



ESPACIO HOSTIL Y AGENCIA FEMENINA: IFIGENIA EN *IFIGENIA ENTRE LOS TAUROS* Y HELENA EN *HELENA DE EURÍPIDES*

Elsa Rodríguez Cidre

[Universidad de Buenos Aires/ CONICET]

[elsarodriguez022@gmail.com]

ORCID: 0000-0003-2197-3066

Resumen: El objetivo es analizar la relación establecida entre espacio y agencia en dos "tragedias de escape" eurípideas, *Helena* y *Ifigenia entre los tauros*. El espacio, abordado desde las dos dimensiones de sus referentes (Egipto y la Táurica) y del escenario de la performance teatral, es un elemento fundamental para analizar la agencia que las protagonistas van desarrollando a lo largo de cada obra para huir de lugares distantes, exóticos y bárbaros que encarnan la alteridad de la sociedad ateniense. Focalizaremos en el distintivo grado de confinamiento en el que se encuentra cada personaje y las estrategias de supervivencia llevadas adelante.

Palabras clave: Eurípides; espacio; agencia; *Ifigenia entre los tauros*; *Helena*

Hostile space and female agency: Iphigenia in *Iphigenia in Tauris* and Helen in *Helen* of Euripides

Abstract: The aim of this article is to analyze the relationship established between space and agency in two Euripidean "escape tragedies," *Helen* and *Iphigenia in Tauris*. Approached from the two dimensions of its referents (Egypt and Tauris) and the stage of the theatrical performance, space is a fundamental element to analyze the agency developed by the protagonists throughout each play to escape from distant, exotic and barbaric places that embody the otherness of Athenian society. We will focus on the different degree of confinement in which each character finds herself and the survival strategies carried out by them.

Keywords: Euripides; space; agency; *Iphigenia in Tauris*; *Helen*

La crítica suele comparar a *Ifigenia entre los tauros* (IT) -ca. 412 - a. C.¹ con *Helena* -412 a. C.- por una gran similitud dada en el tratamiento de ambas protagonistas: su forzada expatriación, el espacio bárbaro, el plan de escape². El objetivo de este artículo es focalizar en estas dos mujeres trágicas para analizar, por un lado, el grado de encierro en el que se encuentran (y para ello comparamos los respectivos espacios) y, por el otro, la agencia que ambas mujeres llevan adelante para poder librarse de tal confinamiento.

1 Para la debatida cuestión de la fecha, cfr. especialmente CROPP (2000: 60-62), KYRIAKOU (2006: 39-41), RODRIGUES (2014: 7-8) y PARKER (2016: lxxvi-lxxx).

2 Citemos, como ejemplo, MARSHALL (2014: 45-49).



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons 4.0 Internacional
(Atribución - No Comercial - Compartir Igual) a menos que se indique lo contrario.

CIRCE N° 29/1 / 2025 / pp. 99-114

Las homologías entre ambas tragedias son múltiples. Nos encontramos con dos mujeres que viven confinadas en unos lugares distantes de la Hélade a los que han llegado por desplazamientos operados por una divinidad. Además, ambos cambios espaciales se han dado a través del éter y han implicado duplicaciones y/o sustituciones, circunstancias que esconden el traslado a quienes ignoran el reemplazo efectuado. En efecto, en *IT*, hallamos a la hija de Agamenón rescatada por Ártemis del sacrificio en Áulide y trasladada a la Táurica (hoy Crimea)³ donde la instala como sacerdotisa de su templo y le encarga las lustraciones previas a los sacrificios. La sobrevivida de Ifigenia en tierras bárbaras gira en torno de tales rituales y, de hecho, el escenario está conformado precisamente por el templo de Ártemis con un altar por delante, donde se ejecutan sacrificios humanos⁴. WRIGHT (2005: 201) destaca la paradoja deliberada que refleja tanto el personaje de Ártemis como el de Ifigenia: Ártemis es una diosa griega pero también es una diosa táurica; Ifigenia es una heroína griega pero también está definida por su papel en el culto de esta región aunque, podemos agregar, revele incomodidad en tal situación y el silencio ante el miedo a la diosa de los vv. 36-37 lo confirma. Por su parte, en *Helena* la esposa

de Menelao, en lugar de partir a Troya con Paris, fue transportada por Hermes a Egipto⁵. Mientras su *eídolon* desencadena la guerra en Troya, una Helena inocente guarda fidelidad a su marido en las tierras del rey Proteo quien le ofrece refugio y custodia: la muerte del rey abre una situación de peligro por cuanto el sucesor Teoclímeno pretende su lecho.

En sus respectivas relaciones con el espacio de confinamiento, ambas tramas presentan varias similitudes y algunas diferencias. Comencemos por las primeras. Aun si los puntos de partida de los desplazamientos de estas mujeres son bien distintos (en el caso de Ifigenia, ella se hallaba en pleno desarrollo de su violento sacrificio en Áulide mientras que Helena se encontraba juntando flores, típica imagen de una *parthénos*, por otra parte), ambos textos coinciden en apelar a verbos de gran contundencia para describir los respectivos trasladados: Ifigenia fue arrebatada por la diosa, ἀλλ' ἐξέκλεψεν ἔλαφον ἀντιδοῦσά μου / Ἀρτεμίς Αχαιοῖς, “pero Ártemis me robó tras intercambiar una cierva en lugar de mí entre los aqueos” (vv. 28-29)⁶. Por su parte, Helena fue arrebatada por Hermes, ἀνασπάσας δι’ αἰθέρος, “tras arrebatar(me) a través del éter” (v. 247)⁷. En el primer caso, el verbo empleado es ἐκκλέπτω: “sacar furti-

3 Cfr. HALL (2013: xxv-xxvi).

4 Para un análisis detallado de los diferentes rituales en *IT*, cfr. TADDEI (2020: 93-112). Acerca de las características del templo, cfr. MUELLER (2018: 80 y ss.) y KETTERER (2013: 221 y ss.).

5 Cfr. GRIFFITHS (2020: 329-332).

6 Cfr. CROPP (2000: 43-46).

7 La edición base es la de DIGGLE para ambas tragedias y las traducciones son personales en todos los casos.

vamente, arrebatar”; en el segundo, ἀναρπάζω: “arrebatar hacia arriba”⁸.

En ambos casos, como mencionamos, asistimos a una sustitución de la mujer arrebatada. En *IT*, el salvataje del sacrificio por Ártemis se da a través del reemplazo de la joven por una cierva, aunque el texto da a entender que en Áulide ha quedado un cadáver de Ifigenia: “donde –según las opiniones– yazgo degollada, la desdichada”, ἐνθα δοκήμασι / κεῖμαι σφαχθεῖσ α τλάμων (vv. 176-177). En el segundo episodio le pregunta a Orestes (todavía no se ha dado el *anagnorismós*) si existe algún relato de la “hija sacrificada”, σφαγείσης θυγατρός (v. 563). Esta duplicación se replica en la Táurica por cuanto no solo la hija de Agamenón llega desde el éter sino también la estatua de la diosa a cuyo culto está atada la joven y que también será objeto de un rescate en la trama de la tragedia. En *Helena*, la duplicación con el *eídon* estructura toda la obra: la Helena de carne y hueso marcha a Egipto, mientras que la imagen que acompaña a Paris a Troya fue insuflada por Hera, significativamente a partir del éter y, sabemos, se irá volando también desde esta misma tierra.

Otro punto clave para nuestro análisis es que tanto Ifigenia como

Helena son trasladadas a un espacio tan lejano como para volverlo incommunicable. En *IT*, Ifigenia en diálogo con el coro se lamenta: τηλόσε γάρ δὴ σᾶς ἀπενάσθην / πατρίδος καὶ ἐμᾶς, “pues, en verdad, muy lejos, fui desterrada de tu patria y la mía” (vv. 175-176). Por su parte, Helena es más contundente en sus palabras:

έμὲ δὲ πατρίδος ἀπὸ <πρὸ>
κακόποτμον ἀραι-
ον ἔβαλε θεός ἀπό πόλεος ἀπό τε
σέθεν,
‘ὅτε μέλαθρα λέχεα τ’ ἔλιπον — οὐ
λιπούσ’
ἐπ’ αἰσχοῖς γάμοις.

695

y a mí un dios me arrojó <antes>, maldestinada y maldita, lejos de la patria, de la ciudad y de ti cuando abandoné tu palacio y tu lecho – no habiéndolo(s) abandonado hacia bolas vergonzosas (vv. 694-697).

Inclusive las dos tragedias remarcan la imposibilidad de escapar por tierra. Helena le plantea el problema a Menelao en vv. 1041-1042: ἀλλὰ τίνα φυγὴν φευξούμεθα / πεδίων ἄπειροι βάρβαροι γ' ὅντες χθονός;, “¿pero qué huida huiremos siendo desconocedores al menos de las llanuras de la región bárbara?”. E Ifigenia le asegura a su hermano que si escapa por tierra: θανάτῳ πελάσεις ἄρα βάρβαρα φῦλα / καὶ δι' ὁδοὺς ἀνόδους στείχων, “andando entonces te acercarás a la muerte respecto de bárbaras tribus y por caminos que no son caminos” (vv. 886-887). En *IT* se suma, con múltiples referencias, además, la descripción del Ponto Euxino como un mar inhós-

⁸ Cfr. LIDDELL & SCOTT & JONES (1968), en adelante L&S&J, y RODRÍGUEZ ADRADOS (1980-2019), en adelante DGE. CHANTRALNE (1999 [1968]: 541), de hecho, diferencia ambos verbos, κλέπτω y ἀρπάζω en tanto el primero siempre conlleva la idea de engaño, ocultamiento.

pito, πόντος ἄξενος, imposible de atravesar⁹. De esta manera, en tanto espacios de confinamiento, la región taurica y Egipto son singulares pues vienen constituidos por la propia región. No se trata de mujeres enclaustradas (de hecho, circulan libremente por el palacio o por el templo) puesto que no hacen falta cerrojos o cadenas para evitar su huida. A la manera de las deportaciones insulares, el espacio es tan alejado que su fuga es impensable. Notemos que las protagonistas recién piensan en la posibilidad de escapar con la llegada de varones de sus grupos de parentesco, con una nave en el caso de *IT*, mientras que en *Helena*, el plan de fuga precisará incluir el acceso a una embarcación que no está por el momento disponible para los griegos ante el reciente naufragio de Menelao.

Aparece otra característica en el hecho de que este espacio distante es además calificado como bárbaro¹⁰. En el prólogo, Ifigenia nos presenta a Toante, el rey del lugar, que “reina bárbaro una tierra de bárbaros”, γῆς ἀνάσσει βαρβάροισι βάρβαρος (v. 31) y en la lectura de la tablilla le ordena a su hermano que la lleve: “desde (esta) tierra bárbara”, ἐκ βαρβάρου γῆς (v. 775). De todas maneras, no podemos dejar de señalar la gran ironía desplegada por el tragediógrafo en el v. 1174 donde, en pleno ardid de Ifigenia, ella señala a Toante que

los extranjeros son impuros por haber cometido un crimen familiar y él le responde: οὐδ' ἐν βαρβάροις ἔτλη τις ἄν, “ni entre los bárbaros alguien se atrevería (a esto)”. Helena en la *párodos* nos cuenta que los dioses la transportaron de su patria, πατρίδος θεοί μ' ἀφιδόύσαντο γῆς (v. 273) a costumbres bárbaras, ἐς βάρβαρον ηθη (v. 274) ...; y ante Menelao en el episodio segundo exclama: Τοιάς δὲ σωθεὶς καπτὸ βαρβάρου χθονὸς / ἐς βάρβαρον ἐλθὼν φάσγαν’ αὔθις ἐμπεσῆ, “y tras ser salvado de Troya y de una región bárbara, tras marchar caerás nuevamente en bárbaras espaldas” (vv. 863-864)¹¹, mención que incluye en el horizonte a Troya, tradicionalmente considerada como el espacio más helenizado del mundo bárbaro¹². ALLAN (2010: 243) señala que esta es la primera afirmación de la obra que representa explícitamente a Egipto como una segunda amenaza bárbara a la par que Troya; la ecuación hace pensar que Menelao escapa de Egipto, devenida una mini Troya, habiendo peleado esta vez por la Helena real.

En ambas obras, por otro lado, el espacio se halla fuertemente cargado de valencias simbólicas ligadas a lo tanático. En el caso de Egipto, ya FOLEY (2003: 304 y ss.) ha planteado este lugar como tierra de los muertos en su análisis de *Helena* como un *ánodos drama*¹³. El escenario mismo

9 Citemos como ejemplo vv. 124-125, 218, 341, 438, (1388). Cfr. CROPP (2000: 183), PLATNAUER (1956: 72) y TORRANCE (2019: 67).

10 Cfr. SKOUROUMOUNI STAVRINOU (2011: 207-210).

11 Cfr. v. 598, v. 743 y v. 789.

12 Para un análisis de la *pólis* homérica, cfr. HALL (1989: 13 y ss.).

13 Cfr. también SEGAL (1971: 572, 601) y ZWEIG (2002: 231).

es mortuorio, ya que presenta a una Helena postrada ante un sepulcro: Πρωτέως μνῆμα προσπίτνω τόδε / ἵκέτις, “caigo suplicante ante esta tumba de Proteo” (vv. 64-65), elemento tanático clave con múltiples referencias en la tragedia¹⁴. La imaginería de las sirenas, con su estrecha relación con la muerte, también es recurrente en esta obra¹⁵. Hallamos elementos del diseño de Helena que la vinculan repetidamente con estas mujeres-pájaro. Además de la particular mecánica de su engendramiento (ha nacido de un huevo), califica su nacimiento extraordinario con el término *téρας* en el v. 256, vocablo que en griego denomina tanto lo prodigioso como lo monstruoso; desde el plano morfológico hallamos referencias a las alas o al vuelo (la propia concepción de Helena, el vuelo del *eídon* –espejo de Helena–, la pluma mencionada por Teucro, se la presenta con un cuerpo alado –v. 619–, el deseo de Teoclímeno de que la pelea que abandona se vaya “alada”, ύπόπτερον, –v. 1236–). La misma Helena invoca a las sirenas, el único monstruo nombrado explícitamente en esta tragedia, y las invita, cual nuevo coro, a que acompañen su lamento (γύος). La canción no tiene por finalidad esta vez engañar marinos para su perdición sino llegar a oídos de Perséfone¹⁶. Agreguemos

también el juego especular que se despliega entre Helena y Perséfone en el estásimo segundo donde se nos relata el rapto de la hija de Deméter sin nombrarla (vv. 1302 y ss.). Los paralelismos existentes entre Helena y la esposa de Hades marcan esta doble línea entre lo erótico y lo tanático y, a nuestro criterio, encuentra en la imagen de las sirenas el mecanismo ideal para conformar ese movimiento. Además del plano simbólico, hallamos amenazas cercanas: Helena le pide a Teucro en la *párodos* que huya antes de que lo vea el hijo de Proteo, Teoclímeno, pues “mata al heleno extranjero que captura”, κτείνει γάρ Έλλην’ ὄντιν’ ἀν λάβῃ ξένον (v. 155). En iguales términos le habla la anciana a Menelao en el episodio primero: ἡ κατθανή / Έλλην πεφυκώς, οἵσιν οὐκ ἐπιστροφαί, “o morirás habiendo nacido heleno para quienes no (hay) vuelta”¹⁷ (vv. 439-440); Θάνατος ξένιά σοι γενήσεται, “la muerte será tu *xenia*” (v. 480) y Helena también a Menelao en el extenso episodio segundo: σωθεὶς δ’ ἐκεῖθεν ἐνθάδ’ ἥλθες ἐς σφαγάς, “y, tras ser salvado allí, llegaste aquí para la degollación” (v. 778); θανή πρὸς ἀνδρὸς οὐ τάδ’ ἔστι δώματα, “morirás a causa del hombre que está en estas moradas” (v. 781), ξύφος μένει σε μᾶλλον ἡ τούμπὸν λέχος, “te aguarda la espada antes que mi lecho” (v. 803)¹⁸.

14 Cfr. v. 544, v. (556), vv. 797-801, vv. 1085-1086, entre otros. Cfr. también TERZAGHI (1919: 12-13).

15 Retomo aquí elementos expuestos en RODRÍGUEZ CIDRE (2016a: 221 y ss.).

16 Cfr. WOLFF (1973: 64) y DOWNING (1990: 2).

17 L&S&J traduce para el v. 440 “men who have no business here”.

18 Para un análisis de la presencia de los diferentes lechos en la obra, cfr. RODRÍGUEZ CIDRE (2016b).

En *IT*, la trama viene signada por definir a la región táurica como una donde se sacrifica a todo extranjero que llegue a esas tierras:

ὅθεν, νόμοισι οῖσιν ἥδεται θεά 35
Ἄρτεμις, ἔօρτής, (τούνομ' ἡς καλὸν
μόνον.
τὰ δ' ἄλλα σιγῶ, τὴν θεὸν
φοβουμένη)
[θύω γάρ ὅντος τοῦ νόμου καὶ ποὶν
πόλει
δὲ ἀν κατέλθῃ τίνδε γῆν Ἑλλην
ἀνήρ]
κατάρχομαι μέν, σφάγια δ'
ἄλλοισιν μέλει 40
[ἄρροντ' ἔσωθεν τῶνδ' ἀνακτόρων
θεᾶς].

donde la diosa Ártemis se deleita en los ritos de la fiesta (de la que solo el nombre (es) bueno; y callo lo otro, temiendo a la diosa) [pues sacrificio, existiendo la ley de antes en la ciudad, al heleno que llega a esta tierra]; por un lado, inicio (el rito); por el otro, las degollaciones tienen cuidado entre otros [no dicho dentro de los recintos de la diosa] (vv. 35-41)¹⁹.

SKOUROUMOUNI STAVRINOU (2014-2015: 78) señala que no debemos concebir a la región táurica como la costa colonizada del Mar Negro que comercia y se comunica con el mundo griego en época de Eurípides sino como una construcción literaria, un estado proto-táurico asentado en la asociación mítica negativa del área del Mar Negro con el tipo de bárbaros

19 Para las particularidades de estos versos, cfr. PALEY (2010 [1860]: 342), PARMENTIER & GRÉGOIRE (1948: 115), PLATNAUER (1956: 63), DIGGLE (1981: 75-76), KYRIAKOU (2006: 61-62) y PARKER (2016: 61-64) y LATIFSES (2018: ed. digital, 8-9).

del norte que poblaban la conciencia antigua griega. Además, en esta tragedia, Eurípides carga las tintas con las referencias a la oscuridad que a su vez se asientan en imágenes marítimas tales como “oscuros, oscuros, estrechos del mar”, κυάνεαι κυάνεαι σύνοδοι θαλάσσας (v. 392); “oscuras Simpléades”, κυανέας Συμπληγάδας (v. 241) u “oscuras rocas”, κυανέας … πέτρας (v. 746, vv. 889-890). Todas estas imágenes refuerzan la idea de la región táurica como un espacio del que no se regresa. WRIGHT (2005: 127 y ss.), al analizar la extraña geografía de *Helena* e *Ifigenia entre los tauros* (también incluye la de *Andrómeda* porque para este autor las tres tragedias conforman una trilogía), señala que el espacio en estas obras es tan prominente como los mitos o los personajes. En las versiones alternativas de los mitos, como es el caso aquí con una Helena que nunca fue a Troya o, agreguemos, una Ifigenia que nunca debió haber salido de la Hélade, el escenario exótico también cumpliría una función negativa como un “no-lugar”²⁰.

Como vemos, son numerosas las homologías entre *IT* y *Helena* en lo que concierne a la relación de las protagonistas con el espacio. Sin embargo, se pueden detectar algunas diferencias que el dramaturgo despliega en ambas tragedias. Por un lado, la relación entre estas mujeres y sus lugares de confinamiento no es la misma. En *IT*, Ifigenia se nos ha presentado

20 Cfr. DOWDEN (1992: 129-133) y DAVISON (1991: 49-63).

como la sacerdotisa de los rituales. Toante, al entrar en escena en el cuarto episodio, la llama “guardiana de las puertas (del templo)”, ἡ πυλωρὸς τῶνδε δωμάτων (v. 1153), y el coro de griegas la llama δέσποινα, “señora” en varias ocasiones²¹. Sin ninguna duda, Ifigenia goza de un estatus que le confiere un margen de maniobrabilidad con capacidad de iniciativa y de persuasión. Helena, por su parte, ha pedido “asilo” simbólicamente ante la tumba de Proteo, se halla suplicante, como hemos mencionado, buscando refugio ante una amenaza representada por el propio gobernante. El texto juega en repetidas ocasiones con su estatus de refugiada, intangible como los espacios sagrados. En el v. 46 para señalar la llegada de Helena a Egipto, se emplea el verbo ἴδούσατο, significativo por cuanto en voz media refiere a “dedicar templos, estatuas”, como si la esposa de Menelao hubiera devenido un templo o una estatua consagrada. Esta imagen se refuerza en el v. 262 cuando la protagonista se compara a sí misma con un ἄγαλμα, ὡς ἄγαλμ'. Por otro lado, el v. 61 utiliza la expresión ἀσυλος... γάμων, “a salvo de bodas”, que sugiere la *asylia* o inviolabilidad reclamada por los suplicantes, portadores de salvoconductos o espacios sagrados²². Ahora bien, lo cierto es que al inicio de la obra este estatuto de seguridad se halla amenazado y ella presenta una mayor indefensión: ante la pregunta del corifeo de con

21 Cfr. v. 181, v. 445, v. 1075.

22 Cfr. *Med.* 728, *Hcll.* 243-4, S.O.C. 922-3.

Cfr. DAREMBERG & SAGLIO (1918: 505 y ss.) y SINN (2005: 70-86).

qué simpatías cuenta en palacio, ella responde: πάντες φίλοι μοι πλὴν οὐ θηρεύων γάμους, “todos (son) mis amigos excepto el que caza bodas” (v. 314). Es de notar la extrañeza de la relación entre el concreto verbo θηρεύω, cazar (Teoclímeno es cazador y así aparece al entrar en escena en vv. 1169-1170), y la abstracción del objeto a cazar, las bodas de Helena. Evidentemente una distinta situación personal establece diferentes relaciones con el espacio. Es de remarcar el contraste entre el estatismo de la escena en la tumba de Proteo cual sirena apotropaica con la capacidad de movimiento que manifiesta Ifigenia en el templo. De hecho, RABINOWITZ (2020: 311) presenta a la hija de Agamenón como una heroína hecha y derecha donde su poder está ejercido a través del mismo ritual que la había amenazado y la había constreñido aunque ahora es libre para manipularlo como ella quiera.

Por otro lado, si bien ambas protagonistas describen sus espacios de confinamiento como geografías bárbaras, evidentemente nos hallamos ante dos barbaries que no parecen ser del mismo tipo. Mientras que Egipto se nos presenta como un mundo más civilizado, la Táurica aparece como ciertamente más salvaje. En *Helena*, hallamos un palacio y un monumento mortuorio que Menelao describe con precisión en el v. 547: presenta basamento κορηπῖδα, pilares, οὐθοστάτας con fuegos sacrificiales, ἐμπύρους²³. Aparecen además referencias a la

23 Cfr. PALEY (2010 [1874]) y DALE (1996 [1967]): 101).

opulencia, el esplendor y la fortaleza del edificio y la ciudad e incluso Teucro considera al palacio digno de compararse con la morada de Pluto (v. 69), Πλούτω γὰρ οἴκος ἄξιος προσεικάσαι (Menelao presenta una actitud similar cuando describe lo que ve en escena en vv. 430-432)²⁴. En este ámbito egipcio, los elementos tanáticos son evidentes pero de alguna manera están circunscriptos en construcciones que los contienen de forma ordenada. En *IT*, al contrario, se conforma un escenario más rústico que además denota una presencia desparramada de la muerte de manera más ruda, hasta caótica, con exposición de despojos y abundancia de sangre. Orestes duda incluso de que tal sea el altar de Ártemis (vv. 69-70), y en los versos siguientes se remarca el estupor de Orestes y Pílades:

Ὀρέστης
καὶ βωμός, Ἐλλην οὐ καταστάζει
φόνος;
Πυλάδης
ἔξ αίματῶν γοῦν ξάνθ' ἔχει
θριγκώματα.
Ὀρέστης
θριγκοῖς δ' ὑπ' αὐτοῖς σκύλ' ὁρᾶς
ἡρτημένα;
Πυλάδης
τῶν κατθανόντων γ' ἀκροθίνια
ξένων.

75

Orestes: ¿y el altar del que gotea sangre helena? Pílades: al menos tiene

²⁴ NEVES OLIVEIRA (2015: 62-76), a partir de la moldura sofística que enmarca a nuestro dramaturgo, va desplegando las particularidades que utiliza Eurípides para caracterizar a los bárbaros egipcios. Para una comparación entre los dos tipos de barbarie, cfr. ZWEIG (2002: 230-231).

capas amarronadas por la sangre. Orestes: ¿Ves despojos colgados de las mismas cornisas? Pílades: lo más escogido de extranjeros muertos (vv. 72-75)²⁵.

El coro en el primer estásimo se pregunta quiénes llegaron a “una tierra inhóspita, donde la sangre mortal empapa los altares y el templo porticado de la divina hija”, ἄμεικτον αἷλαν, ἐνθα κούρα / διὰ τέγγει / βωμοὺς καὶ περικίονας / ναοὺς αἷμα βρότειον (vv. 402-406). La misma Ifigenia se presenta en la *párodos* como “una huésped del mar inhóspito”, ἀξείνου πόντου ξείνα (v. 218) que habita “casa de salvaje alimento sin boda, sin hijos, sin ciudad, sin amigos”, δυσχόρτους οἴκους ..., / ἀγαμος ἀτεκνος ἀπόλις ἀφιλος (vv. 219-220)²⁶.

Otra diferencia a considerar es que al final de *IT* el espacio de confinamiento resulta transformado tras el accionar de Ifigenia y no ocurre lo mismo con el Egipto de *Helena*. La Táurica cuenta con un pedestal vacío, privado de la imagen de la diosa y sin su sacerdotisa. El lugar, entonces, sufre un cambio de naturaleza en tanto que el templo vaciado de su imagen pierde su sentido. En cambio, en *Helena*, Teoclímeno queda frustrado en sus planes pero Egipto sin Helena sigue siendo Egipto, incluso en una situación mejorada con el conflicto entre los hijos de Proteo solucionado por los Dióscuros.

²⁵ Cfr. MUELLER (2018: 80-81).

²⁶ Cfr. CROPP (2000: 189) y TORRANCE (2019: 57-78).

Por último, si consideramos que el espacio de confinamiento se define también por contraposición con aquel al que se añora volver, también vamos a hallar una diferencia en una y otra tragedia en cuanto al espacio de regreso, los ‘*spaces for returns*’ en palabras de REHM (2002: 77-113). En efecto, la situación será distinta en el futuro extradramático de cada obra. En *Helena*, Esparta es añorada para su regreso y Helena lo logra a pesar de las dudas o certezas de su no retorno sembradas al respecto por ella o el coro. En la *párodos*, el coro (vv. 227-228) sentencia: οὐδέ ποτ’ ἔτι / πάτραι μέλαθρα καὶ τὰν / Χαλκίουκον ὀλβιεῖ, “ya nunca más será feliz respecto de las moradas paternas ni de la que habita casa de bronce” en alusión a Atenea *Khalkíokos* venerada en Esparta²⁷ y Helena señala la prohibición de su entrada a la patria por no volver con Menelao ([vv. 287-292]). Inclusivo la espartana recurre a la prolepsis en vv. 57-58 donde aclara que al dios Hermes le ha oído decir que todavía habitará “la ilustre llanura de Esparta”, τὸ κλεινὸν... πέδον / Σπάρτης”. En *IT*, también Ifigenia expresa su deseo de volver a Argos en diferentes momentos de la obra: por ejemplo, en el v. 774 le pide a Orestes: κόμισαι μ’ ἐξ Ἀργος, ὡ σύναιμε, πρὸν θανεῖν, “llévame a Argos, oh, hermano, antes de morir”; más adelante manifiesta la voluntad que, aclara, tenía antes de que su hermano llegara, de estar en Argos y de verlo, τὸ μὲν πρόθυμον, πρὸν σε δεῦρ’ ἐλθεῖν, ἔχω / Ἀργεῖ

γενέσθαι καὶ σέ, σύγγον’, εἰσιδεῖν, (vv. 989-990) y Orestes le promete: Μικήναις ἐγκαταστήσω πάλιν, “en Micenas te estableceré nuevamente” (v. 982). Es de notar que el DGE traduce para ἐγκαθίστημι en este verso “sentar en el trono, proclamar rey”, promesa que no parece ser muy realista para Ifigenia. De todas maneras, el deseo de ambos hermanos no se cumple puesto que la diosa decide otro destino. En sus palabras finales, Atenea sentencia que se instaurarán cultos en el Ática en dos templos de Ártemis, Halas y Braurón, cercanos entre sí. Orestes llevará la imagen de la divinidad a Halas, donde tendrán lugar simulacros de sacrificios humanos para recordar su rescate de la muerte, mientras Ifigenia será la guardiana de las llaves del templo en Braurón y, después de su muerte, será enterrada allí y recibirá culto propio. Como vemos, las referencias al sacrificio pueblan todas las instancias del abanico temporal de una obra que debe ser entendida como una historia de reparación y redención, no solo para los personajes de Ifigenia y Orestes que cierran cuentas con sus pasados, sino también para la diosa Ártemis que hacia el final habrá sido ‘rescatada’ de tierras bárbaras para establecerse en terreno civilizado²⁸.

Pasemos al segundo eje de análisis, ligado a la agencia de Ifigenia y Helena. Hasta aquí vimos la relación entre estos dos personajes femeninos y su espacio de confinamiento. Pero sabemos que en ambas tragedias nos

27 Cfr. ALLAN (2010: 176).

28 Cfr. RODRÍGUEZ CIDRE (2022: 8-9).

hallamos ante mujeres que logran romper con tal aislamiento y regresar a la Hélade y todo es por su propia agencia. En esta cuestión, encontramos varios puntos comunes entre ambas tramas.

En primer lugar, la planificación de las escapatorias está a cargo de las propias mujeres confinadas. Las dos idean el plan de fuga con los varones de la familia que fortuitamente han arribado a ese espacio. En ambos casos, este debe ser por mar (como dijimos, las dos tragedias marcan la imposibilidad de escapar por tierra): en *IT*, Ifigenia se refiere a la embarcación de Orestes: οὐ ναῦς χαλινοῖς λινοδέτοις ὄρμει σέθεν, “donde tu nave está anclada con cuerdas de lino” (v. 1043), en la cual además están los compañeros de su hermano y Pílades; en el otro, será el mismo Teoclímeno, persuadido por Helena con engaños, quien se ocupará de proporcionar la embarcación –Φοίνισσα κώπῃ ταχύπορος, “un remo fenicio rápido en movimiento” (v. 1272)– con 50 remeros que encontrarán en ella su muerte²⁹.

29 Es de notar que para el autor de la Hipótesis que ha llegado a nosotros el plan ha sido urdido tanto por Helena como por Menelao: εἰς λόγους δὲ ἐλθόντες / καὶ μηχανορράφησαντες ἀπατῶσι μὲν τὸν Θεοκλύμενον, αὐτοὶ δὲ νῆι / ἐμβάντες ὡς δὴ τῷ Μενέλεῳ θανόντι κατὰ θάλατταν θυοοντες εἰς / τήν ιδίαν διαζώζονται. “Y tras entablar diálogo y maquinar planes, por un lado, engañan a Teoclímeno; por otro, tras subir ellos mismos a una nave para ofrecer un sacrificio en honor de Menelao muerto en el mar llegan sanos a su propia (patria)” (ll. 14-17). Para las características de esta

El *anagnorismós* es el punto de inflexión para la planificación en ambas obras³⁰. Pero cabe notar que en *IT* asistimos a dos ardides urdidos por Ifigenia. Cuando la hija de Agamenón se da cuenta de que los dos extranjeros son helénicos como ella, se propone salvar a uno de ellos para que lleve una tablilla a los suyos (578 y ss.)³¹. La lectura de la tablilla da lugar a la anagnórisis y al segundo y definitivo engaño³². Antes se percibe ya su preocupación: en el v. 877 se pregunta qué salida, τίνα … πόρον, encontrará para alejar a Orestes de ese lugar y en vv. 895 y ss. también se cuestiona qué dios, mortal o circunstancia inesperada encontraría una salida imposible, πόρον ἀπορού (v. 897), para librarse del mal a los dos Atridas. Ahora bien, Ifigenia no solo revela capacidad de agencia propia sino también habilidad para el diagnóstico. En el tercer episodio, antes de idear la solución a sus problemas y preguntándose cómo podrían evitar la muerte y apoderarse de lo que quieren, agrega: “Pues en esta debilidad, el regreso a casa; esta deliberación (está) cerca”, τῇδε γὰρ νοσεῖ / νόστος πτὸς οἴκους· ἥδε βούλευντις πάρα (vv. 1018-1019). Ella rechaza las pa-

Hipótesis, cfr. BURIAN (2007: 189) y ALLAN (2010: 142-143).

30 Cfr. GRÉGOIRE & MÉRIDIER (1950: 76) donde analiza el paralelismo entre *Hel*, vv. 625-697 e *IT*, vv. 822-866.

31 En el v. 569 Ifigenia se percata de que el sueño no fue veraz, ψευδεῖς ὅνειροι, χαίρετ’, “adiós, sueños falaces”.

32 Cfr. WOLFF (1992: 317-318) y BOCHOLIER (2020: 96-97).

labras de Orestes con argumentos, conocimiento y sentido común; sabe que la clave es convencer al rey con “relatos”, μύθοις (v. 1049). Su hermano incluso le propone ocultarse en el templo (v. 1024) e Ifigenia le pregunta si va a aprovechar la oscuridad para salvarse (v. 1025). En el v. 1029 enumera: “Creo que tengo una idea nueva”, ἔχειν δοκῶ μοι κατιὸν ἐξεύρημά τι y la desarrolla: “me serviré de tus sufrimientos como estratagema”, ταῖς σοαῖς ἀνίαις χοήσομαι σοφίσμασιν (v. 1031). La hija de Agamenón va a presentar a Orestes en tanto matricida impuro para el sacrificio (vv. 1033 y ss.); por ello debe purificarlo con agua de mar y también a la imagen de la diosa porque, para Toante, siguiendo el discurso de Ifigenia, el extranjero la ha tocado y Pílades presentará la misma mancha que su compañero. La polución está en los tres personajes (los dos mortales y la imagen de la diosa) y es por ello que la sacerdotisa debe recurrir a la purificación en el mar. La protagonista juega aquí con la condición de intocable que comparte con Ártemis (en un nuevo juego sugerente con la *parthenía*). El coro en vv. 798-799 prohíbe a Orestes tocar a Ifigenia: ξέν', οὐ δικαίως τῆς θεοῦ τὴν πρόσπολον / χραίνεις ἀθίκτοις περιβαλὼν πέπλοις χέρα, “extranjero, no tocas de manera justa a la sirvía de la diosa tras poner tus manos en los peplos intocables”, y la misma Ifigenia le explica a su hermano en v. 1045 que ella se va a ocupar de la imagen de la diosa “pues solo para mí es sagrado tocar(la)”, θιγεῖν γὰρ ὅσιόν ἔστ' ἐμοὶ μόνῃ.

El ardid de la espartana en *Hele-na* incluye asimismo lo tanático; primero, en clave de ritual funerario y, luego, de sacrificio³³. Es de notar que aquí hallamos una nueva diferencia con Ifigenia y los suyos ya que en la huida de estos no hay no hay víctimas humanas. Pocos versos después de la anagnórisis, la protagonista, examinando la difícil situación en la que se hallan, comunica a Menelao: ἐς ἄπορον ἥκεις· δεῖ δὲ μηχανῆς τίνος, “llegas a una encrucijada, y hay necesidad de alguna maquinación”, (v. 813)³⁴. En pleno plan, desarrolla su *mekhané*, le propone a su esposo pasar por muerto ante lo cual Menelao le pregunta: βούλη λέγεσθαι, μὴ θανών, λόγω θανεῖν; “¿quieres decir morir por palabra tras no haber muerto?” (v. 1050). Llevarán a cabo un fingido rito fúnebre en medio del mar en una nave provista por Teoclímeno para honrar al falso difunto en un cenotafio. El ficticio ritual comienza en tierra ya que Helena cambia por completo su apariencia en señal de duelo con cambio de vestuario, corte de pelo y eventual afeamiento de rostro³⁵. En pleno mar, se sacrifican los animales para el fingido ritual pero luego comienza la matanza de los cincuenta egipcios y, como el altar en la taurica, “la nave goteaba san-

33 CHONG-GOSSARD (2008: 47) señala el hecho de que, tanto en v. 780 como en vv. 802-805, Helena piensa primero en la huida exclusiva de su marido.

34 Seguimos a NAPOLI (2016) en traducir los polisémicos términos ἄπορον como “encrucijada” y μηχανῆς como “maquinación”.

35 RODRÍGUEZ CIDRE (2026 -en prensa).

gre”, φόνω δὲ ναῦς ἐρρεῖτο (v. 1602). FULKERSON (2011: 113) sugiere que Helena es más exitosa precisamente cuando su agencia es más opaca: a través de una serie de performances emocionales, ella preserva su reputación mientras simultáneamente convence a su audiencia, no de que ella ha tomado la opción correcta o equivocada, sino de que no ha hecho nada en absoluto.

En segundo lugar, y de forma complementaria al punto anterior, queremos destacar el rol secundario que tienen los varones. Ambas protagonistas resuelven todo el tiempo situaciones que se presentan para completar el plan de escape con Orestes, Pílades, Menelao y los hombres que los acompañan y para responder apropiadamente a las objeciones de los reyes Toante y Teoclímeno³⁶. Hay asimismo en los textos una explicación de la responsabilidad de estas mujeres en el engaño y de la habilidad femenina para la astucia. En *IT* Orestes sentencia: “pues hábiles (son) las mujeres para descubrir tretas”, δειναι γὰρ αἱ γυναικες εύρισκειν τέχνας (v. 1032). El mensajero lo deja en claro en el v. 1291: han escapado por “las deliberaciones de la hija de Agamenón”, Αγαμεμνονείας παιδὸς ἐκ βουλευμάτων y en el v. 1355 la califica como engañosa estratagema, δόλια τεχνήματ'. En *Helena*, Teoclímeno en el v. 1621 se presenta “atrapado por astacias femeniles”, γυναικείαις τέχναισιν αἰρεθεὶς (como una de las

presas que no ha podido cazar)³⁷. Es de notar que, además de su aptitud para la planificación, es crucial su capacidad de persuasión mediante la obtención de cómplices, por un lado, y la cooptación de los propios carceleros, por el otro. En cuanto al primer punto, el reclutamiento de cómplices, el coro posee un rol clave. En *Helena* la protagonista le pide la complicidad del silencio y habla de una eventual salvación:

καὶ σὲ προσποιούμεθα
<>
εὖνουν κρατεῖν τε στόματος, ἢν
δυνάμεθα
σωθέντες αὐτοὶ καὶ σὲ συνσῶσαι
ποτε

y rogamos que <> benévolas gobier-
nes (tu) boca si podemos, salvándonos
nosotros mismos, también sal-
varte alguna vez (vv. 1387-1389).

En *IT* (1055 y ss.) se va más allá y, además de pedir el silencio (sugerencia de Orestes), se le promete la vuelta a Grecia (vv. 1067-1068), σωθείσα δ', ώς ἀν καὶ σὺ κοινωνῆς τύχης, / σώσω σ' ἐς Ἑλλάδ', “y tras salvarme, para que participen también ustedes de mi suerte, las salvaré a ustedes hacia la Hélade” y, de hecho, en esta tragedia todo ser griego vuelve a Grecia: Atenea, como *theà apò mekahnés* así se lo hace saber a Toante:

τάσδε δ' ἐκπέμπειν χθονὸς
Ἐλληνίδας γυναικας ἔξεφίεμαι
γνώμης δικαίας οὔνεκ'.

36 WRIGHT (2005: 120) se permite plantear incluso a través del humor por qué estas dos mujeres no se escaparon antes.

37 ALLAN (2010: 338) señala que en estas astacias femeninas puede estar incluida Teónoe.

y ordeno que a estas mujeres griegas envíes fuera de la región por juicio justo (1467-1469).

Destaquemos además que el coro manifiesta una capacidad activa que excede al silencio, acompañando a Ifigenia en su papel de personaje con una agencia relevante. En efecto, el coro, además de evitar la delación, interviene directa y excepcionalmente en la acción por su cuenta engañando al mensajero que porta las novedades al rey: “el rey de la región, a quien quieras ver, (ha) salido del templo”, δὸν δὲ ιδεῖν θέλεις / ἄνακτα χώρας, φροῦρος ἐκ ναοῦ συθείς, (vv. 1293-1294)³⁸. Y continúa ante la pregunta del mensajero de a qué lugar se ha ido con la siguiente respuesta: οὐκ ἴσμεν· ἀλλὰ στείχει καὶ δίωκειν / ὅπου κυρήσας τούσδε ἀπαγγελεῖς λόγους, “no sabemos; conque marcha y síguelo adonde, tras encontrarlo, anuncies estas palabras” (vv. 1296-1297).

Ahora bien, no solo los coros deben apoyar a las griegas fugitivas. Ellas también necesitan la colaboración de otros personajes que por sus características sobrehumanas o divinas tienen la capacidad de frustrar y sabotear los planes de escapatoria. Nos referimos a Teónoe y Ártemis. Ifigenia suplica a la diosa en el tercer episodio:

ὦ πότνι', ἥπερ μ' Αὐλίδος κατὰ πτυχὰς δεινῆς ἔσωσας ἐκ πατροκτόνου χερός, σῶσόν με καὶ νῦν τούσδε τ'.

38 PARKER (2016: 317-318) señala como antecedente trágico el accionar del coro esquileo de *Coéforas*, vv. 770-782.

Soberana, tú que me salvaste en los valles de Áulide de las manos terribles de un padre asesino, sálvame ahora y salva a estos (vv. 1082-1084)

... εὐμενῆς ἔκβηθι βαρβάρον χθονὸς ἐξ τὰς Αθήνας· καὶ γὰρ ἐνθάδ' οὐ πρέπει ναιέιν ...

... abandona benévola esta región bárbara hacia Atenas; pues incluso no (te) conviene habitar aquí ... (vv. 1086-1088).

En *Helena* la espartana cae suplicante ante la adivina omnisciente Teónoe (vv. 894 y ss.) para rogarle que no le comunique a su hermano Teoclímeno el plan y argumenta extensamente las razones por las que debe apoyarlos: no sacrificar su propia piedad (v. 901), pensar en la voluntad de su padre Proteo (vv. 909-911) y en lo que la divinidad desea (vv. 915-916), considerar lo que es justo (vv. 919 y ss.), etc.

El segundo punto, la cooptación de los propios carceleros, viene representado en las órdenes de Teoclímeno y Toante de que sus servidores obedezcan a los extranjeros (parte clave de su perdición y del éxito del ardid). Es de destacar en varias oportunidades el manejo impecable de la ironía en el discurso de las protagonistas tanto en el ejercicio de la *peithó* como durante la ejecución del plan.

A modo de conclusión, podríamos decir que nos hallamos ante dos mujeres confinadas que son responsables de su propio escape para reintegrarse en el futuro extradramático en dos nuevos espacios de confinamiento

(otro templo al servicio de la misma diosa, en un caso; el *oikos* espartano, en el otro). Presenciamos o avizoramos el paso de un confinamiento ‘irregular’ (bárbaro, salvaje o violentado, eventualmente adulterio) a uno ‘correcto’ (en buenos términos, civilizado). En *IT*, Atenea, en tanto *theà apò mekhanés*, indica a los dos hermanos sus respectivos destinos geográficos en Halas y Braurón. En *Helena*, los Dióscuros, también en calidad de *theoi apò mekhanés*, sentencian que Helena deberá volver al yugo de sus primeras bodas, regresar a su hogar y vivir con su esposo Menelao en el *oikos* espartano. Estas dos mujeres lograron, gracias a su propia agencia, que las distancias fueran acortadas, que los espacios fueran trastocados y que las amenazas de esos espacios “otros” fueran diluidas y neutralizadas. Los confinamientos ‘extranjeros’ finalizaron y ahora encararán unos helénicos, propios y, en principio, con alta carga de positividad.

Ediciones y Traducciones:

- ALLAN, W. (2010). *Euripides*. Helen. Cambridge: Cambridge University Press.
- BURIAN, P. (2007). *Euripides*. Helen. Exeter: Aris & Phillips Classical Texts.
- CROPP, M.J. (2000). *Euripides*. Iphigenia in Tauris. Warminster: Aris & Phillips Ltd.
- DALE, A.M. (1996 [1967]). *Euripides*. Helen. Bristol: Bristol Classical Press.
- DIGGLE, J. (1989). *Euripidis Fabulae* (t.II). Oxford: Oxford University Press.
- DIGGLE, J. (1994). *Euripidis Fabulae* (t.III). Oxford: Oxford University Press.
- GRÉGOIRE, H. & MÉRIDIER, L. (1950). *Euripide*. Hélène. Les Phéniciennes (t.v). Paris: Les Belles Lettres.
- KYRIAKOU, P. (2006). *A Commentary on Euripides' Iphigenia in Tauris*. Berlin: de Gruyter.
- NAPOLI, J.T. (2016). *Tragedias III*. Troyanas, Helena, Ifigenia en Áulide (introducción, traducción y notas). Buenos Aires: Colihue.
- NEVES OLIVEIRA, A.C.J. (2015). *Eurípides*. Helena. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- PALEY, F.A. (2010 [1874]). *Euripides* (with an English Commentary), vol. 2. Cambridge: Cambridge University Press.
- PALEY, F.A. (2010 [1860]). *Euripides* (with an English Commentary), vol. 3. Cambridge: Cambridge University Press.
- PARKER, L.P.E. (2016). *Euripides*. Iphigenia in Tauris (edited with introduction and commentary). Oxford: Oxford University Press.
- PARMENTIER, L. & GRÉGOIRE, H. (1948). *Euripide*. Les Troyennes. Iphigénie en Tauride, Électre (t. IV). París: Les Belles Lettres.
- PLATNAUER, M. (1956). *Euripides*. Iphigenia in Tauris. Oxford: Clarendon Press.
- RODRIGUES, N.S. (2014). *Eurípides*. Ifigênia entre os Tauros. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- TERZAGHI, N. (1919). *Euripide*. Elena. Florencia: G.C.Sansoni.
- ZWEIG, B. (2002). “Helen” en BLONDELL, R. & GAMEL, M.K. & RABINOWITZ, N.S. & ZWEIG, B., *Women on the edge*.

Four plays by Euripides. Alcestis, Medea, Helen, Iphigenia at Aulis, New York/London: Routledge.

Bibliografía citada

- BOCHOLIER, J. (2020). "Rite et songe, des *Choéphores* d'Eschyle à *Iphigénie en Tauride* d'Euripide": *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* 2; 76-99.
- CHONG-GOSSARD, J.H.K.O. (2008). *On Gender and Communication in Euripides' Plays: Between Song and Silence*. Leiden/Boston: Brill.
- DAVISON, J. (1991). "Myth and the periphery" en Pozzi, D.C. & WICKERSHAM, J.M. (eds.), *Myth and the Polis*. Ithaca: Cornell University Press; 49-63.
- DIGGLE, J. (1981). *Studies on the text of Euripides*. Supplices, Electra, Heraclès, Troades, Iphigenia in Tauris, Ion. Oxford: Clarendon Press.
- DOWDEN, K. (2005 [1992]) *The Uses of Greek Mythology*. London/New York: Routledge.
- DOWNING, E. (1990). "Apatê, Agôn, and Literary Self-Reflexivity in Euripides' *Helen*" en GRIFFITH, M. & MASTRONARDE, D. (eds.). *Cabinet of the Muses: essays on classical and comparative literature in honor of Thomas G. Rosenmeyer*. Atlanta: Scholars Press; 1-16.
- FOLEY, H. (2003). "Anodos Drama: Euripides' *Alcestis* and *Helen*" en *Female Acts in Greek Tragedy*. Princeton: University Press; 303-331.
- FULKERSON, L. (2011). "Helen as Vixen, Helen as Victim: Remorse and the Opacity of Female Desire" en LA-COURSE MUNTEANU, D. (ed.), *Emotion, Genre and Gender in Classical Antiquity*, London: Bristol Classical Press; 113-133.
- GRIFFITHS, E., (2020). "Helen" en MARKANTONATOS, A. (ed.), *Brill's Companion to Euripides* (vol. 1). Leiden/Boston: Brill; 320-342.
- HALL, E. (1989). *Inventing the Barbarian. Greek Self-Definition through Tragedy*. Oxford: Clarendon Press.
- HALL, E. (2013). *Adventures with Iphigenia in Tauris: a cultural history of Euripides' Black Sea Tragedy*. Oxford: Oxford University Press.
- KETTERER, R.C. (2013). "Skene, Altar and Image in Euripides' *Iphigenia among the Taurians*" en HARRISON, G.W.M. & LIAPIS, V. (eds.), *Performance in Greek and Roman Theatre*. Leiden/Boston: Brill; 217-233.
- LATIFSES, A. (2018). "Le sang et l'eau: du sacrifice à la purification dans *Iphigénie en Tauride* d'Euripide": *Métis* 16; 335-355.
- MARSHALL, C.W. (2014). *The Structure and Performance of Euripides' Helen*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MUELLER, M. (2018). "Dreamscape and dread in Euripides's *Iphigenia among the Taurians*" en FELTON, D. (ed.), *Landscapes of Dread in Classical Antiquity: Negative Emotion in Natural and Constructed Spaces*. London/New York: Routledge; 77-94.
- RABINOWITZ (2020). "*Iphigenia among the Taurians*" en MARKANTONATOS, A. (ed.), *Brill's Companion to Euripides* (vol. 1). Leiden/Boston: Brill; 299-319.
- REHM, R. (2002). *The Play of Space. Spatial Transformation in Greek Tragedy*. Princeton: Princeton University Press.
- RODRÍGUEZ CIDRE, E. (2016a). "Acerca de lo monstruoso y lo bello: normatividad y ambigüedad en *Helena* de Eurípides" en BUIS, E.J. & RODRÍGUEZ

- CIDRE, E. & ATIENZA, A. (eds.), *El nómico transgredido. Afectaciones poéticas de la normatividad en el mundo griego antiguo*, Buenos Aires: Editorial de la FFyL/UBA; 215-244.
- RODRÍGUEZ CIDRE, E. (2016b). “Esposa casta y lechos triples en la *Helena* de Eurípides”: *Anales de Filología Clásica* 29/ 2; 127-140.
- RODRÍGUEZ CIDRE, E. (2022). “Bodas de sangre: el sacrificio de Ifigenia en *Ifigenia entre los tauros*”: *Synthesis* 29 2 e121; 1-11.
- RODRÍGUEZ CIDRE, E. (2026 –en prensa). “*Derramando lágrimas con ficticia forma*: rituales funerarios y ardides emocionales en *Helena* de Eurípides” en ATIENZA, A.M. & BUIS, E.J. & RODRÍGUEZ CIDRE, E. (eds.), *Emociones poéticas. Representaciones del páthos en la Grecia antigua*, Buenos Aires: Editorial de la FFyL/UBA.
- SEGAL, C. (1971). “The Two Worlds of Euripides’ *Helen*”: *TAPA* 102; 553-614.
- SINN, U. (2005). “Greek sanctuaries as places of refuge” en MARINATOS, N. & HÄGG, R. (eds.), *Greek Sanctuaries. New approaches*, London/New York: Routledge; 70-87.
- SKOUROUMOUNI STAVRINOU, A. (2011). *Staging the female: studies in female speech in Euripides* (Doctoral Thesis). London: University College London.
- SKOUROUMOUNI STAVRINOU, A. (2014-2015). “Staging the Dislocated Female. Space, *Hypokrisis*, and *Skeue* in Euripides’ *Iphigenia Taurica*”: *Eranos* 108; 73-90.
- TADDEI, A. (2020). *Heorté. Azioni sacre sulla scena tragica euripidea*. Pisa: ETS.
- TORRANCE, I. (2019). *Euripides: Iphigenia among the taurians*. London/New York: Bloomsbury.
- WOLFF, C. (1992). “Euripides’ *Iphigenia among the Taurians*: Aetiology, Ritual, and Myth”: *Classical Antiquity* 11 2; 308-334.
- WOLFF, C. (1973). “On Euripides’ *Helen*”: *Harvard Studies in Classical Philology* 77; 61-84.
- WRIGHT, M. (2005). *Euripides’ Escape-Tragedies. A Study of Helen, Andromeda and Iphigenia among the Taurians*. Oxford: Oxford University Press.

Recibido: 07-05-2025

Evaluado: 12-05-2025

Aceptado: 13-05-2025

