



BREVE BOSQUEJO DE UN PROBLEMA NO RESUELTO: EL CORO DE LAS TRAGEDIAS DE EURÍPIDES

ANDREA NAVARRO NOGUERA

Universitat de València

(España)

RESUMEN

La crítica filológica habitualmente ha considerado que los cantos corales de Eurípides guardan una relación muy laxa, o ninguna con el resto de la obra, a pesar de que ya se ha modificado la interpretación tradicional del controvertido pasaje de Aristóteles *Poética* 1456 a, en el que se basaba esta consideración. Investigaciones recientes vienen demostrando que la relación es mucho más estrecha y necesaria para la completa comprensión del conjunto de la obra. En esta línea, nuestro objetivo es ofrecer algunas reflexiones sobre la actuación del coro en relación con otros personajes en algunas obras euripídeas.

ABSTRACT

Philological criticism has commonly considered that Euripides's choral odes have a lax connection, or not even a connection within the other parts of the drama, despite the fact that the traditional interpretation of the controversial passage in Aristoteles *Poetics* 1456^a, on which was based this consideration, has been modified. Recent studies have demonstrated that their rapport with the action is closer and it is necessary to understand the



whole play. In this regard, we aim to give some reflections about the way the chorus behaves regarding other characters in some euripidean tragedies.

PALABRAS CLAVE:

Tragedia-Eurípides-Coro.

KEYWORDS:

Tragedy-Euripides-Chorus.

Una de las dificultades de cualquier intento de interpretación de una tragedia es la identificación del carácter del coro. Numerosos estudiosos se han afanado en justificar su presencia y categorizar su identidad dentro del marco dramático en el que se halla. De hecho, ha subsistido la impresión de que tiene una identidad dramática más compleja que la de los otros personajes, en la medida en que dispone de una naturaleza colectiva¹ y se le atribuye la doble característica de encontrarse dentro de la ficción y al mismo tiempo hablar sobre ella.

La interpretación que hizo Aristóteles en su *Poética* forma la base de las teorías modernas sobre su papel trágico:² el coro no tiene que estar desligado de la acción, sino que debe ser considerado como un personaje más. El tono de esta afirmación es reivindicativo, pues critica cierta práctica, que según él se inicia con Agatón y que se ha convertido en costumbre de su época, consistente en reducir las intervenciones líricas del coro a lo que él llama *embólíma*. Sin embargo, parece paradójico que Aristóteles criticara la práctica de su época y él

¹ Se trata de un colectivo uniforme, que se piensa al mismo tiempo como colectivo y como unidad, lo que explica el uso en apariencia incongruente del singular y el plural. Cf. Kaimio (1970: 36-60).

² Aristóteles. *Poética* 1456^a: καὶ τὸν χορὸν δὲ ἓνα δεῖ ὑπολαμβάνειν τῶν ὑποκριτῶν, καὶ μῦθον εἶναι τοῦ ὅλου καὶ συναγωνίζεσθαι μὴ ὥσπερ Εὐριπίδῃ ἀλλ' ὥσπερ Σοφοκλεῖ.



mismo fijara una parcelación de la pieza trágica en la que las intervenciones corales sirvieran de separador, lo que llevó a muchos estudiosos a considerar que si bien el coro se mueve en los márgenes de la acción, se duda o abiertamente se niega su condición de personaje.

La consideración del coro como un observador crea tendencia en el s. XVIII³ y tres nombres de estetas alemanes fueron los primeros en ahondar en el estudio sobre la naturaleza y propiedades de este elemento dramático: Schiller,⁴ Goethe⁵ y Schlegel. Destacaremos la figura de este último, quien tomando como base los preceptos horacianos,⁶ resume su concepción del coro trágico con una frase que tuvo una enorme influencia posteriormente:⁷ “der Chor ist mit einem Wort der idealisierte Zuschauer”.⁸

Con el tiempo, la interpretación como observador ha ido perdiendo fuerza ante el interés de los estudiosos por saber quiénes son y qué hacen exactamente sus integrantes. Acontece, pues, un cambio en la perspectiva de los estudios y se empieza ya a pensar no solo en el coro, sino en los diferentes coros de las

³ Un elemento que tuvo gran repercusión a la hora de establecer la función del coro como un observador y no como personaje dentro de la acción dramática fue la concepción de separación en diferentes niveles entre la *orchestra* y la *skéné*. Cf. Webster (1956:7) y Arnott (1962: 53); en contra Rehm (1988: 263-307).

⁴ En su tratado *Sobre el uso del coro en la tragedia griega*, dice que el coro no es un individuo, sino una idea general que se produce por medio de una masa de hombres pensadora.

⁵ Goethe en 1803 con ánimo quizás de puntualizar las afirmaciones de Schiller escribió el tratado *La evolución del coro desde esquilos hasta las postrimerías de Eurípides*, en el que afirma que el coro se entrega a la reflexión y se impone el papel de un espectador bien dotado y perfecto.

⁶ Horacio. *Ars* 193-201 se adhiere al discurso de Aristóteles, insistiendo que el coro debe tener el rol de un actor, pero también añade que debe ser como un amigo para el héroe al que compadecen.

⁷ La idea de que el coro era el espectador ideal, expresando los valores de la comunidad, se mantuvo durante casi un siglo entre los filólogos; aunque surgieron diversas variantes: que representa la opinión del poeta, que personifica el colectivo de la audiencia, como Vernant y Vidal-Naquet (1973: 13-14) y Longo (1992: 12-19) o que se identifica con grupos sociales marginales que no eran representativos dentro de la polis. Gould (1996: 217-243); en contra Goldhill (1996: 244-256).

⁸ Este estudioso alemán fue quien con más claridad contra la opinión de que el coro fuera un elemento fútil se pronunció en unas lecciones públicas impartidas en Viena en el 1809, recogidas por Lohner (1966: 64ss.).



diversas obras. El coro debe “colaborar en la acción”, que en la mayor parte de los casos se traduce en la acción en un intento de intervenir en ella y el verse amenazado por las consecuencias previsibles de la acción desarrollada por el héroe trágico. Pero esto no quiere decir que sea un mero espectador ni un intermediario, sino que actúa según la caracterización que requiera la ficción en la que se halle. Así pues, se puede afirmar que su postura ni es en todos los dramas la misma ni es tal que no pueda cambiar; antes bien hay casos en que cambia de hecho a lo largo de la tragedia y por efecto de su participación en la acción dramática.

Pero, la reivindicación de la autoridad de Aristóteles y su breve descripción sobre el tema, no sólo ha supuesto la base de las teorías modernas sobre el papel del coro trágico, sino que también ha estigmatizado negativamente el uso que hace de él Eurípides, quien según el filósofo, no haría un uso correcto, o al menos no un uso comparable en calidad al que hace Sófocles. Los motivos con los que se ha justificado dicha afirmación han sido de índole muy diversa: desde la composición del colectivo, en particular su identidad, hasta la integración de sus intervenciones dentro de la ficción.

Una de las críticas frecuentes ha sido el uso abusivo de coros femeninos por parte de Eurípides. Teniendo en cuenta las tragedias conservadas, podemos observar que la gran mayoría de coros son femeninos; pero, el gusto por ellos no es sólo característica de Eurípides sino que es un rasgo general en tragedia, pues es un mecanismo efectivo para reforzar las consecuencias de la guerra y los problemas dentro del *oikos*. Con todo, como hemos dicho, la elección de la identidad del coro depende de la acción. Generalmente las coreutas pertenecen al lugar donde se lleva a cabo la acción o son compañeras del personaje principal; pero no siempre, en dos casos euripídeos, *Fenicias* e *Ifigenia en Áulide*,



encontramos a mujeres de una procedencia ajena, lo que también debe ser significativo.

Especialmente en estas dos tragedias de época tardía han basado los críticos sus argumentos sobre la función del coro euripídeo, y más concretamente en la supuesta ineffectividad coral en las partes dialogadas. Injustamente se le ha atribuido a Eurípides la novedad de mutilar el diálogo coral y es verdad que en algunas de sus obras la participación del coro en el diálogo es escasa, lo que, por otra parte no debe ser considerado una innovación del autor, ya que, tanto en el caso de Esquilo como en el de Sófocles, hay coros de la misma naturaleza que los de Eurípides y su reticencia al uso del diálogo así como su mayor participación en él está en relación con su identidad como personaje. De hecho, la implicación del coro de mujeres en estas dos tragedias se ha considerado que está limitada por la condición de “turistas” que les impide una actuación mayor. Ha sido por casualidad que han sido testigos de un evento trágico y su presencia parece incluso pasar inadvertida a los restantes personajes.

Aunque así fuera, no debería a partir de ello aplicarse esa valoración sobre el tratamiento del coro a todas las tragedias Eurípides, pues vemos en Sófocles casos en los que es comparable el grado de participación en el diálogo del coro según la naturaleza de las mujeres que lo componen. En *Traquínias*, el coro está formado por doncellas de la tierra donde es huésped Deyanira, por lo que no es de extrañar que el silencio y un esquivo recato definan su carácter en el diálogo, dejando que los hombres sean los que participen ante las horrendas escenas del último tercio del drama. Si tenemos en Sófocles un coro de la misma naturaleza que el de *Fenicias* e *Ifigenia en Áulide*, es dudoso que podamos atribuirle a Eurípides esa novedad, que, en todo caso, es compartida por otros.

Sin duda, el argumento principal de la crítica es la falta de integración del coro euripídeo en la acción dramática a través de las partes líricas. Numerosos



estudiosos han pensado que Eurípides fue el causante de la pérdida de poder y personalidad en sus partes cantadas y pese a la fuerza de la interpretación schlegeliana de espectador ideal, han considerado que en muchas de sus obras no era sino un espectador desinteresado que se deleita en narraciones largas que nada tienen que ver con el núcleo de la obra o con la naturaleza del coro. Así pues, parece afanarse por dilatar el tiempo en cantos compuestos por bellas descripciones y metáforas pero que no pueden escapar de la acusación de ser ajenas a la acción y muy similares a meros interludios.⁹ En el s. XX no cambió la forma de interpretar dichos cantos: disponían de una lírica bella, sí; pero eran externos a lo que ocurría en escena.

La aparente poca relación que la gran mayoría de estásimos, sobre todo aquellos de la obra tardía del autor, tenía con la acción dramática llevó a llamar a los estásimos de Eurípides *embolima* o interludios.¹⁰ La crítica ha basado su análisis en un factor cronológico,¹¹ llegando a la desafortunada conclusión de que en las tragedias primeras el coro de Eurípides, como el de Sófocles, es un testigo interesado en cuyas partes cantadas encontramos expresiones de complicidad y de reflexión sobre hechos que acaban de ocurrir; pero que en las tragedias tardías el coro no parece estar afectado por las cambiantes fortunas de los personajes y ocupan las pausas de la obra con largas y ornamentadas descripciones.

Responsables en gran parte de esta visión imperante en el panorama de los estudiosos sobre el canto coral tardío de Eurípides han sido las narraciones mitológicas denominadas *historíai* por el escoliasta a Aristófanes, *Acarnienses*

⁹ Bernhardt (1876-80:437).

¹⁰ Incluso hay quien, como Helmreich (1905: 78), han pensado que no difieren gran cosa de las parábasis de Aristófanes.

¹¹ La validez de estos argumentos siguiendo un factor cronológico es muy controvertida, puesto que la cuestión relativa a la evolución, datación y establecimiento de grupos de tragedias o de fases de creación dentro de la producción total de Eurípides ha sido y sigue siendo en ciertos aspectos una cuestión debatida.



443. Son cantos corales en los que la narración se abre paso desde los primeros versos, y donde tema y estilo favorecen esa impresión de ruptura de la continuidad dramática.¹² No obstante, desde finales del s. XX, con trabajos como el de Melena (1985: 179-88) y Quijada (1991), se ha producido un movimiento de reacción cada vez más importante en el estudio del arte coral y de la obra en general de Eurípides reivindicando el sentido de estos cantos. De manera general, se insiste en que son parte integral del drama y en que están unidos a la acción por la recurrencia de ciertas imágenes, temas y por una estructura que, en algunos casos, es reflejo de la obra. Es más, aun en los casos de aparente lejanía, en la narración se van introduciendo una serie de escenas que llegan a constituir el contexto necesario para la comprensión de la trama. Las referencias más o menos directas a la situación concreta del personaje o personajes más cercanos al coro y la narración o la mención explícita del momento y lugar de la acción deberían suponer una valoración más justa de estos cantos corales. Analizaremos brevemente dos *estásima*, en los que la narración mitológica ha sido considerada como causante del alejamiento del coro de la acción trágica:

En el segundo estásimo de *Helena* (vv. 1301-68), las mujeres aluden a un contexto mitológico conocido: la madre de los dioses busca a su hija Kore (v. 1306-7). La retirada al Ida de la madre llena de dolor ocupa más de la mitad de la estrofa (vv. 1327-37). Las cautivas introducen en primer plano a Zeus y también a Afrodita que entra en escena dispuesta a contentar a la diosa con instrumentos orgiásticos. En la antistrofa segunda, el coro advierte a una segunda persona apostrofada, Helena, acerca de la ira de la madre si se descuidan los sacrificios que le son debidos (vv. 1355-1357). A continuación, el coro celebra el poder que es inherente al rito orgiástico, bajo la forma de los atributos culturales de la diosa y en la deteriorada parte final, tal vez se une el

¹² Kranz (1933).



reproche de que la persona apostrofada ha confiado mucho en su hermosura (vv. 1366-1368).

Numerosas han sido las críticas a su falta de conexión con la acción dramática y también diversos los argumentos que los defensores de Eurípides han ido aportando. Creemos que la solución a la cuestión debe buscarse en la relación del estásimo con el planteamiento trágico del que forma parte, y no meramente con el argumento. El coro canta este segundo estásimo cuando la tensión dramática por la posibilidad de huida de los esposos ha llegado a su clímax. El canto del coro brinda un contrapunto inquietante: así como los ritos agrarios de Deméter podrán sintetizar la alegría de las celebraciones orgiásticas (respuesta de Zeus al dolor por la pérdida de Kore) con la gravedad de la generación de la semilla y de la vida humana, la alegría de la salvación de Helena y de Menelao no podrá otorgarle un sentido a los dolores producidos por la guerra de Troya, provocada por el equívoco que los dioses generaron a partir de la belleza de Helena y de la incompreensión de Menelao.¹³

Otro canto coral interesante es el tercero de *Ifigenia en Táuride* (vv. 1239 s.). Las mujeres comienzan con la descripción del episodio mítico: Leto deja Delos y se dirige con Apolo a las cumbres del Parnaso. Fijando la atención en la serpiente ctónica, el coro da información sobre la naturaleza genealógica del animal (γᾶς πελώριον τέρας, v. 1247) y su función (ἄμφεπε μαντεῖ-/ ον χθόνιον, vv. 1247-1248). Es entonces cuando el coro erige un puente desde la actividad del animal a la predestinación mántica de Apolo, que culmina con la muerte de la serpiente a manos del dios. En el final de la estrofa, en el que se da cuenta de las consecuencias del acto del dios, pasa a primer plano el poder relegado y se pone en evidencia la acción violenta cometida por el olímpico;

¹³ Nápoli (1995: 88).



efecto y motivación de la venganza de Gaya ponen fin a esta secuencia de acción (vv. 1267-9).

El coro canta este estásimo, igual que lo hace el coro de *Helena*, en el momento clímax de la acción de los héroes: Ifigenia y Orestes, tras coger la estatua, han dejado la isla con una nave con la intención de huir. La narración del episodio en el que la diosa de la tierra engendra nocturnas visiones en contra de Apolo para quitarle la prerrogativa de adivino y la actuación de Zeus a su favor para devolverle el oráculo divino y la confianza de los mortales parece dar respuesta al por qué Orestes puede ahora estar seguro de su oráculo y dejar de temer una oculta voluntad del dios.¹⁴

Estos cantos sirvieron a los detractores de Eurípides de ejemplo para afirmar que el tragediógrafo minimiza el rol del coro al de mero elemento con fines estéticos. Sin embargo, a este argumento se le suman otros que desvalorizan la sutileza y la inventiva del dramaturgo: como por ejemplo, la supuesta visión atea en la tragedia euripídea y el alto grado de realismo en la caracterización de sus personajes, que por razones de tiempo no podremos tratar.

Hemos analizado brevemente la integración en la acción del coro en el diálogo y en las partes corales de algunas obras de Eurípides. Con ello, ¿podemos afirmar que el coro participa de ella como un personaje más? Si por acción entendemos acto físico, entonces la acción por parte del coro es muy rara. Pero esto no diferencia al coro de otro personaje: la acción física en la escena del teatro griego generalmente es evitada, se lleva a cabo fuera de ella y el público es informado a través del relato del mensajero que se dirige hacia el coro o el héroe. De hecho, el acto físico en tragedia es sustituido por el acto hablado. No hay que olvidar que estamos ante una cultura, la griega, en la que juega un papel muy importante la oralidad y la auralidad; y la palabra

¹⁴ La violenta sucesión en Delfos aquí narrada revoca el mito arcaico del himno homérico a Apolo e implícitamente rechaza la versión pacífica de Esquilo en el prólogo de *Euménides*.



encuentra su lugar de expansión en el teatro. A través de la palabra dicha y escuchada, el mito pervive y además se consolida como mecanismo para deleitar y persuadir a un público concreto que acudía en calidad de juez. Ante este espacio caracterizado por el dominio de la palabra, el canto producía un resultado particularmente efectivo, pero también los versos hablados de todos los personajes creaban un ambiente único.

Igual que no podemos generalizar la actuación de los héroes en la tragedia y analizamos su intervención dependiendo de la obra y del autor, el coro, como personaje, no debería estar sometido a una interpretación diferente. Así pues, difícilmente habrá modo de aprisionarlo en una breve definición. Cabe estudiar minuciosamente todos y cada uno de los dramas y en ellos todo lo que el coro hace o dice o canta en todos los pasajes en que interviene, y fundamentar la conclusión en la fuerza de una inducción concreta y además completa.

Las conclusiones a las que hemos llegado nos llevan a pensar que, si bien el coro como parte integrante de la tragedia sufre una evolución al igual que los personajes, esta sin embargo dista mucho de ser lineal y tampoco se puede hablar de una evolución fuera del uso que cada autor hace de él. La posición y actitud del coro depende también en no poca medida de la tragedia, o mejor dicho, del asunto que se desarrolla en ella. Su participación en la acción dramática va desde mera observación, comentarios compasivos o gestos necesarios rituales hasta implicación directa como actores importantes y principales. Pero, sea cual sea la naturaleza de su participación, en nuestra opinión, todos los coros dramáticos están profundamente implicados, en el sentido que su actuación se ve permanentemente afectada por el desenlace de la acción.



BIBLIOGRAFÍA

- ANDÚJAR, R. M. (2011) *The chorus in dialogue: Reading lyric exchanges in greek tragedy*, Princeton.
- ARNOTT, P. (1962) *Greek Scenic Conventions in the Fifth Century BC*, Oxford.
- BAÑULS, J. V. (2000) "Los coros femeninos de las tragedias griegas", en DE MARTINO, F. y MORENILLA, C. (eds.) *Fil d'Ariadna*: 37-60.
- BERNHARDY, G. (1876-80) *Grundriss der griechischen Literatur*, Halle.
- DI BENEDETTO, V. y MEDDA, E. (1997) *La tragedia sulla scena: la tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Turín.
- GOLDHILL, S. (1996) "Collectivity and Otherness — The Authority of the Tragic Chorus: Response to Gould", en SILK, M. S. (ed.) *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond*, Oxford: 244-56.
- GOULD, J. (1996) "Tragedy and Collective Experience", en SILK, M. S. (ed.) *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond*, Oxford: 217-43.
- HELMREICH, F. (1905) *Der Chor des Sophokles und Euripides nach seinem ἦθος betrachtet*, Erlangen.
- HOSE, M. (1991) *Studien zum Chor bei Euripides*, Stuttgart.
- KAIMIO, M. (1970) *The Chorus of Greek Drama in the Light of the Person and Number Used*, Helsinki.
- KRANZ, W. (1933) *Stasimon: Untersuchungen zu Form und Gehalt der Griechischen Tragödie*, Berlin.
- LOHNER, E. (1966) *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, Stuttgart.
- LONGO, O. (1992) "The Theater of the Polis", en WINKLER, J. y ZEITLIN, F. (eds.) *Nothing to do with Dionysos?*, Princeton: 12-19.
- MASTRONARDE, D. (1998) "Il coro Euripideo: Autorità e integrazione", *QUCC* 60 (3): 55-80.



- MELENA, J. L. (1985) "El canto coral en la tragedia tardía de Eurípides. Tópicos de la crítica y nuevas perspectivas", *Symbolae Ludovico Mitxelena Septuagenario Oblate*: 179-88.
- NÁPOLI, J. T. (1995) "El estásimo ditirámico de la *Helena* de Eurípides", *Synthesis* 2: 67-92.
- NOGUERAS, M. (2007) "Problemes del cor tràgic", en CLAVO, M. y RIU, X. (eds.) *Teatre grec: perspectives contemporànies*, Lleida: 153-176.
- QUIJADA, M. (1991) *La composición de la tragedia tardía de Eurípides Ifigenia entre los Tauros, Helena y Orestes*, Vitoria.
- REHM, R. (1988) "The Staging of Supplian Plays", *GRBS* 29: 263-307.
- VERNANT, J-P y VIDAL-NAQUET, P. (1973) *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris.
- WEBSTER, T. B. L. (1956) *Greek Theatre Production*, Londres.
- WEINER, A. (1980) "The Function of the Tragic Greek Chorus", *Theatre Journal* 32 (2): 205-212.