

EL CORO EN LA TRAGEDIA GRIEGA

Lucía P. Romero Mariscal

Universidad de Almería

El coro trágico es una traslación al mundo de la ficción teatral de una de las convenciones culturales más importantes del mundo antiguo. Dentro de la llamada ‘cultura de la canción’, como ha sido definida la Grecia de las épocas arcaica y preclásica, formar parte de un coro equivalía a estar integrado en la sociedad, a formar parte activa del tejido social que permite disfrutar del placer del arraigo a una comunidad. Existían multitud de coros de niños, jóvenes y adultos de ambos sexos relacionados con numerosos y variados contextos celebrativos, religiosos y rituales y muchos de ellos encuentran su reflejo más o menos directo en el coro trágico.

La actividad primordial del coro es, como su nombre indica, la danza comunitaria. Aunque la etimología del término (*khoros*) no es segura, su semántica incide sobre el acto de bailar, hasta el punto de que las fuentes más tempranas que atestiguan el uso de esta palabra lo asimilan no solamente al grupo de danzarines como tal, sino también a la actividad misma de la danza y al espacio reservado para tal actividad en las ciudades. La celebración comunal a través del canto y la danza influye en el diseño del trazado urbanístico de las ciudades antiguas, forma parte de su identidad pública y comunitaria. También los teatros tienen un espacio reservado para el coro, la *orkhestra*, el lugar de la danza y los cantos corales.

El coro está, pues, en los orígenes de la tragedia. Del grupo coral –originalmente constituido por doce miembros, aunque luego el número de coreutas aumentará a quince–, se separa un personaje individual, al que más tarde se podrán unir hasta dos (y en ocasiones tres) personajes más, que responden a las preguntas o intervenciones del grupo coral con el que interactúan. Aristóteles analiza, de hecho, las partes de la tragedia en relación con el papel preponderante del coro: las partes formales de la tragedia tienen que ver con lo que precede (*prólogo*) a la entrada del coro en escena (*párodos*), con lo que sucede entre cada canto coral (*episodios*), y con lo que ocurre antes del último canto del coro en su salida definitiva del espacio teatral (*éxodo*). Desde un punto de vista cualitativo, para Aristóteles el coro debe, además, estar estrechamente implicado en la acción, ser un personaje más.

Pero quizás lo más interesante del coro de las tragedias atenienses de época clásica sea que no era interpretado por actores profesionales sino por jóvenes ciudadanos atenienses a quienes la ciudad, por medio de un servicio público, exime del servicio militar durante el tiempo de preparación de las obras antes del estreno y sufragaba los gastos de vestuario y atrezzo, entrenamiento físico y vocal, así como, por supuesto, el

gasto de los ensayos. Este servicio público lo desempeña un ciudadano rico, el corego, que debe invertir su peculio personal en contribuir al esplendor de la ciudad mediante el sufragio económico de los importantes gastos que las representaciones teatrales llevan consigo. Es de suponer que el corego elegiría a los miembros del coro más capacitados para asegurarse el éxito de la representación y así obtener él mismo, a su vez, una buena reputación a través de una victoria memorable en los certámenes teatrales. El coro es, pues, decisivo para el género teatral de la tragedia. Es más, el poeta de tragedia que quiere participar con sus obras en los principales concursos dramáticos ha de solicitar un coro a la ciudad y esta, por medio de uno de sus magistrados, el arconte epónimo, se lo concede o se lo deniega. La terminología oficial o institucional designa las tragedias como 'los coros de los trágicos'. En definitiva, el coro es la *conditio sine qua non* y el signo más ostensible del espectáculo democrático teatral ateniense.

En la primera parte de esta conferencia me centraré en los aspectos más relevantes del coro durante la puesta en escena de una tragedia: esto es, en los elementos performativos más importantes que atañen a la representación coral como espectáculo auditivo y visual. En la segunda parte, exploraré los papeles que el coro puede desempeñar como personaje intradramático en las obras trágicas representadas. Finalmente, resumiré algunas de las teorías e interpretaciones modernas más relevantes en cuanto al sentido de este personaje colectivo de la tragedia griega de época clásica y me centraré en un caso especial de dramaturgia coral antigua en una obra concreta: las *Troyanas* de Eurípides, a las que haré, además, referencia durante toda mi exposición.

1. El coro como espectáculo aural y visual: música, danza, vestuario

Como señala Peter Wilson (2008: 183), para los atenienses la tragedia era 'fundamental, predominante y persistentemente' un acontecimiento musical. Solamente la presencia del coro en la *orkhestra*, desde prácticamente el principio de la representación hasta el final, con contadísimas y excepcionales salidas de escena, es ya un llamativo indicador de la importancia melódica de las representaciones trágicas. En su *Gloria de Atenas* (348c), Plutarco define, de hecho, la tragedia como un espectáculo auditivo y visual asombroso: *thaumastón akróama kai théama*. Los musicólogos más reputados de la antigüedad, como Aristóxeno de Tarento, dedicaron más de una monografía a este elemento característico del género trágico desde su composición poética hasta su puesta en escena. Lamentablemente, ninguno de estos tratados se nos ha conservado.

Sí se nos ha transmitido, en cambio, un pasaje de una obra titulada *Sobre la tragedia*, atribuida, dudosamente, a Pselo, en la que se nos revela que los coros de este género teatral solían entonar sus cantos de entrada (*parodoi*) al ritmo del aulós con gran energía, y que eran los mejores tocadores de aulós quienes interpretaban el

acompañamiento musical del coro. La iconografía de los vasos pintados revela, de hecho, que el tañedor de *aulós* aparecía en escena elegantemente ataviado, en consonancia con el vestuario propio de los actores del género teatral.

El *aulós* era un instrumento de viento madera dotado de una lengüeta vibrante, semejante al oboe, que debía de producir un sonido extraordinario. En las representaciones teatrales de tragedia el intérprete tañía concretamente un doble *aulós*, cuya amplia sonoridad lo hacía ideal para el espacio abierto del teatro. La melodía de este instrumento guardaba para los oyentes antiguos una estrecha relación con la idea de posesión y éxtasis dionisiaco, de ahí su empleo en las representaciones que se celebraban precisamente en honor de este dios. Además, se prestaba a diferentes modulaciones: según las fuentes antiguas, el *aulós* era un instrumento ‘polifónico’, capaz de imitar las distintas voces de los personajes trágicos en escena y sus diferentes registros, especialmente el trenético y muy particularmente el del lamento femenino. El rendimiento poético y teatral de este instrumento musical debió de ser muy eficaz en tragedias como las *Troyanas* de Eurípides.

El instrumento del *aulós* evolucionó de forma bastante sofisticada, gracias a la aplicación de diferentes componentes técnicos que el instrumentista podía emplear en la ocasión dramática oportuna y, así, reproducir miméticamente sonidos tales como los del fragor de una tormenta, el crujir de los ejes de un carro, o incluso los gritos de las mujeres en los dolores del parto. El virtuosismo del instrumentista requería la suficiente fuerza física como para soportar prácticamente todo el grueso de la representación en escena, pues, una vez entraba en el teatro dirigiendo al coro, ya no salía hasta el final de la representación y acompañaba con sus melodías no solamente al coro sino también, muy posiblemente, a los personajes principales en momentos dramáticos especiales.

La terminología musical antigua distinguía diferentes modos musicales a los que denominaba con una nomenclatura étnico-geográfica –lidios, dorios, jonios, frigios, etc– que los asociaba a una serie de valores culturales y morales. De esta suerte, los modos dorios favorecían el valor y la justicia y armonizaban con contextos viriles y guerreros, mientras que los lidios o los frigios se asociaban a la debilidad y emotividad femeninas, al llanto o a la enajenación extática. Las melodías de las piezas trágicas debían, pues, de adaptarse al proyecto dramático diseñado por cada poeta en cada ocasión y habían de ser ciertamente variadas y adecuadas a las emociones y valores que el poeta intentaba transmitir en cada obra. En las *Troyanas* de Eurípides se explora, por ejemplo, la contraposición entre las melodías frigias de la civilización troyana y las de la invasión griega, que irrumpe con una música completamente diferente, de violencia y horror. Los sonos frigios son para el coro de las troyanas vestigios de dolorosa memoria del pasado, emblemas de la felicidad arrebatada por la nueva música griega.

Pero el componente musical de la tragedia antigua no era solamente instrumental sino también vocal. Cantaban al unísono los coros (*melê*) y cantaban los actores

profesionales (*monodias, duos*); a veces incluso cantaban en responsión el actor y el coro (*amebeos*), otras veces cantaba el coro y el actor hablaba o, al revés, el actor cantaba y el coro hablaba (*diálogo epirremático*), o cantaban el coro y dos actores (*diálogo lírico*). La canción penetra el diseño dramático de la tragedia y sirve para expresar emociones, provocar tensión, o destacar la ironía de una situación en la que el conocimiento privilegiado del espectador no coincide con el conocimiento limitado de los personajes implicados en la obra. En ocasiones, los coros estallan en cantos de alegría o victoria que resulta, luego, frustrada, o entonan oraciones para evitar males que penden inexorablemente sobre los personajes. Como se ha señalado con acierto, la tragedia revela una aguda consciencia del valor de la canción en un nivel que podríamos calificar de autorreferencial o metateatral: el coro de las *Troyanas*, sin ir más lejos, declara que va a cantar un canto nuevo sobre la toma de su ciudad y por eso pide inspiración a la Musa para que le ayude en semejante audacia poética (vv. 511-13).

Los coros de las representaciones trágicas suelen entregarse, en efecto, a cantos de una sutil pero elocuente autorreferencialidad o, si se nos permite, ‘metacoralidad’. Según Calame (2005: 216-18 así como 2013: 43-7 y 54-57), esta autorreferencialidad de los pasajes corales apunta a una verdadera polifonía, que distingue distintos niveles de enunciación inscritos en las formas pronominales del sujeto coral, heredadas de la poesía mélica. La voz coral se desdobra en la voz del personaje y del coreuta que lo interpreta, del mismo modo que se desdobra el nivel mimético del pragmático en la representación de la que el coro forma parte.

Los coros de tragedia celebran o añoran una institución coral que es sinónimo de armonía, jovialidad y esplendor. El coro equivale a una utopía de vida en plenitud de la que muchos personajes individuales y colectivos de tragedia se sienten, en cambio, lastimosamente privados, de ahí que pueda hablarse, como lo hiciera Henrichs (1994/1995: 75), de una recurrente ‘proyección coral’, mediante la cual los coros de tragedia expresan su deseo, en la mayoría de los casos escapista, de cantar y bailar en otro espacio y tiempo extradramáticos. En *Troyanas*, como sabemos, las frecuentes evocaciones a los coros del pasado más inmediato expresan el trauma de las mujeres por haber perdido para siempre una vida floreciente en la participación comunitaria de su ciudad, recién tomada y saqueada hasta el extremo de la impiedad. En el espacio desolado de Troya, la memoria de los coros del pasado hace aún más conspicua la resistencia de este coro de troyanas que se esfuerza por representar el único rito que aún puede mantenerlas unidas entre sí a su ciudad y sus muertos, el del lamento.

Pero recordemos que, además de la canción, la danza también formaba parte del espectáculo trágico teatral. Los primeros poetas de tragedia fueron, de hecho, consumados bailarines, como nos transmiten las fuentes antiguas. Ellos mismos dirigían los ensayos de las coreografías que diseñaban y para las que inventaban incluso figuras nuevas, es decir, novedosos movimientos de manos y pies. Los movimientos de las manos,

sobre todo, obedecían, al parecer, a una codificación mimética de una asombrosa cualidad narrativa, y eran, de hecho, esenciales para compensar la rigidez de la máscara. Para los escritores antiguos, la danza de la tragedia se caracterizaba principalmente por su gravedad y nobleza.

Los movimientos corales podían ser muy diversos, si bien parece que normalmente, tanto a su entrada como a su salida de escena, el coro se ordenaba en forma rectangular por ‘rangos y filas’, de un modo similar al de las marchas y tácticas militares, con las que comparten una misma designación. Es posible, como señala Wiles (2000: 133), que el incremento del número de coreutas se deba precisamente a este tipo de evolución coreográfica. El número original de doce coreutas con los que contaba, por ejemplo, Esquilo, favorecía una coreografía circular y quizás remitiera simbólicamente al ciclo cósmico completo. Para Wiles (2000: 134), el incremento en el número de coreutas, de doce a quince, permite una organización coreográfica menos circular y más frontal, de cara al público. Los miembros del coro podrían ahora desplegarse en formas rectangulares o triangulares que darían pie, a su vez, a una posición privilegiada del corifeo, en la primera línea del rectángulo, o en el vértice del triángulo. Los coreutas más virtuosos irían siempre en cabeza o en los extremos, mientras que los menos dotados pasarían más desapercibidos en el medio.

Los movimientos corales no se limitaban a las partes en las que el coro cantaba y bailaba entre los distintos episodios sino que incluso durante los episodios, que suelen tener lugar en presencia del coro, este reaccionaba probablemente a las palabras de los personajes individuales con gestos coreografiados por el poeta. A veces, incluso, los coreutas irrumpían en medio de un episodio con cantos y bailes ‘espontáneos’, breves y vivaces, a los que se suele denominar *hyporkhêmata*. Si el poeta contaba con un corego generoso, o, quizás, con independencia de la generosidad del corego, en una misma tragedia podía intervenir, además, un coro secundario, distinto del coro principal aunque, probablemente, más reducido. Este coro secundario aparecía en momentos concretos de la obra que resultaban, así, destacados teatralmente, aunque no debía de permanecer por mucho tiempo en escena. En las contadas ocasiones, en cambio, en las que el coro principal salía de escena durante la tragedia, al regresar volvía a interpretar una segunda párodos o *epipárodos*.

Con todo, el gran espectáculo de danza coral debía de verse especialmente realizado en las partes dramáticas llamadas *stasima* en las que el coro estaba solo, o prácticamente solo, en escena y se entregaba a dar expresión vocal y corporal a sus pensamientos y emociones. Resulta ciertamente imposible reconstruir sus movimientos, aunque la variedad de ritmos empleados en la composición métrica de las odas o cantos que interpretaban puede resultar un indicador plausible de la intensidad y ritmo de los movimientos implicados, así como de su extraordinaria diversidad dentro de su tendencia a la repetición o responsión entre estrofas. Las estrofas corales suelen tener una estructura

tripartita dividida en estrofa ('*vuelta*'), antístrofa ('*contravuelta*') y epodo ('*canto adicional*') semejante a la de los cantos corales de los poetas mélicos. Se ha pensado que durante cada estrofa el coro evolucionaría en torno al altar, que supuestamente se encontraba en la *orkhestra*, hacia un lado en la estrofa, hacia otro lado en la responsión antistrófica, y quizás en un sitio fijo en el epodo. Los testimonios de las fuentes iconográficas así como de las fuentes textuales más tardías han de tomarse con precaución, pero también parecen arrojar luz sobre la extraordinaria variedad de movimientos y circunvoluciones empleados. Muy posiblemente, como postula Helene Foley (2003: 10-11), las coreografías de cada pieza estarían inspiradas en el tipo de personajes representados por el coro, adaptadas a su condición específica o caracterización sexual, étnica o de edad en la obra. El espectáculo visual de sus movimientos quedaría, en cualquier caso, realizado por el vestuario, en muchas ocasiones elegante y exótico, así como por las bellísimas máscaras.

Recordemos, en este sentido, que los coros de tragedia no son completamente uniformes y eso es algo que se percibe incluso externamente en su vestuario. El atuendo de los personajes corales es ciertamente parecido pero no idéntico, lo que, como señala Rosie Wyles (2011: 9), debería tener implicaciones interesantes respecto a la supuesta 'unidad' del coro y su voz. El vestuario del coro sirve no solo para determinar su caracterización intradramática sino también para incrementar el espectáculo visual que este personaje despliega con poderosa fuerza estética en el teatro. Los estampados en zigzag, rombos, lunares y círculos eran característicos, por ejemplo, de los personajes extranjeros y conformaban un fuerte marcador visual de alteridad 'bárbara', junto con otros elementos típicos, como los pantalones (*anaxarydes*), el sombrero flexible (*kidaris*), la 'tiara', y, quizás, las zapatillas persas de color amarillo (*eumarides*). Un vestuario exótico de este tipo hemos de atribuir no solo al coro de los *Persas* de Esquilo sino también a otros muchos coros de marcada procedencia extranjera. Báculos de apoyo en su ancianidad, ramos de suplicantes o bandas sacerdotales pueden constituir otros elementos icónicos de atrezzo empleados en la caracterización dramática y teatral de los distintos personajes encarnados por el coro. Incluso los coros más humildes, como los constituidos por sirvientas, esclavas o pastores debían de obedecer a un diseño dramaturgico que, más allá de la caracterización no naturalista del personaje coral, contribuyera al efecto teatral deseado en cada ocasión.

2. El coro como personaje intradramático

Paradójicamente, los personajes que encarna el coro suelen ser, en la mayoría de las obras conservadas, personajes marginales que contrastan por su 'desplazamiento social' tanto respecto a los personajes individuales del drama como respecto a los propios coreutas o ciudadanos que los interpretan. Los primeros poetas de tragedia, como Esquilo, representaron coros formados por dioses y otras criaturas divinas, pero no

parece que esta práctica fuera muy empleada por sus sucesores en la escena trágica. Por lo general, los personajes corales raras veces son varones adultos griegos o atenienses en la plenitud de la edad, sino más bien ancianos que se quejan de su disminuido vigor, o bárbaros, o doncellas, o mujeres, o esclavas, o extranjeras, o, como en el caso de las *Troyanas* de Eurípides, mujeres bárbaras esclavizadas. Es relevante, en este sentido, la superioridad de coros femeninos frente a coros masculinos en las tragedias conservadas, especialmente dentro del corpus euripídeo. Si tenemos en cuenta, además, que, en comparación con otras ciudades-estado griegas, Atenas no destacaba precisamente por la relevancia de sus coros femeninos, la paradoja teatral es tanto más llamativa: los poetas de tragedia instruyen a los ciudadanos atenienses –quizás especialmente a los más jóvenes como en una suerte de ‘rito de paso’– en el complejo arte mimético de representar coros femeninos cuya imbricación en las obras es sustancial para el éxito dramático.

El poeta de tragedia es libre de elegir la identidad del personaje coral de cada obra. Su persona dramática no le viene dictada por la tradición mítica elegida, lo que hace más llamativa la ‘opción coral’ del poeta en el diseño dramático de su obra. Eso sí, como en la práctica coral extradramática, los coros de tragedia suelen ser homogéneos, *i.e.* se caracterizan por una marcada identidad grupal, colectiva o comunitaria, pues cada uno de sus miembros pertenece a la misma categoría de sexo, edad y condición social. Más aún, dentro de los coros de tragedia no hay lugar para la individualización de sus miembros, que nunca se nombran, a diferencia de la comedia, por ejemplo. Tampoco están, como señala Richard Rutherford (2012: Loc 8054 Kindle), caracterizados sino en un sentido muy vago: hay coros que se caracterizan por su ansia punitiva, como el de las *Euménides*, otros por su angustia temerosa, como el de *Siete contra Tebas*, otros por su apoyo incondicional a sus líderes, como los de *Ayante* y *Filoctetes*, pero, en general, su estatuto anónimo y marginal les permite, en definitiva, ser reducidos a la convención manuscrita que los califica simple e indistintamente de ‘coro’ y no como los personajes intradramáticos que son: divinidades ancestrales, mujeres de Tebas, etc.

Con toda su marginalidad, los coros de tragedia se expresan, sin embargo, en un marcado registro poético, con una pátina de dialecto dorio, y en muchas ocasiones hacen gala de una sabiduría común y tradicional que les otorga un cierto estatuto de respetabilidad. Los coros del teatro trágico cantan y bailan acerca del pasado común y representan la voz de la comunidad tan valorada en la Atenas democrática. Al mismo tiempo, siempre guardan relación estrecha con los ritos y las tradiciones religiosas tan apreciadas en el mundo antiguo y que tan recurrentemente los personajes corales interpretan en escena.

3. Interpretaciones modernas sobre el sentido y la función del coro en la tragedia ateniense de época clásica

Como señalan los editores de una de las más recientes monografías sobre coros antiguos y modernos, las aproximaciones modernas al coro han estado definidas por un cierto idealismo residual que podemos rastrear ampliamente en la Alemania de 1800. Destacaremos, en primer lugar, la figura del poeta y dramaturgo Friedrich J. C. Schiller (1795-1805), quien se esforzó, de hecho, por introducir el personaje coral en su propia obra teatral. Para Schiller, el coro proporciona al poeta trágico libertad, fuerza y elevación por encima de los constreñimientos narrativos y miméticos de la trama de la obra: “aunque solo sirviera para declararle pública y abiertamente la guerra al naturalismo en el arte, el coro debería ser para nosotros un muro viviente que rodee a la tragedia y la aisle por completo del mundo real, resguardando así su suelo ideal, su libertad poética. (...) De ahí que el coro le preste al trágico moderno servicios mucho más esenciales que al poeta antiguo, justamente porque transforma al vulgar mundo moderno en el poético mundo antiguo, porque torna inutilizable para el trágico todo aquello que la poesía rechaza y lo remonta a los motivos más sencillos, originarios e ingenuos. (...) El coro *purifica* el poema trágico, pues, en la medida en que disocia la reflexión de la acción, e incluso en virtud de esta disociación, se mune de fuerza poética.” Según Schiller, en su obra *La novia de Messina* (1803) el coro que él ha introducido no es otro que el coro del drama griego, “el coro como una única persona ideal que conduce y acompaña toda la acción.” (Traducción de Marcelo Gabriel Burello.)

En un sentido parecido se expresó también el erudito, crítico y filólogo August Wilhelm Schlegel (1767-1845), cuyas interpretaciones del coro como ‘espectador ideal’ y ‘portavoz del poeta’ han ejercido una asombrosa influencia hasta bien entrado el siglo XX. Según Schlegel, hemos de concebir al coro “como la personificación del pensamiento acerca de la acción representada, como la participación del poeta –corporeizada y asumida en la representación– en cuanto portavoz de toda la humanidad. Ésta es su significación universal poéticamente válida, la que sólo nos concierne aquí, y a la que no perjudica que el coro tuviera una motivación local en las festividades de Baco y que conservara siempre un especial significado nacional entre los griegos, a saber, como ya se señaló más arriba, debido a su espíritu republicano; el carácter público también contribuía a la perfección de la acción. (...) El coro es, en una palabra, el espectador idealizado. Mitiga la impresión de una representación profundamente estremecedora o profundamente conmovedora, entregándole al espectador real sus propias emociones ya expresadas en forma lírica y, por lo tanto, musical, y elevándolo a la región de la contemplación.” (Traducción de Fernanda Aren)

Schlegel parece olvidar, como hemos visto antes, que el coro de la tragedia griega es un personaje al fin y al cabo y que, como tal, en ocasiones su conocimiento es más limitado incluso que el de los espectadores extradramáticos. Como señalara Battezzato (2008: 154), el coro de la tragedia griega ateniense está lejos de ser un espectador ideal; es más bien un “espectador empírico”, inmerso en los trances de la obra, ante los que reacciona personalmente. En efecto, la interpretación de Schlegel corre el riesgo de no

hacer justicia a la confusión de la que es objeto el personaje coral dentro de la obra trágica, a sus cambios de opinión y juicio según la evolución de los acontecimientos. Sus dudas y certidumbres forman parte, como advierte Goldhill, de la dialéctica de la trama trágica y están fuera de todo didactismo o autoridad privilegiada.

Con todo, Schlegel apunta a algo especialmente valorado en las interpretaciones contemporáneas de la tragedia ateniense de época clásica: los orígenes dionisiacos del coro y su carácter público, su ‘espíritu republicano.’ En un sentido parecido, J. P. Vernant define el coro como “ser colectivo y anónimo –cuyo papel consiste en expresar con sus temores, sus esperanzas y sus juicios los sentimientos de los espectadores que componen la comunidad cívica.” También Simon Goldhill (2007: 47) considera que uno de los principios estructurales de la tragedia es la tensión entre el personaje colectivo del coro y el héroe individual. El coro dramatiza la voz de la comunidad, que se enfrenta al individualismo del héroe. La voz de la comunidad es una voz poderosa en democracia. Sin embargo, como reconoce el propio Goldhill, esta voz colectiva, pese a toda su belleza poética y su sabiduría tradicional, no deja de ser sino la voz de un personaje dentro de la obra, en ocasiones demasiado apasionado, en ocasiones demasiado remiso, y muchas veces ignorante de la verdad trágica que ha de revelarse al final.

4. El coro de las *Troyanas* de Eurípides

En el último cuarto del siglo V a. C. se produce una revolución musical que coincide además con una altísima valoración de los actores y músicos profesionales: los antiguos llamaron, de hecho, a esta nueva música “música teatral”. Comienza el divismo actoral, que coincide con el estrellato musical de los intérpretes teatrales, instrumentistas y vocalistas, así como con la expansión de una masiva demanda teatral dentro y fuera de Atenas. La fecha de las *Troyanas* coincide con esta nueva tendencia y, de hecho, se ha considerado un punto de inflexión en la carrera del poeta. Recordemos que Eurípides parece contar en sus *Troyanas* no solo con un actor protagonista extraordinariamente capacitado para ejecutar un papel tan exigente como el de Hécuba, que se entrega a toda una variedad de cantos, tanto en solitario (*monodías*), como en dúo, como con acompañamiento de coro (*kommós*), sino también con un segundo actor capaz de entonar tanto monodías, como dúos y recitativos (versos en tetrámetros trocaicos, como cuando interpretara a Casandra en los versos 444-61).

Las primeras palabras que pronuncia Hécuba en la obra son, de hecho, pronunciadas en la modalidad del recitativo, probablemente con acompañamiento de *aulós*, y pronto remiten de manera explícita a la nueva forma de canto que exige la situación en la que el personaje se encuentra y que podríamos traducir como una ‘elegía de lágrimas’ (v. 119). Postrada en el suelo, la caída reina de Troya siente deseos de girar sobre sus costados como en una nueva forma de danza inspirada por la musa de los

desgraciados, esos que profieren sus cuitas ‘sin la compañía de los coros’, es decir, sin la alegría de la danza celebrativa comunitaria (vv. 116-121).

Lo más llamativo, sin embargo, es que tanto Hécuba como las troyanas, que han perdido su ciudad y que se encuentran en medio de un espacio arrasado, se empeñan paradójicamente en actuar coralmente, en constituirse como coro. Su nueva condición de esclavas privadas de todo vínculo ciudadano las excluye de toda posibilidad coral y, sin embargo, las mujeres del coro son el último vestigio de una ciudad cuya triste suerte ellas lloran a coro, hasta el final.

Al final de la obra, en efecto, Hécuba y el coro se unen espectacularmente en una coreografía del lamento (*kommós*) que es ritualmente llevado a cabo en escena. Las mujeres se postran por tierra y golpean con sus manos el suelo mientras invocan a los dioses, a su ciudad y a sus propios familiares muertos. La ciudad arde en llamas y hay una suerte de cataclismo. Al fragor de la destrucción, evocado quizás por el *aulós* y por la señal de partida a toque de trompeta anunciado por el heraldo griego Taltibio (vv. 1266-68), se unen los lamentos inacallables de las mujeres, la voz del duelo como una forma de constestación. Dirigidas por la anciana Hécuba como su *exarkhon*, el coro de troyanas emprende finalmente el éxodo con resiliencia.

© Lucía P. Romero Mariscal

Universidad de Almería