lo que evoca los versos de *Coéforas* en que el coro aconseja a Orestes que, como aquel héroe, aparte la mirada de su madre al asestar el golpe (vv. 831-837), lo que después habría de cumplir. Headlam señala también, entre otros detalles, que hay una evocación de la ayuda que Hermes, compañero y ayudante de Perseo, da a Orestes en *Electra* de Sófocles (vv. 1395ss.), donde Hermes, que está velando con tinieblas los planes de Orestes, guía sus actos³⁵. En la misma línea O'Brien llama la atención sobre la presencia de la cabeza de Medusa en el escudo y la importancia que tiene en la obra, donse se equiparan Medusa y Egisto-Clitemnestra³⁶. Recordemos que Egisto es degollado por la espalda, cuya cabeza Orestes lleva ante su hermana, y que, al matar a su madre, Orestes tuvo que voltear la cabeza para no mirarla y poder mantener así su decisión.

Aélion, por su parte, hace un detallado seguimiento del episodio de la muerte de Medusa por Perseo en las tragedias que tratan la saga de los Atridas³⁷. Resalta Aélion que el carácter alusivo de las referencias al episodio es prueba del amplio conocimiento que tenía el público y, siguiendo lo señalado por Headlam, recuerda que lo que el coro aconsejaba en *Coéforas* será lo que Orestes afirme haber tenido que hacer en esta *Electra*.

En otros casos se ve en la focalización y alabanza a Aquiles, del que se indica que es colaborador de los Atridas, la glorificación de Agamenón y, por ello, el canto a la restauración de su poder. Así ocurre en Sheppard, para quien esta celebración de la gloria de Aquiles y de Agamenón sugiere la caracterización tradicional, heroica y romántica de Orestes³⁸. En esta relación entre Aquiles y Agamenón insiste también Neitzel en su estudio de las relaciones entre el estásimo y el contexto de la obra, donde pone particularmente de manifiesto la importante función de las antítesis, de los contrastes³⁹. En un sentido similar se manifiesta Lange, para quien este estásimo es una especie de *Programmlied* de la obra, en la medida en que se anuncia el regreso de Orestes con evocación del gran relato épico, en lo que tiene una especial importancia el hecho de centrar

³⁵ HEADLAM (1901) 99-100.

³⁶ O'BRIEN (1964).

³⁷ AÉLION (1986) 160ss. (capítulo sobre Perseo y la Gorgona). Se hace aquí un repaso de su aparición en los textos anteriores a la tragedia.

³⁸ SHEPPARD (1918) estudia el personaje de Electra e insiste en detalles a los que confiere un alto valor simbólico, como su referencia a las estrellas en su monodía previa a la párodos, en los dos primeros estásimos y en la salida de los Dioscuros.

³⁹ NEITZEL (1967) 74-75.

la atención en los grandes héroes Aquiles y Agamenón y en motivos muy relevantes de la épica, como la descripción de las armas⁴⁰.

Han sido, sin embargo, muy numerosos los estudiosos que han negado estas relaciones, en especial desde que Kranz publicara su *Stasimon*⁴¹. Pero ya antes podemos verlo, como sucede, por poner un ejemplo, en el caso del comentario de Weil en su edición anotada de 1868, donde señala con respecto al *ὄν Ἀγαμέμνωνι* del verso 440: “Ces mots sont importants, parce qu’ils établissent jusqu’à un certain point l’unité de ce chœur. Achille, le guerrier le plus brillant de l’armée grecque, ne figure ici que pour mettre en lumière la gloire de celui qui commandait toute cette armée, et qui périt de la main d’une femme. Il est vrai que le poète s’arrêtera si longtemps sur Achille et sur le bouclier d’Achille qu’il nous fera perdre de vue le véritable sujet de ce morceau: l’accessoire s’étend aux dépens du principal”. Como otros estudiosos después, Weil solo ve en la glorificación de Aquiles la indirecta de Agamenón, cuya muerte es resaltada en el epodo: “La magnificence du départ de la flotte grecque, tableau placé au début de ce chœur, contraste avec le sujet de l’épode, le triste retour et la mort ignominieuse d’Agamemnon”⁴².

A partir del estudio de Kranz serán muchos quienes vean en numerosos cantos corales de la época tardía de Eurípides una relación muy laxa o inexistente con la acción dramática. Es el caso de Denniston, quien señala con respecto a los dos primeros estásimos de esta tragedia que se trata de “two extended, independent choral odes which they sing, the first (432-86), plunging into the romantic past (...) The relevance of this ode to the dramatic situation is only revealed at its close. It is the captain of this glorious host that was murdered by his wife, who is now to pay the penalty of her crime. It is significant that this ode, in marked contrast with the realism of much of the play, is highly romantic in tone”⁴³. Es decir: la única relación entre el canto y la obra es el hecho de que ambos tratan sobre los Atridas, el canto sobre la gloria de Agamenón, la tragedia sobre la venganza por su asesinato. Incluso se crea un fuerte contraste entre el tono de alabanza del mundo heroico y la insistencia en la cotidianidad de gentes sencillas de la obra, opinión que ha tenido amplio eco en numerosos críticos, que ven en el canto una especie de celebración del mundo heroico, descrito con tonos amables, esperables en boca de muchachas que ponen cara a cara a los héroes y los monstruos que aquellos hace huir o matan. En este sentido señala

⁴⁰ LANGE (2002) 97ss.

⁴¹ KRANZ (1933).

⁴² WEIL (1868).

⁴³ DENNISTON (1939) xxxii.

Denniston que, frente al tratamiento que tiene la guerra en *Agamenón*, donde se ve como un crimen y una locura general, aquí se tiene por “a gallant exploit of heroic times”⁴⁴.

Más matizada, pero sin ver una estrecha relación entre canto coral y acción dramática, es la opinión de Di Benedetto y Medda, que con carácter general indican la mayor presencia de escenas narrativas mitológicas en Eurípides y que “in alcune tragedie essa tiende a collocarsi su una posizione più autonoma rispetto all'azione. (...) canti che appaiono connessi solo indirettamente o in modo molto labile con l'azione drammatica: così il primo stasimo dell' *Elektra*”. Si bien reconocen que la partida hacia Troya está relacionada con las desgracias de la casa de Agamenón, no creen que tenga ligazón con la acción dramática la presencia de Aquiles y, en particular, el desarrollo en la descripción de las armas: “ma la descrizione dello scudo di Achille si poneva a sé rispetto alla vicenda della tragedia”⁴⁵.

En un sentido similar se manifiesta Mastronarde, quien primero indica la peculiaridad buscada del estásimo, puesto que en este momento cabría esperar un relato de las penalidades por las que ha pasado y pasa Electra en espera del hermano. En lugar de este posible tema, el coro opta por trasladarse al pasado y apostrofa a las naves que parten a la guerra de Troya: “many years before the time of the play”, afirmación que nos parece muy acertada por parte de Mastronarde, puesto que la guerra de Troya no es un pasado remoto ni mítico, como muchos estudiosos señalan, sino un pasado relativamente reciente. Además, debemos recordar que la forma en que se desarrolló la partida es la causa directa de la muerte de Agamenón. Pero, como hicieran Di Benedetto y Medda, Mastronarde señala la inesperada presencia de Aquiles como personaje fundamental en esa partida, aunque también indica que el coro es consciente de la estrecha relación entre Aquiles y Agamenón, citada en el estásimo: “The familiar past is, however, held for the next stasimon, and the evocation of the war at Troy focuses, surprisingly, on Achilles instead of Agamemnon”. La consecuencia de este especial tratamiento —según Mastronarde y en la línea, como veremos, de lo indicado por Walsh— es el contraste entre el mundo sencillo de Electra y la acción no heroica de Orestes: “The glorification of Achilles carries the audience outward to an idealized heroic world, away from the humble setting of Electra's farm and the unheroic caution of Orestes”⁴⁶.

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ DI BENEDETTO-MEDDA (1997) 282.

⁴⁶ MASTRONARDE (2010) 139-140.

También en la reciente introducción de Luschnig y Woodruff vemos el mantenimiento de esta opinión tradicional sobre los cantos corales de Eurípides: consideran que los de *Electra* son un buen ejemplo de lo que Aristóteles juzga de modo negativo la forma de integrarse en la acción. Frente a las restantes partes corales, en su opinión bien integradas (como el breve canto coral tras el reconocimiento [vv. 585-595], y después del anuncio de la muerte de Egisto [vv. 859-865 y 873-879]), “... the first and second stasima could almost stand as poems in their own right”. Con todo, no pueden dejar de admitir que hay numerosos elementos que ligan este estásimo con el resto de la obra: “Whether or not readers experience these odes as integral to the play, the correlation between the images in the odes and what happens on stage cannot be denied: the sword of Achilles and the sword of Orestes; slaying the Gorgon and the slaying of Clytemnestra; the lamb chose from the flocks by old slave and the lamb brought by Pan; the astronomical details of the decoration on Achilles’ shield (464-68), the reversal of the sun’s course (726-36), and the arrival of the Dioscuri through the sky in the exodos to close this chapter in the saga of the house of Atreus”⁴⁷.

Frente a las opiniones de estudiosos que ven un lábil nexo entre canto coral y acción dramática, otros, como Walsh, King y Csapo, se esfuerzan por mostrar nexos de unión entre dichas partes. Las conclusiones de Walsh nos parecen especialmente interesantes: además de la interpretación de la simbología del escudo que porta Aquiles en la línea de equiparar a Perseo y Orestes como matadores de monstruos, destaca el *Verfremdungseffekt* que busca el canto coral y que consiste en que, mediante la ruptura con la cotidianeidad de las escenas anteriores, Eurípides trata de provocar la reflexión del espectador sobre la violencia⁴⁸. Walsh, que también ve en la glorificación de Aquiles la de Agamenón, indica que se espera de Orestes que ponga el punto final a la guerra de Troya, cuyo comienzo aparece en el estásimo; se espera, pues, que complete la victoria griega. Pero indica Walsh que mediante ese *Verfremdungseffekt* se busca que el espectador repare en que no son equiparables las proezas de la guerra de Troya y la muerte de la Medusa con lo que Electra y Orestes van a emprender: los actos heroicos cantados en el estásimo están legitimados por los dioses, mientras que lo que harán Electra y Orestes solo tiene el respaldo de un oráculo de Apolo, sobre el que incluso Orestes duda (ἄρ’ αὐτ’ ἀλάστωρ εἶπ’ ἀπεικασθεῖς θεῶ; [v. 979]) y al que posteriormente Electra minusvalora como motivo de su acto en beneficio de su propio deseo y su odio a la madre (δακρῦτ’ ἄγαν, ὧ σύγγον’, αἰτία

⁴⁷ LUSCHNIG-WOODRUFF (2011) xii-xiii.

⁴⁸ WALSH (1977).

δ'ἔγώ/ διὰ πρὸς ἔμολον ἅ τάλαινα ματρὶ τᾷδ', / ἅ μ' ἔτικτε κούραν [vv. 1182-1184]). Apunta Walsh que probablemente mediante esa evocación del pasado heroico quiera mostrar Eurípides que la tradición está vacía y, con ello, advertir a los atenienses sobre su utilización. En este mismo sentido, King ha insistido en el peculiar retrato de Aquiles, que se aleja del héroe homérico en un canto coral que evoca claramente la épica homérica: con ello Eurípides querría advertir sobre el horror de la guerra, sobre la transformación de los antiguos héroes⁴⁹.

Csapo, por su parte, en la línea de otros trabajos suyos anteriores sobre los cantos corales de Eurípides y sobre la influencia de las innovaciones musicales en sus tragedias, toma como base las indicaciones de Cropp⁵⁰ en el sentido de que este estásimo es una especie de descripción de una imagen que busca, más que una relación lógica con la acción dramática, crear un ambiente, una sensación, para lo que concentra la atención en breves relatos y, con frecuencia, en detalles de carácter alusivo⁵¹. Csapo pone de relieve la relación de este canto con la iconografía coetánea, incluyendo la funeraria⁵², que el coro describe fijándose en algunos detalles y con lo que pasa de un ambiente festivo en la descripción de la partida de las naves al terror y el horror de los monstruos de las armas de Aquiles. Las conclusiones son similares a las de Walsh, pero Csapo insiste en que estos cantos se dirigen a los sentidos, al subconsciente y a las emociones, proceso en el que desempeña un papel esencial la superposición de imágenes.

ESTUDIO DE ASPECTOS RELEVANTES DEL ESTÁSIMO

Las conclusiones de Walsh y Csapo creemos que se complementan, pero han pasado por alto algunos aspectos de este estásimo en los que es interesante que nos detengamos y, en su caso, maticemos.

Por lo general, se pone de relieve la ruptura con el realismo cotidiano del contexto en el que se desarrolla la acción dramática de esta *Electra* con el canto coral en el que se canta la época heroica, para lo que las coreutas se sirven del pasado mítico. Pero, como Mastronarde en parte indicaba, el coro no canta el pasado mítico, sino el pasado que es causa de la acción dramática: la partida a Troya y sus consecuencias provocan la muerte de Agamenón. Debemos recordar que a los problemas relacionados con la partida se debió el sacrificio de Ifigenia y,

⁴⁹ KING (1980).

⁵⁰ CROPP (1988) 127-128.

⁵¹ CSAPO (2009).

⁵² La importancia de la ἔκφρασις en general o en obras particulares ha sido puesta de relieve por algunos estudiosos: para la tragedia, véase GARZYA (1996).

en reparación de esa muerte, Agamenón debió morir a su regreso a casa. La muerte de Ifigenia, que no se cita explícitamente en el estásimo, es uno de los motivos —el más relevante— que Clitemnestra aducirá para haberse unido a Egisto y, en colaboración con él, matar a Agamenón⁵³. Esto sucederá en la escena que sigue al segundo estásimo, pero aparece ya de manera totalmente explícita en las primeras palabras de la tragedia puestas en boca del campesino, en la *rêsis* inicial en la que contextualiza la obra: en los versos 1-3 también evoca el campesino la partida de Agamenón con sus naves hacia Troya y en el verso 29 indica que Clitemnestra tenía motivos para lo que hizo⁵⁴.

Los estudiosos han llamado la atención sobre el contraste entre la expedición de Troya, que contó con la legitimación de los dioses, y la acción de Orestes, que solo cuenta con la justificación de un oráculo de Apolo, de cuya procedencia real dudará incluso cuando, muerto Egisto, Electra le insta a matar a la madre; después, cometido el matricidio, Electra indicará que le movió realmente su deseo de matarla. Pero ese contraste, en lo que se refiere a la descripción del coro, no es correcto: en los versos 435ss. se nos dice que el delfín, amante de la flauta, acompaña a las naves con sus evoluciones, similares a danzas, y más allá de lo que de verídico pueda tener este detalle, el delfín es el símbolo de Apolo, lo que aquí se realza el epíteto *φίλαυτος*⁵⁵. Apolo, hermano de Ártemis, que fue la responsable del sacrificio de Ifigenia, impulsa y acompaña a Aquiles, de cuya muerte, como la de su hijo Neoptólemo, será responsable⁵⁶. Esa responsabilidad de Apolo era ampliamente conocida, como demuestra el hecho de que Platón recoja una cita de una tragedia de Esquilo en la que Tetis se queja de que Apolo, que en sus bodas había alabado su futura descendencia, fuera quien mató a su

⁵³ Para los precedentes de la relación de Aquiles e Ifigenia, cf. ESCHER (1893) y AÉLION (1983) 95ss. En esta *Electra* la propia Clitemnestra habla de la muerte de Ifigenia y del engaño de la promesa de matrimonio (vv. 1020ss.), pero la referencia más impresionante es la cuidada descripción que hacen de la escena los ancianos del coro de *Agamenón* en su párodos (vv. 150ss.).

⁵⁴ El carácter alusivo del comentario demuestra que en la mente de todos está el daño que Agamenón realizó a Clitemnestra al aceptar el sacrificio de Ifigenia, además de la ofensa que supuso la llegada de Casandra a palacio: cf. BAÑULS (2002).

⁵⁵ M. WELLMANN (1901), donde se ocupa también de su gusto por la música, la relación con Apolo y el acompañamiento a las Nereidas.

⁵⁶ Cf. PRELLER (1875³), 2,423-424. Sobre la implicación de Apolo en su muerte, cf. Escher (1893) 238. Las quejas de Tetis a Apolo por su implicación en la muerte del hijo se señalan en MEYER (1936) 220. Para las diferentes versiones sobre su filiación y relación con Apolo, y sobre la muerte a manos de Aquiles y las consecuencias funestas del hecho, véase LESKY (1939) 602-603. Para la relación de Aquiles y Apolo véase también CHIRASSI COLOMBO (1977), donde se ocupa de las versiones sobre la muerte de Aquiles siempre en el ámbito apolíneo (252-253).

hijo⁵⁷. Todo ello no puede más que suscitar en el espectador la evocación de las desgracias que el vaticinio de Apolo provocará en los dos hermanos, especialmente en Orestes, como los Dioscuros les indican en su intervención final y como Eurípides y el público saben bien por su recuerdo de *Orestíada*.

Que en este estásimo se centre la atención en la partida del joven Aquiles y en sus armas (lo que ha parecido sorprendente a los estudiosos, que creen que aleja totalmente el contenido de la oda de la acción dramática) tiene en parte la función de reforzar esa evocación del sacrificio de Ifigenia y del final aciago del joven héroe, acompañado por Apolo. No en vano existe una estrecha relación entre este estásimo de *Electra* y el que Eurípides crearía unos años más tarde para *Ifigenia en Áulide*, cuando Aquiles manifiesta la decisión de ayudar a Clitemnestra e Ifigenia, que han llegado a Áulide engañadas, creyendo que la joven iba a casarse con Aquiles⁵⁸: 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 ritmo⁵⁹.

En *Ifigenia en Áulide* un coro muy similar al de *Electra*, un grupo de mujeres lugareñas que han acudido atraídas por la vistosidad del ejército, entona un estásimo que evoca el de *Electra*: una vez Clitemnestra se ha enterado de los planes reales del esposo y Aquiles le da instrucciones sobre el modo de actuar para lograr salvar a su hija y manifiesta su disposición a ayudarlas en lo que sea preciso, este coro, en un momento de esperanza contenida, entona el estásimo de las “Bodas de Tetis y Peleo”, también un canto narrativo mitológico (vv. 1036-1097). Se trata de un canto coral muy elaborado⁶⁰, en cuyos motivos es posible ver influencia de los *Cantos Ciprios*, pero también de 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 ha 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, que traen un vaticinio de parte de Quirón según el cual el hijo que tendrían, Aquiles, habría de ser un héroe gloriosísimo que asolará Troya con la armadura de oro,

⁵⁷ PL., R. 383a-b, donde en su progresiva eliminación de la literatura, que considera lesiva para la educación de los jóvenes, censura en Esquilo que pusiera en boca de Tetis la afirmación de que Apolo fue falaz (fr. 350, de obra desconocida).

⁵⁸ BRANDÃO DOS SANTOS (2006) estudia el carácter prudente de Aquiles en esta tragedia.

⁵⁹ Cf. JOUAN (2009) 77ss., donde señala la referencia particular a esa buscada relación (85), como se hace también en JOUAN (1988). Para la alusión métrica en general, cf. DAIN (1965) 219.

⁶⁰ Sirva de ejemplo lo que indicaba MARKLAND (1822): *Dolet videre hunc chorum, omnium in Euripide, mea opinione, pulcherrimum et suavissimum*.

obra de Hefesto, que su madre le entregaría antes de partir (vv. 1071ss.)⁶¹. En este canto modifica Eurípides la tradición, tanto la que leemos en la *Iliada*, 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 el anuncio de la ofrenda, que le serán entregadas por su madre, lo que tampoco coincide con la versión de *Electra*, en la que son las Nereidas quienes las transportan. También aparecen en este estásimo de *Ifigenia en Áulide* las Nereidas, que danzan en la playa (vv. 1054ss.), un motivo ya presente en la *Iliada*, donde las Nereidas acompañan a Tetis y danzan, y que fue muy representado por poetas y artistas plásticos, que las muestran danzando en la orilla o sobre las olas, como en el estásimo de *Electra* (v. 434). En la iconografía ática de época clásica las vemos con frecuencia asistiendo a Tetis en su combate con Peleo, pero también llevando el armamento de Aquiles⁶².

La versión de la *Electra* de Eurípides tampoco sigue la de la *Iliada*, en la que las armas primeras de Aquiles son las de Peleo⁶³, pero tampoco es exactamente la misma que unos años después vemos en *Ifigenia en Áulide*: las armas son llevadas por las Nereidas, que las transportan por mar, no por tierra, como hizo Tetis con las segundas armas en el canto 18 de la *Iliada*: el transporte por mar puede proceder de la *Iliada trágica* de Esquilo⁶⁴. En todo caso, es una escena muy plástica la que forman las naves flanqueadas por delfines y Nereidas que danzan a su alrededor, propia de un grupo de muchachas que adorna el relato como adornará el coro de *Ifigenia en Áulide* el de las bodas de Peleo y Tetis y, como aquellas que en el epodo hablan del futuro de Ifigenia, también estas parlamentan al final de los funestos designios sobre Clitemnestra. Cuadra bien con la composición del coro ese recuerdo de algo que no pudieron ver las jóvenes, algo que ese

⁶¹ Cf. JOUAN (2009) 77ss.

⁶² HERZOG-HAUSER (1936) 21-23, donde se estudia su gran presencia en la iconografía.

⁶³ Es explicable que en *Iliada* aparezca esta versión, dada la importancia de la relación paterna en general, la herencia del linaje, y en particular la estrecha relación entre Aquiles y su padre, como podemos ver en el Canto IX, cuando Aquiles ha decidido volver a casa y acudir a su padre para que le busque esposa, y sobre todo el Canto XXIV, cuando llore, junto a Príamo, pensando en el sufrimiento que va a causar a su padre con su muerte, similar al que padece Príamo por la muerte de Héctor.

⁶⁴ JOUAN (2009) 218ss. indica que el transporte por mar se debe a la ubicación de la fragua de Hefesto en Eubea, y que muy probablemente el éxito de *Iliada trágica* motivó la entrada de este motivo en la iconografía coetánea, de donde lo tomaría Eurípides, más que directamente de la obra de Esquilo.

“alguien me contó...”: Ἰλιόθεν δ' ἔκλυόν τινος ἐν λιμέσιν Ναυπλίοισι βεβῶτος (v. 452)⁶⁵.

Decíamos que ese estásimo de *Ifigenia en Áulide* se interpreta como una celebración, como un canto de alegría por las bodas de Tetis y Peleo, en el que solo al final, en el epodo, se recuerda las luctuosas bodas que Agamenón ha previsto para su hija. Pero esto no es totalmente cierto. Se ha pasado por alto en el análisis un hecho muy relevante: las bodas de Tetis con Peleo no son motivo de alegría para Tetis, que fue obligada por Zeus a casarse con un mortal⁶⁶. Prueba de que Tetis no deseaba esa unión es la dura lucha que entabla con Peleo por evitarla. El canto de estas bodas, la llegada de los Centauros⁶⁷ y la referencia al destacado papel del hijo, de Aquiles, en la guerra de Troya no pueden ser gratos a Tetis, ni deben estar exentos de evocación de desgracias en el público, que conoce bien el vaticinio que marca el destino de Aquiles⁶⁸. Pero, además, recordemos que es en estas bodas cuando Eris, siguiendo instrucciones de Zeus, lanza la manzana que provocará el “juicio de Paris” y, con ello, el origen de la guerra de Troya.

⁶⁵ Encaja bien con la caracterización de este coro de muchachas el que sepan las cosas por las noticias que les cuentan quienes han podido presenciarlas, como en este verso del segundo estásimo, donde dicen que se trata de una leyenda, o en su entrada en escena, cuando comunican a Electra que ἔμολε τις ἔμολε γαλακτοπότας ἀνήρ / Μυκηναῖος ὄρειβάτας (“Vino uno, vino un hombre bebedor de leche, un montero de Micenas...” (vv. 169-170). También cuadra bien con los conocimientos que estas muchachas tienen el que se hayan encontrado numerosas relaciones entre las descripciones que hacen y la iconografía de la época que conocemos.

⁶⁶ Zeus, que deseaba unirse a Tetis, conecedor del vaticinio de que el hijo de la Nereida había de ser superior a su padre, la casa con un mortal. Con ello la condena a que su hijo sea también mortal, lo que, como era de esperar, provoca la desesperación de la madre que, según una versión del proceso que sigue para convertir a sus hijos en inmortales, causará la muerte involuntaria de los hijos anteriores; Aquiles será salvado por Peleo, que lo sustraerá a los riesgos del rito, pero lo condenará a una vida mortal. Para la situación especial de Tetis, cf. MEYER (1936), donde se alude (211) a la alegría de los dioses por las bodas, con las que evitan el peligro que sería para ellos un futuro hijo inmortal de la Nereida. PRELLER (1875³) 2,397ss. estudia también las circunstancias especiales de la boda.

⁶⁷ El centauro Quirón es quien da a Peleo las instrucciones imprescindibles para poder domar a Tetis. La relación entre ambos sabemos que era estrecha: Quirón salvó a Peleo de una muerte segura cuando fue abandonado por Acaso en el monte, sin armas, tras haberlo acusado falsamente la esposa de Acaso, Astidamia, de intento de seducción (APOLLOD. 3,12,6-7; 3,13,1-3).

⁶⁸ El tema de los intentos de los padres por evitar que Aquiles participe en la expedición era ampliamente conocido: también Eurípides le había dedicado una tragedia, *Escirios*, de la que solo conservamos fragmentos. Según una de las versiones, las armas desempeñaron un papel importante en la decisión de Aquiles de partir a Troya, pues gracias a ellas se descubre al joven, escondido entre muchachas.

Del mismo modo, este estásimo de *Electra*, considerado una celebración del pasado heroico, no está exento de esa evocación de desgracias, de la primera muerte que se produce a causa de la expedición —la de Ifigenia— y, por lo tanto, evoca los motivos que Clitemnestra tuvo para actuar contra Agamenón, y evoca además los problemas que causa Apolo al héroe al que acompaña. También el segundo estásimo tiene una finalidad similar: se canta la disputa entre Atreo y Tiestes, la traición y adulterio del último y las consecuencias de ello, el hecho de que el sol cambie su curso: es decir, canta las razones que llevaron a Egisto a aliarse con Clitemnestra para vengarse en Agamenón por lo que Atreo le hiciera a su padre y a sus hermanos y recuperar el trono para los descendientes de Tiestes. No en vano, el campesino en su *rêsis* inicial de la tragedia se refiere a Egisto como τοῦ Θυέστου παιδὸς (v. 10). El final del canto, como en el primer estásimo, vuelve a censurar la colaboración de Clitemnestra en la matanza en una serie de crímenes horrendos que se enmarcan explícitamente en relatos de hechos antiguos: el coro no ha podido conocerlos directamente, pero son bien sabidos de todos, como se dice en los versos 699ss. Este segundo estásimo, por lo tanto, previo a la descripción de la muerte de Egisto, la prepara y justifica.

Decíamos, pues, que la focalización en Aquiles y la insistencia en que fue el gran colaborador de los Atridas⁶⁹, además de recordar el sangriento comienzo de la expedición hacia Troya —y con ello recordar los motivos que el campesino decía que Clitemnestra tenía para actuar como actuó⁷⁰—, desempeña la función de provocar la identificación entre su partida hacia Troya con la esperada partida de Orestes hacia Argos y sugerir las desgracias que les sobrevendrán. La descripción de las armas de Aquiles pasa a primer plano, evocando una escena típica de la épica, recreada en tragedia en contextos bélicos⁷¹, aunque aquí con una forma peculiar. Los estudiosos han llamado la atención sobre una supuesta in-

⁶⁹ No solo por su presencia en Troya, sino también porque sin su aceptación del sacrificio de Ifigenia, este no se hubiera producido o bien la partida se hubiera hecho sin Aquiles y sus tropas. Recordemos que los Atridas han utilizado el nombre de Aquiles para engañar a Clitemnestra, por lo que él se ve obligado a actuar.

⁷⁰ En cierto modo compartimos la opinión de SHEPPARD (1918) 137-141, que también recoge WALSH (1977) 282ss., en el sentido de que en el canto hay partes oscuras, una crítica implícita a la violencia y al terror que en su opinión se evoca con la referencia a la cabeza de Medusa y, en general, con la guerra. Aunque señala ZEITLIN (2003) 270-271 que el coro tiene tono de celebración, la de la llegada y la victoria futura de Orestes, también desde el comienzo hay implícitas evocaciones de sucesos luctuosos.

⁷¹ SILVA (2005) 285-395 comenta las diferentes descripciones de armas, incluidos los escudos (en 351ss. analiza la del canto 18 de *Ilíada*, la del *Escudo de Heracles* y remite a descripciones como las de *Siete contra Tebas*).

congruencia entre el carácter heroico de la descripción de las armas y el comportamiento de Orestes, que actúa con mucha prevención —hasta el punto de no haberse dado a conocer a su hermana— y que obrará con engaño y no con la fuerza, a cara descubierta, como sería esperable de un héroe. Esta incongruencia, que ya hemos rebatido en parte al recordar que Orestes actúa siempre con dolo, desaparece por completo si prestamos atención a la descripción de las armas.

En primer lugar cabe destacar, como algunos estudiosos han hecho, la presencia de Perseo en el escudo, el matador de monstruos, acompañado de Hermes que, junto con Atenea, es su constante ayuda en la hazaña de degollar a Medusa⁷². Como Walsh señala, hay una clara identificación de Perseo y Orestes, reforzada por la referencia a Medusa y su muerte en la descripción de las muertes tanto de Egisto como de Clitemnestra⁷³. El papel tan importante de Perseo en la descripción del escudo equipara su acción con la que se espera de Orestes: y recordemos que Perseo es un héroe que lucha con su ingenio, típico de los relatos populares, que no se enfrenta en combates cuerpo a cuerpo, sino que mata por la espalda, gracias a tretas que puede realizar con la ayuda que los dioses le prestan, o que petrifica a sus enemigos gracias a la cabeza de Medusa⁷⁴.

Pero también se ha llamado la atención sobre la relación de Perseo y Orestes con Atenea: en el caso de Perseo, la ayuda de Atenea es imprescindible para matar a la Gorgona⁷⁵ y, por ello, le entregará su cabeza, una vez haya realizado las hazañas posteriores; en lo que hace a Orestes, una vez cometido el matricidio, los Dioscuros en la escena final le indican que debe acudir a Atenas a buscar la protección de Atenea, quien lo acogerá bajo su escudo —con la cabeza de la Gorgona—, y decidirá su salvación acorde con el argumento de *Euménides*⁷⁶. Por

⁷² Era frecuente la presencia de Gorgonas en escudos con la finalidad de terrorizar al enemigo, pero aquí no solo está reproducida la cabeza de la Gorgona, sino que se muestra a Perseo portándola: es importante reparar en el verbo ἵσχειν, que parece indicar que el héroe la lleva sosteniéndola, como si estuviera dispuesto a paralizar a los enemigos. En todo caso, no se indica que la lleve a la espalda y dentro de la *kibisis*, como en *Escudo de Heracles* (Sc. 223 ss.), donde la presencia de Perseo está justificada por la relación familiar con el poseedor del escudo —Heracles—, ambos matadores de monstruos. En el caso del escudo de Aquiles, cabe recordar su relación con Perseo, puesto que fue Tetis quien ayudó a Dánae y Perseo cuando fueron arrojados al mar: MEYER (1936) 208.

⁷³ Probablemente a esa consideración de “monstruos” se deba el hecho que resaltan DI BENEDETTO-MEDDA (1997) 288-289: es este el único caso de tragedia en que no hay muestras de compasión cuando se saca a escena un cadáver, sino que Electra pronuncia una dura diatriba contra Egisto cuando traen ante ella su cuerpo (que será luego presentado otra vez junto con el de Clitemnestra).

⁷⁴ PRELLER (1875³) 2,58ss.

⁷⁵ Junto a Perseo, cuando está matando a Medusa, se representa en algunos vasos a una joven, que debe de ser Atenea.

⁷⁶ Para esta escena con *deus ex machina*, su estructura y significado, cf. SPIRA (1960) 101-112.

ello, para reforzar esa evocación del papel salvífico de Atenea, crea Eurípides un estrecho paralelismo entre las armas que porta Aquiles y las que lleva la Atenea del Partenón⁷⁷. Ambos, Perseo y Orestes, son ayudados por Atenea, ambos tienen un acompañante (Hermes para uno, Pílates para el otro), ambos matan sin mirar a sus víctimas y ambos acuden después ante Atenea.

Esta relación Perseo / Orestes, como ya señalara entre otros O'Brien⁷⁸, es un eco de lo que dijera Esquilo en *Coéforas* (vv. 831ss.): aunque el pasaje está mutilado, vemos que el coro indica a Orestes que, al ir a matar a la madre, vuelva la cabeza como Perseo al matar a Medusa, para poder mantenerse firme en su decisión. Y es lo que tendrá que hacer efectivamente Orestes en *Electra*, como él mismo dice (vv. 1221ss.) en respuesta al coro, que le pregunta si había podido sostener la mirada de la madre (vv. 1218ss.)⁷⁹.

De todo ello se deriva que este canto, en el que el coro renueva la esperanza del regreso de Orestes, evoca desde el comienzo la muerte de Ifigenia y a la par anticipa mediante un conjunto de imágenes sugerentes la matanza a la que lleva la acción dramática de la obra y las desgracias que tales actos provocarán a sus ejecutantes. Del mismo modo que, cuando las naves partieron a Troya, todos sabían que se iban a producir muertes en los combates, como la de Héctor —al que se nombra en el estásimo— y sobre todo la del propio Aquiles —causada por Apolo—, también el regreso de Orestes a Argos, a instancias del propio Apolo, se sabe que va a producir muertes —las de Egisto y Clitemnestra— y su propia desgracia. De ello se deriva que las coreutas muestren una alegría muy matizada, porque también tienen presente el aspecto negativo de la llegada de Orestes y de la reparación que se espera lleve a cabo, a la que se refieren explícitamente en los versos finales del epodo, de cuyo alcance real los dos jóvenes hermanos solo serán conscientes cuando la hayan llevado a término.

A reforzar esa evocación de la matanza que se produce antes de la partida a Troya y durante la permanencia en Troya, así como de la que tendrá lugar en Argos, contribuye la ambigüedad de los versos finales del epodo. Con el vocativo

⁷⁷ Para la coincidencia entre las armas de Aquiles en este estásimo y las de la Atenea de Fidias, cf. CSAPO (2009) 102ss., quien señala que en ambos conjuntos predominan los símbolos de muerte.

⁷⁸ O'BRIEN (1964).

⁷⁹ Cf. AÉLION (1986) 160ss., donde recuerda la mención en *Ilíada*, la presencia en *Teogonía* y en *Escudo de Heracles*, así como en otras obras posteriores, antes de ocuparse de su presencia en Eurípides. Señala con acierto el propio AÉLION (1983) 263ss. que el carácter alusivo de las citas prueba que el tema era bien conocido, probablemente a partir de una *Perseida* que no hemos conservado. Para el episodio del rescate de Andrómeda por Perseo, que fue muy apreciado tanto por autores como por artistas plásticos, puede verse CRISTÓBAL (1989).

Τυνδαρίς los estudiosos indican que el coro está refiriéndose a Clitemnestra, causante de la muerte de τοιῶνδ' ἄνακτα δοριπόνων —es decir, de Agamenón (vv. 480ss.), al que se ha hecho referencia en el estásimo— y que ha sido nombrada en varias ocasiones en esta tragedia a través del patronímico. Pero no debemos excluir tampoco una evocación de la otra Tindáride, de Helena, el instrumento utilizado por Zeus para provocar todas las muertes, las de griegos y troyanos y, en última instancia, también las de Aquiles y Agamenón.

CONCLUSIONES

Frente a los estudiosos que no observan relación entre el primer estásimo de *Electra* y la acción dramática que se está desarrollando en la tragedia se han alzado voces que han visto en ello relaciones más o menos laxas. Especialmente interesantes nos parecen las conclusiones de quienes han puesto de relieve que el coro canta la partida a la guerra de Troya, que ensalzó a Agamenón, a cuyo regreso halló la muerte, y que han relacionado con Orestes la presencia de Perseo en el escudo de Aquiles (una vinculación presente ya en *Coéforas*). También nos parecen muy interesantes las opiniones de quienes han llamado la atención sobre la relación entre la iconografía de la época y las descripciones, tanto la supuestamente amable de la partida de Aquiles y el transporte de las armas, como la siniestra de los monstruos del escudo, y que resaltan la finalidad del canto de sugerir y evocar recuerdos, imágenes y estados de ánimo.

Creemos, sin embargo, que se han pasado por alto algunos detalles especialmente significativos, gracias a los cuales podemos ver que este supuesto canto de celebración festiva de la partida de Aquiles es en realidad una evocación de los motivos que tuvo Clitemnestra para actuar, del sacrificio de la hija que de modo tan patético cantaron los ancianos del coro de *Agamenón* en su párodos, y que, por ello, sugiere resultados luctuosos, no solo para los “monstruos” conocidos, Clitemnestra y Egisto, sino para el ejecutor, Orestes, impelido por quien también causó la muerte de Aquiles.

Observamos en este estásimo un paralelismo entre las partidas de dos héroes. En primer lugar, la partida de Aquiles, acompañado del delfín, que es φίλαυλος como Apolo, al que simboliza, y de las Nereidas, que son familia suya y que le ayudan aportándole las armas que va a usar, entre cantos y danzas de ánimo. La partida, asimismo, ha generado ya una muerte que el héroe que parte, Aquiles, no ha podido evitar, aunque le concernía —la de Ifigenia, llevada a Áulide con el engaño de desposarla—, y en cuyas armas, en particular en el escudo, lleva entre otros seres a Perseo, matador de monstruos y protegido de

Atenea. En segundo lugar está la partida que se espera de Orestes, a instancias de un oráculo de Apolo, apoyado por el joven Pílates, con el que ha crecido, y por su hermana y el pedagogo de su padre, y cuya acción, equiparada a matar monstruos y realizada con engaño, como sucede en esos casos, precisará la protección de Atenea, que lo acogerá bajo su escudo con la cabeza de la Gorgona.

En ambos casos el comienzo de la partida tiene un arranque sangriento —la muerte inevitable de una persona cercana—, y la misión a la que se parte comportará desgracias: en el caso de Aquiles, su propia muerte, responsabilidad de Apolo; en el caso de Orestes, el vaticinio de Apolo le llevará al exilio y la persecución por las Erinias.

Este primer estásimo de *Electra*, en consecuencia, muestra la esperanza de las mujeres jóvenes del coro en el pronto regreso de Orestes, lo que se relaciona, como la partida de los hombres a Troya, con un acto sangriento, a la par que se manifiestan los temores por las consecuencias de la venganza que iba a realizar, evocando desde el comienzo del canto los efectos funestos que también tuvo la partida de Aquiles. Todo ello ocurre en un canto en el que se acumulan detalles, alusiones evocadoras que crean una composición peculiar y que recuerda —pero a la vez se aleja de ella— a la épica, más cercana de lo que se había supuesto a la noble tradición citaródica.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AÉLION, R. (1983), *Euripide héritier d'Eschyle. 1. Le choix et le traitement du myth*, París, Les Belles Lettres.
- AÉLION, R. (1986), *Quelques grands mythes héroïques dans l'oeuvre d'Euripide*, París, Les Belles Lettres.
- BAÑULS, J.V. (2002), "Cliternestra y la acción trágica", en F. DE MARTINO-C. MORENILLA (eds.), *El perfil de les ombres*, Bari, Levante Editori, 19-57.
- BAÑULS, J.V. et alii (2006), *Electra de Sófocles y las primeras recreaciones hispanas*, Bari, Levante Editori.
- BAÑULS, J.V.-CRESCO, P. (2006), "Sófocles, *Traquinias* 205-215 y 528", en E. CALDERÓN et alii (eds.), *Koinòs lógos. Homenaje al Prof. José García*, Murcia, Universidad, 63-79.
- BÉLIS, A. (1991), "Aristophane, *Grenouilles*, v. 1249-1364: Eschyle et Euripide μελοποιοί", *REG* 104, 31-51.
- BRANDÃO DOS SANTOS, F. (2006), "Aquiles en *Ifigènia em Áulis* de Eurípides", *Synthesis* 13, 49-66.
- CANTARELLA, R. (1967), "Agatone e il prologo delle *Tesmofoiazuse*", en VV.AA., *ΚΟΜΩΙΔΟΤΡΑΓΗΜΑΤΑ. Studia Aristophanea viri Aristophanei W.J.W. Koster in honorem*, Amsterdam, Hakkert, 7-15.
- CRISTÓBAL, V. (1989), "Perseo y Andrómeda: versiones antigua y modernas", *CFC-Elat* 23, 51-96.
- CROPP, M. (1988), *Euripides. Electra*, Warminster, Aris & Phillips.
- CSAPO, E. (2000), "Later Euripidean Musik", en M. CROPP et alii. (eds.), *Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century*, Champaign (Illinois), University of Illinois, 399-426.

- CSAPO, E. (2009), "New Music's Gallery of Images: the 'Dithyrambic' First Stasimon of Euripides' *Electra*", en J.R.C. COUSLAND-J.R. HUME (eds.), *Play of Texts and Fragments. Essays in Honour of Martin Cropp*, Leiden-Boston, Brill, 95-109.
- CHIRASSI COLOMBO, L. (1977), "Heros Achilleus — Theòs Apollon", en B. GENTILI-G. PAIONI (eds.), *Il mito greco. Atti del Convegno Internazionale (Urbino 7-12 maggio 1973)*, Roma, Ed. dell'Ateneo & Bizzarri, 231-270.
- DAIN, A. (1965), *Traité de métrique grecque*, París, Klincksieck.
- DENNISTON, J. D. (1939), *Euripides. Electra*, Oxford, Oxford University Press.
- DEFRADAS, J. (1969), "Le chant des Grenouilles. Aristophane critique musical", *REA* 71, 23-37.
- DI BENEDETTO, V. (1971), *Euripide: Teatro e società*, Turín, Einaudi.
- DI BENEDETTO, V.-MEDDA, E. (1997), *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Turín, Einaudi.
- DIGGLE, J. (1981), *Euripidis Fabulae. Tomus II*, Oxford, Oxford University Press.
- DINDORF, G. (1869⁵), *Poetarum Sceniorum Graecorum*, Leipzig, Teubner.
- ESCHER, J. (1893), "Achilleus", en *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart, Metzler, 221-245.
- FERRARI, F. (1998), *Euripide. Ifigenie in Tauride. Ifigenie in Aulide*, Turín, BUR.
- FILENI, M^g. (2004), "Docmi in responsione nella tragedia attica: alcuni casi di restauro metrico", *QUCC* n.s. 78.3, 2004, 85-98.
- GARCÍA YEBRA, V. (1974), *Aristóteles. Poética*, Madrid, Gredos.
- GARZYA, A. (1996), "La ékphrasis en la tragedia griega", *Minerva* 10, 36-50.
- GEORGIADIS, T. (1958), *Musik und Rhythmus bei den Griechen. Zum Ursprung der abendländischen Musik*, Hamburgo, Rowohlt.
- HEADLAM, W. (1901), "Notes on Euripides", *CR* 15, 98-108.
- HERZOG-HAUSER, G. (1936), "Nereiden", en *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart, Metzler, 1-23.
- JOUAN, F. (2009), *Euripide et les légendes des Chants Cypriens. Des origines de la guerre de Troie à l'Iliade*, París, Les Belles Lettres (= 1966).
- JOUAN, F. (1988), "Sur le stasimon des noces de Thétis et de Pélée (Euripide, *Iphigénie à Aulis*, 1036-1097)", en AA.VV., *Mélanges A. Tuilier*, París, Aux Amateurs de Livres, 19-28.
- KING, K.C. (1980), "The Force of Tradicion: The Achilles Ode in Euripides' *Electra*", *TAPhA* 110, 195-212.
- KIRCHHOFF, A. (1867), *Euripidis fabulae*, Berlín, Weidmann.
- KRANZ, W. (1933), *Stasimon. Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie*, Berlín, Weidmannsche Buchhandlung.
- KRAUS, W. (1957), *Strophengestaltung in der griechischen Tragödie. I. Aischylos und Sophokles*, Viena, Rohrer.
- LANGE, K. (2002), *Euripides und Homer. Untersuchungen zur Homernachwirkung in Elektra, Iphigenie im Taurerland, Helena, Orestes und Kyklops*, Stuttgart, Steiner.
- LANZA, D. (1987), *Aristotele. Poetica*, Milán, BUR.
- LESKY, A. (1939), "Troilos", en *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart, Metzler, 602-615.
- LUSCHNIG, C.E.-WOODRUFF, P. (2011), *Euripides. Electra, Phoenician Women, Bacchae, and Iphigenia at Aulis*, Indianápolis, Hackett Publishing Co.
- MARKLAND, J. (1822), *Euripidis dramata Iphigenia in Aulide et Iphigenia in Tauris*, Leipzig, Hartmann.
- MASTRONARDE, D.J. (2010), *The Art of Euripides. Dramatic Technique and Social Context*, Cambridge, Cambridge University Press.

- MEYER, M. (1936), "Thetis", en *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart, Metzler, 206-242.
- MORENILLA, C.-BAÑULS, J.V. (1991), "La propuesta de Eurigania (P. Lille de Estesícoro)", *Habis* 22, 49-66.
- NEITZEL, H. (1967), *Die dramatische Funktion der Chorlieder in den Tragödien des Euripides*, Diss., Hamburgo.
- O'BRIEN, M.J. (1964), "Orestes and the Gorgon. Euripides' *Electra*", *AJP* 85, 13-39.
- PARMENTIER, L.-GREGOIRE.H. (1925), *Euripide. Tome IV. Les Troyennes-Iphigénie en Tauride-Électre*, París, Les Belles Lettres.
- PRELLER, L. (1875³), *Griechische Mythologie*, Berlín, 2 vols., Weidmannsche Buchhandlung.
- QUIJADA, M. (1985), "El canto coral en la tragedia tardía de Eurípides. Tópicos de la crítica y nuevas perspectivas", en J.L. MELENA (ed.), *Symbolae Ludovico Mitxelena septuagenario oblatae*, Vitoria, Universidad del País Vasco, 179-188.
- QUIJADA, M. (2006), "Por Ilión, ¡oh Musa!, cántame entre lágrimas un canto de duelo, un himno nuevo (Eurípides, *Troyanas*, 511ss.)", en E. CALDERÓN *et alii* (eds.), *Koinòs lógos. Homenaje al Prof. José García*, Murcia, Universidad, 841-853.
- SCATTOLIN, P. (2011), "Aristotele e il coro tragico (*Poetica* 12, 18)", en A. RODIGHIERO-P. SCATTOLIN (eds.), "... un enorme individuo, dotato di polmoni soprannaturali". *Funzioni, interpretazioni e rinascite del coro drammatico greco*, Verona, Fiorini, 161-215.
- SHEPPARD, J.T. (1918), "The *Electra* of Euripides", *CR* 32, 137-141.
- SILVA, M^a de F. (2005), *Ensaio sobre Eurípides*, Lisboa, E. Cotovia.
- SPIRA, A. (1960), *Untersuchungen zum Deus ex machina bei Sophokles und Euripides*, Kallmünz, Lassleben.
- VAN LEEUWEN, L. (1896), *Aristophanes. Ranae*, Leiden, Sijthoff.
- WALSH, G.B. (1977), "The first stasimon of Euripides' *Electra*", *YCLS* 25, 277-289.
- WEIL, H. (1868), *Sept tragédies d'Euripide*, París, Hachette.
- WELLMANN, M. (1901), "Delphin", en *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart, Metzler, 2504-2509.
- WILLINK, C. (2000), "Euripides, *Electra* 432-486 and *Iphigenia in Tauris* 827-899", en J.R.C. COUSLAND-J.R. HUME (eds.), *Play of Texts and Fragments. Essays in Honour of Martin Cropp*, Leiden-Boston, Brill, 205-217.
- ZEITLIN, F.I. (2003), "The Argive Festival of Hera and Euripides' *Electra*", en J. MOOSMAN (ed.), *Euripides*, Oxford, Oxford University Press, 261-284.