

Eurípides

# Las Troyanas

Traducción, introducción y notas  
de Antonio Guzmán Guerra



**Alianza** editorial  
El libro de bolsillo

Diseño de colección: Estrada Design  
Diseño de cubierta: Manuel Estrada

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.



© de la traducción, introducción y notas: Antonio Guzmán Guerra, 2023  
© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2023  
Calle Valentín Beato, 21  
28037 Madrid  
[www.alianzaeditorial.es](http://www.alianzaeditorial.es)

ISBN: 978-84-1148-492-3  
Depósito legal: M. 24.327-2023  
Printed in Spain

Si quiere recibir información periódica sobre las novedades de Alianza Editorial, envíe un correo electrónico a la dirección: [alianzaeditorial@anaya.es](mailto:alianzaeditorial@anaya.es)

# Índice

- 11 Introducción, por Antonio Guzmán Guerra
- 41 Bibliografía
- 43 Las Troyanas



*Mario Nepoti Optatissimo*  
*Letitia Recepto*  
D.D.D.



# Introducción

La costumbre de redactar unas pocas páginas previas, a modo de introducción a una obra de teatro como la que aquí nos ocupa, es una práctica antigua y tradicional, y además debe ser –a nuestro juicio– una contribución modesta, a fuer de breve, pues lo interesante ha de ser la obra de teatro en sí y su lectura. Es más que probable que quien entre sus manos lea ahora esta traducción de *Las Troyanas* de Eurípides ya haya tenido la oportunidad de ver la obra representada en algún escenario teatral o cuando menos en alguna proyección de las que nos ofrecen los medios de difusión modernos. Sea cual fuere el caso, esta introducción va a cumplir poco más que el papel de las antiguas *Hypótesis* o resúmenes que en algunos manuscritos precedían al propio texto del autor. Por lo común, se trataba de breves extractos en los que se anticipaban algunos detalles de quién es el autor de la obra, de su argumento, de qué otros poetas habían tratado an-

tes el tema, de su fecha de composición, de los integrantes del coro el día de su primera representación, de los títulos de las otras obras que concurren ese año con ella al concurso, de los nombres de sus competidores, de si obtuvo o no alguno de los principales premios y el aplauso y favor del público, y de un juicio o valoración estética final de la misma. Estas *hypótesis*, pues, eran una especie de información auxiliar que ayudaba al lector antiguo a identificar la pieza, a situarla en el contexto en que fue creada y a ponerla en relación con otras obras similares. Algo semejante, diríamos en términos modernos, a los textos de contracubierta de nuestros libros.

No es seguro que algunas de estas hipótesis puedan remontarse al propio autor, que las compusiera a modo de breve nota de presentación que sometía al arconte encargado de preseleccionar qué tres autores iban a concurrir al certamen de ese año. Lo más probable es que estos textos sean obra de gramáticos y comentaristas de época helenística o posterior (siglos III-II a. C.), remontándose algunos de ellos al círculo de los peripatéticos, como es el caso de un tal Dicearco, discípulo de Aristóteles; a Calímaco, bibliotecario en Alejandría, que elaboró una suerte de catálogo con las obras de los tres grandes trágicos, o a Aristófanes de Bizancio y otros editores<sup>1</sup>.

Esta costumbre, pues, de redactar una breve sinopsis de los elementos esenciales de la obra fue, como vemos, una práctica frecuente ya desde tiempos antiguos, y dicha tradición continuaría viva hasta los comentaristas,

1. Información complementaria puede hallarse en R. Pfeiffer, *History of Classical Scholarship*, vol. I, pp. 192-198.

editores y filólogos de época bizantina durante los siglos XIII y XIV, que se sentían en la obligación de redactar estos prefacios, breves o no tan breves, a modo de comentarios destinados a sus propios discípulos y lectores. La presente introducción será, por tanto, émula de dicha tradición.

## Eurípides, amigo de sofistas y filósofo de la escena

Bien sabido es que de los tres grandes autores de teatro clásico ateniense, Eurípides (480-406 a. C.) fue el más joven, y también el más innovador y en cierta medida un autor adelantado a su tiempo. La ciudad de Atenas era en esos años un hervidero político y cultural, aunque estaba agobiada por la Guerra del Peloponeso, que la enfrentaba a su enemiga Esparta; «la mayor convulsión que afectó a los griegos y a una buena parte de los demás pueblos», como nos atestigua el historiador Tucídides. Fue en ese ambiente en el que trascurre y se desarrolla la vida de nuestro autor. Por Diógenes Laercio (2.22) conocemos diversas anécdotas que nos hablan del ambiente intelectual en que se desenvuelve la vida de nuestro dramaturgo. Así, nos relata que cierto día Eurípides llevó a Sócrates un libro de Heráclito para que lo leyera y que, al cabo de unos días, le preguntó su opinión. La respuesta de Sócrates fue: «La parte que entiendo es excelente, y también debo decir que lo es la que no entiendo». Otro autor, Eliano, en su *Verdadera historia*, 2.13 recoge la noticia de que «Sócrates no solía acudir al teatro, a menos que fuera que Eurípides concurriera con al-

guna de sus novedosas tragedias... porque le agradaban sus obras, tanto por la inteligencia del autor como por la calidad poética de sus obras». Y de nuevo Laercio (9.54), nos dice que Protágoras leyó fragmentos de su libro *Sobre los dioses* en casa de Eurípides durante una tertulia. Quizá hablaran de lo divino y de lo humano... También un escolio o comentario a nuestras *Troyanas* (verso 884) recoge que unas palabras de la reina Hécuba «derivan de ciertas afirmaciones de Anaxágoras» (frag. 59B12 D-K9). Allí se nos cuenta que Zeus no parece ser el dios tradicional de Esquilo, sino un dios intelectual y filosófico, identificable con el Éter/Nous de los filósofos. Igualmente, el léxico medieval Suida –una especie de diccionario antiguo– nos testimonia que Eurípides fue discípulo de Pródico (otro acusado de impiedad como Anaxágoras y Protágoras). Diríamos: ¡vaya tertulianos; menudo ambiente tan envidiable!

Fue Eurípides, así, poeta ilustrado y amigo de algunos sofistas, de los que heredó cierta querencia y regusto por los discursos antitéticos (*dissoi lógoi*), al que acuden tan frecuentemente los protagonistas de sus obras al defender dos puntos de vista distintos sobre casi cualquier aspecto de la vida. Y tales escenas reciben en el teatro el nombre de agón. Pero la influencia de los sofistas no se limita a aspectos formales como el ahora descrito, sino que Eurípides también hereda de ellos una mentalidad racionalista que le llevará a enfrentarse al mundo y la sociedad desde una óptica revisionista de las costumbres y de los venerables mitos de la tradición. Aún más, nuestro dramaturgo añade al racionalismo de los sofistas una convicción personal que le conduce a descubrir que los

sentimientos (de los que aquellos se apartaban y abominaban) son elementos irracionales dramáticamente muy productivos. Y por eso se decidió a incorporarlos al teatro y subirlos al escenario. Así, pasionales van a ser algunas de sus protagonistas femeninas: por ejemplo, Medea la maga, que en su esencial esquizofrenia no sabe si optar por lo que aconseja su pasión de madre o dejarse arrastrar por su sentimiento de cólera y venganza contra su marido; no a la zaga le va otro carácter femenino tremendo, el de Fedra, locamente enamorada de su hijastro Hipólito, al que intenta en vano seducir y que, al no ver correspondido su amor contra natura, no encuentra otra salida que el suicidio. En clave distinta, hay otros personajes –también femeninos– de una fuerza de carácter y temple extraordinarios, como la generosa Alceste, la desgraciada reina Hécuba de nuestra obra *Las Troyanas* o la resignada Andrómaca.

De modo que lo que Eurípides aporta como dramaturgo adelantado a su tiempo es la invención y elaboración de nuevas estrategias y recursos literarios en los que combina los conceptos de espectáculo y mensaje de una manera novedosa. Así, incorpora un tratamiento anómalo y anticatónico a los temas y argumentos, creando nuevas situaciones a partir de los mitos tradicionales; presenta nuevas peripecias mediante la generación de falsos temores en escenas donde el público teme, en medio de angustias inesperadas, un desenlace trágico inminente; y viceversa: a veces el auditorio se ve conmovido por falsas ilusiones y por regocijos prematuros e inciertos. Nos valdría de ejemplo estupendo el caso de las peripecias que viven el joven Ion y su madre Créusa en la obra *Ion*, cuan-

do ambos están a punto de darse mutua y recíproca muerte antes de reconocerse finalmente en una patética escena de anagnórisis como madre e hijo. Fue también Eurípides un experto descubridor del noble sentimiento de la amistad y la gratitud que recíprocamente se deben los amigos: bastará traer a colación el verso 735 de su obra *Orestes*: «los amigos tienen todo en común», o la declaración de amistad que manifiesta en otro pasaje de la misma pieza: «los amigos deben auxiliar a sus amigos en las necesidades, pues cuando la divinidad nos resulta propicia, ¿qué necesidad tenemos de acudir a los amigos?».

Especial fue también su relación con el mundo de los dioses y la divinidad. Como hombre de formación intelectual tiende al escepticismo y al agnosticismo respecto a las creencias en los dioses tradicionales. En boca de varios de sus personajes encontramos declaraciones del tipo «los hombres somos ignorantes de lo divino y la acción de los dioses es para los hombres inesperada», y aun en *Las Troyanas* leemos que «de poco sirven las plegarias a los dioses» (versos 470-71) o esta otra declaración de que «por obra de los dioses perecemos» (verso 775). Tampoco falta alguna manifestación de un prudente escepticismo, de suerte que sus dudas sobre cuál pueda ser la naturaleza de los dioses y la dificultad de llegar a conocerlos derivaron y le condujeron a dudar de su existencia. Se ha afirmado –y no sin razón– que Eurípides degrada la majestad de los dioses del antiguo Olimpo. Pero frente a esta toma de postura crítica ante la divinidad y lo religioso, contrasta su inclinación y apariencia de *homo religiosus* como autor de una de sus obras tardías, las *Bacantes*, canto de triunfo del dios Dioniso y de

sus bacantes y de castigo del impío rey Penteo que se opone a rendir culto al dios. Otros aspectos y reflexiones que interesaron a nuestro dramaturgo fueron explorar la dicotomía parecer/ser y la oposición naturaleza/convencción (ambas de tan gran calado dramático y teatral), así como sostener que el nombre es la esencia de la realidad del ser. Y aún hemos de referirnos a su carácter decididamente antibelicista, preocupación que trasladó igualmente a varias de sus obras (*Las Troyanas*, *Hécuba*, *Andrómaca*) como crítica rotunda no sólo a la guerra de sus días (la del Peloponeso) sino a cualquier guerra, tanto las de antes como las de ahora. Porque su pacifismo fue intemporal.

En todo caso, gustaba a nuestro dramaturgo jugar con parejas conceptuales contrapuestas que, cuando menos, generaban escenas en las que el auditorio se sentía invitado a reflexionar. Entre otros, por ejemplo, los pares conceptuales: «verdad/falsedad», «ser feliz/ser desdichado», «el respeto/la desvergüenza», «lo bello/lo feo», «ser bárbaro/ser griego», etc. Por todo ello nuestro autor bien se hizo merecedor del título con que modernamente se le ha denominado: «filósofo de la escena»; y es que –como vamos viendo– Eurípides es como un hombre de nuestro tiempo: sabe que el sistema y que la sociedad en la que le ha tocado vivir ya no funcionan, pero nadie –ni él mismo– parece tener una idea clara del nuevo modelo alternativo que hay que construir.

Del total de su producción dramática, que se extendió a un centenar largo de obras, se nos han conservado completas un total de 19, además de muchos fragmentos de las perdidas. Más que ordenarlas alfabéticamente o por fecha

de puesta en escena, nos parece más clarificador agruparlas temáticamente, aunque tampoco esta ordenación sea clara y completamente limpia. Un primer grupo son de contenido e intención antibelicista: *Heraclidas*, *Hécuba*, *Suplicantes*, además de la que ahora presentamos, *Las Troyanas*; otras tienen como figura central y protagonista determinadas mujeres y heroínas: *Ifigenia en Áulide* e *Ifigenia entre los tauros*, la encantadora y generosa *Alceste*, la terrible *Medea*, o la fraternal *Electra*. Otras piezas pertenecen a la tradición de lo que llamamos Ciclo Troyano (relativo a lo que sucedió en Troya): *Andrómaca*, *Hécuba*, *Orestes*, y aun otras toman como argumento el otro gran ciclo épico relativo a la ciudad de Tebas: *Suplicantes*, *Fenicias*. Otras piezas tratan el tema de la pasión amorosa, como la obra *Hipólito* e incluso *Heracles*, y finalmente un grupo último puede clasificarse más que como verdaderas y auténticas tragedias como piezas próximas a la novela o a la comedia: *Helena*, *Ion*. Mención aparte merece un drama satírico dedicado a un personaje singular, también perteneciente al ciclo troyano: *Reso*.

### Un teatro antibelicista: *Las Troyanas*

*Las Troyanas* trata el tema de la destrucción de la antigua ciudad de Troya y la reducción de todos sus habitantes (especialmente las mujeres) a la muerte o a la triste condición de esclavos. En el fondo subyace un claro motivo épico y guerrero, pero, como tan frecuentemente ocurre en el mundo del teatro, Eurípides aprovecha ese argumento tradicional, lo adapta a un formato dramático y le

añade un nuevo motivo que invita a la reflexión de los espectadores: las funestas consecuencias que acarrea la guerra (ésta de Troya, y por extensión cualquier guerra); y sobre todo profundiza en la degradación moral en que caen los vencedores griegos, llenos de soberbia tras la conquista, soberbia que les arrastra también a su propia ruina. En tal sentido, merece la pena destacar algún pasaje de *Las Troyanas* que ilustre algunas de las innovaciones que el dramaturgo introduce en su obra respecto del tratamiento épico anterior. Así, la escena en que se produce el encuentro entre Menelao y Helena, en el episodio tercero (vv. 860-1059), se hace eco de una tradición bien conocida por los poetas líricos y que se remonta a los textos de la épica, como leemos en los testimonios del poeta Íbico y la *Ilias Parva*. El propio Eurípides ya había recurrido a una escena similar en su *Andrómaca* (vv. 627-631), pero ahora en *Las Troyanas* se aparta de la versión tradicional e introduce al menos tres aspectos novedosos: en primer lugar, Eurípides pospone en esta obra la reunión de los esposos Helena y Menelao, cuando ya la ciudad de Troya ha sido saqueada y la propia Helena aparece como una más de las mujeres cautivas; una segunda innovación singular radica en que en *Las Troyanas* es Helena quien se va a defender a sí misma como si fuera una verdadera sofista, no descubriendo el pecho ante su marido en solicitud de perdón sino recurriendo a un debate y confrontación verbal con Menelao; así Eurípides se aviene a una representación menos visual y menos patética de la escena, haciendo que gane en cambio fuerza su carácter agonístico al emplear un vocabulario propio del lenguaje forense y del mundo de la sofística; y en

tercer lugar, el poeta incorpora a la escena la presencia de un nuevo personaje que confiere una fuerza especial al desarrollo de la tragedia: la figura de la anciana reina Hécuba. De suerte que el enfrentamiento tradicional entre Menelao y Helena se ve desplazado por la intervención de Hécuba, quien sostendrá un vivo enfrentamiento con la pérfida Helena. La defensa de Helena ocupa los versos 914-965, y la contrarréplica de Hécuba casi otros tantos versos (969-1032).

La primera representación de la obra tuvo lugar en marzo del año 415, como parte de la trilogía compuesta por *Alejandro*, *Palamedes* (tragedias sólo fragmentariamente conservadas)<sup>2</sup> y el drama satírico *Sísifo*. Por lo demás, es la única ocasión en que Eurípides compuso una trilogía (más o menos a la antigua usanza esquilea) nucleada en torno al mismo motivo legendario: las sucesivas fases en que tuvo lugar la destrucción de Troya. De acuerdo con el testimonio de Eliano, *Varia Historia* II 8, Eurípides sólo obtuvo el segundo puesto en el concurso dramático, tras Jenocles, quien presentó ese mismo año las tragedias *Edipo*, *Licaón*, *Bacantes* y el drama satírico *Atamante*. Ninguna de estas obras se nos ha transmitido completa. El propio Eliano se preguntaba con extrañeza cómo pudo Jenocles quedar el primero en el concurso frente a una obra como *Las Troyanas* de Eurípides, y llega a apuntar como verosímil y quizá algo ingenua expli-

2. De la primera apenas nos han llegado fragmentos en un papiro de Oxirrinco y algunas citas transmitidas por Estobeo. Cf. Collard-Cropp-Gibert (2004) y Koniaris (1973). Respecto a *Palamedes*, los fragmentos conservados son aún más magros.

cación, o bien que los miembros del jurado fueran declaradamente ignorantes e insensibles, o incluso que fueran manifiestamente corruptos. Un filólogo tan destacado como Wilamowitz<sup>3</sup> propuso la idea de que difícilmente iba a obtener Eurípides el primer premio presentando una pieza que podía desencadenar entre el público ateniense ciertos sentimientos de rechazo o indignación. El ambiente social en la Atenas de la época era de suma preocupación, pues el mismo año de la puesta en escena los atenienses estaban preparando la funesta expedición a Sicilia y acababa de tener lugar hacía sólo unos meses (diciembre del 416) la ominosa destrucción de la isla de Melos llevada a cabo por la flota ateniense, tan patéticamente descrita por Tucídides en su libro V 85-113.

Ahora bien, no resulta fácil tomar postura ante el debate, tan interesante, acerca de si hemos de ver o no una intencionalidad directa por parte de Eurípides en vincular los hechos históricos del momento que vive Atenas con la composición y puesta en escena de la obra. Nos hallamos ante dos alternativas contrapuestas. De una parte hay quienes<sup>4</sup> interpretan que en *Las Troyanas* tenemos una obra de contenido básicamente político, filosófico e intelectual (recordemos la ya citada expresión que califica a Eurípides de «filósofo de la escena» y su vinculación per-

3. En su monumental obra *Griechische Tragödien Übersetzt*, vol. 3, p. 259, Berlín, 1906.

4. La discusión moderna es sumamente debatida, bien que no se haya llegado a sustanciar una opinión uniforme. Cf. al respecto trabajos como los de A. van Erp Taalman Kip (1987), o la contribución de J. Hesk, «The socio-political dimension of ancient tragedy», en M. McDonald-J. M. Walton (2007), pp. 72-91.

sonal con el mundo ilustrado de los sofistas Anaxímenes, Protágoras, etc.) en la que se analiza el papel que juega en la vida la inestable fortuna de los individuos y de los pueblos, la incertidumbre ante el futuro, o la relación e interferencia de lo divino en el ámbito de lo humano en momentos tan delicados como vivía a la sazón el pueblo de Atenas. En su sugestivo trabajo del año 1976, Rehm ha estudiado una posible vinculación referencial entre el acontecimiento histórico y la escenificación de *Las Troyanas*. Entre otros paralelismos destaca uno muy cruel y al mismo tiempo dramático. Cuando la Andrómaca de *Las Troyanas* debe presenciar la muerte de su hijo, el pequeño Astianacte, despeñado por orden de los griegos desde las almenas de Troya, más de un espectador –y alguna que otra de las pocas espectadoras asistentes a la función– podría comprender que esa misma angustia y desesperación fueran las que acababan de vivir muchas mujeres y hombres de la isla de Melos al ver arrasada su ciudad por los atenienses. Para otros estudiosos (Payen, 2005), en cambio, *Las Troyanas* se instala en un contexto puramente literario, retórico y dramático en el seno de la producción de su autor. No cabría, pues, establecer un paralelismo entre una situación histórica real y la imagen que se trasluce en una obra de teatro, en tanto que en esta prima por encima de todo la ficción dramática.

## Estructura compositiva de la obra

La trilogía a la que pertenece *Las Troyanas* plantea problemas en cuanto a su unidad temática, pues para auto-

res como Barlow (1986) no cabe encontrar en ella una cohesión similar a las antiguas trilogías de Esquilo, si bien –como defiende Scodel (1980)– el hecho de que los espectadores asistieran en una misma sesión a la puesta en escena de las tres obras de la trilogía presentada a concurso debería generar entre ellos una idea de composición más o menos unitaria. Sagazmente nos llama la atención este autor sobre un elemento que aparece de forma constante en las tres: la antorcha, que simboliza la destrucción que se plantea en las tres piezas, y que sería el enlace que conferiría a las mismas la particular percepción unitaria de constituir una trilogía. Podría invocarse también otro aspecto en el que, a nuestro juicio, quizá no se haya reparado suficientemente como es la aparición de los propios personajes que participan en las tres obras. Así la reina Hécuba y la profetisa Casandra juegan un papel importante tanto en *Las Troyanas* como en *Alejandro*, y lo mismo sucede con otros dos personajes masculinos, Agamenón y Odiseo, a quienes en paralelo volvemos a encontrar tanto en *Las Troyanas* como en *Palamedes*. Esta comunidad de *synagonistai* debía conferir a las tres piezas la impresión de ser partes consecutivas de un todo orgánico desarrollado en progresivas etapas narrativas, con evocaciones, anticipaciones y suspensiones graduales que actuarían como hilo conductor de las tres piezas.

Por lo que se refiere a la propia estructura de la obra, su análisis ha atraído la atención de diversos estudiosos en época reciente. Así, para Romilly (1970) o Lesky (1972) la obra carece de una verdadera estructura propia (en tanto que en ella abundan escenas poco conexas en-

tre sí) y en la que no cabe encontrar sino la presencia constante de la reina Hécuba, auténtica heroína de la pieza. Aunque queremos dejar constancia del análisis de estas dos grandes personalidades de la filología clásica, se nos permitirá al menos apuntar nuestra opinión de que es un asunto de proporciones, pues a nuestro juicio sí creemos encontrar una cierta trama común entre las distintas escenas referenciadas. Es verdad que *Las Troyanas* no es una obra comparable con *Edipo rey*, quizá prototipo de una pieza con estructura rotunda y casi perfecta, pero no por ello carece de una propia arquitectura dramática sostenida. En similares términos a Romilly y Lesky la analiza Biehl (1989), aunque postulando que el eje vertebrador de la obra hay que encontrarlo en la presencia de los tres personajes claves del drama: Casandra, Andrómaca y Hécuba. Otros analistas (Conacher 1983, Barlow 1986) inciden en parecidas interpretaciones, aunque naturalmente con matices. Esta interpretación de Biehl nos parece más atinada en su conjunto, como más arriba adelantábamos.

También se ha argumentado en contra de la unidad estructural de la obra el hecho de que el coro carezca de una función precisa o que sus intervenciones parezcan demorarse en descripciones minuciosas sobre la conquista de Troya, circunstancia que puede parecer impropia para reflejar el estado anímico de un grupo de mujeres que han visto la ruina de su ciudad y su reducción a la condición de esclavas. Es cierto, sin duda, que el coro de *Las Troyanas* da a veces la impresión de estar «distráido» o ausente de la trágica situación ante la que se halla; no obstante, creemos que esta licuefacción del coro es

un rasgo bien conocido y característico de nuestro autor, especialmente en una de sus obras de madurez.

La sinopsis de la estructura de la obra es la siguiente:

El *prólogo* se inicia con unas palabras del dios Poseidón, que narra la historia de la ciudad de Troya desde su fundación hasta la ruina actual. En unas tiendas están recluidas las mujeres y princesas troyanas, convertidas ya en prisioneras. Se suma ahora la diosa Atenea, que viene a pactar con Poseidón el castigo que ella quiere infligir a los griegos en su regreso. Es el castigo que la diosa desea imponer a los griegos por no haber condenado éstos el sacrilegio que cometió Ayante contra la princesa Casandra, al sacarla con violencia del templo de Atenea en que se había refugiado como suplicante. Este prólogo pertenece, pues, a un tipo muy característico de los prólogos de Eurípides en los que intervienen personajes dramáticamente secundarios (Poseidón y Atenea en este caso, que apenas vuelven a reaparecer en la obra), al estilo de los prólogos de *Alcestris*, *Hipólito* o *Ion*. A continuación la reina Hécuba entona una monodia en metros anapésticos en tono quejumbroso contra las veleidades de fortuna. Hace su entrada un primer semicoro de mujeres troyanas (vv. 98-151), atraídas por los lamentos de la reina, con quien entablan un diálogo lírico.

Acto seguido aparece en escena un segundo semicoro con el que se formaliza la párodo (entrada del coro cantando y bailando) de la obra, formada por dos parejas estróficas (vv. 169-175=190-196 y 197-213=214-229) de gran colorido y sonoridad. Las jóvenes cautivas van a ser