

Ἐγὼ σὸν οὐτ' ἂν προσπ εσεῖν τλαιην γόνυ (*Helena* 947). Gestos y movimientos en *Helena* de Eurípides

Ἐγὼ σὸν οὐτ' ἂν προσπεσεῖν τλαιην γόνυ (*Helen* 947). Gestures and Movements in Euripides' *Helen*

Carmen Morenilla Talens

Universitat de València, España

carmen.morenilla@uv.es

 <https://orcid.org/0000-0002-2570-1095>

Resumen

En todas las tragedias el movimiento en escena es importante para su interpretación. En *Helena* adquiere una relevancia especial, entre otras causas, porque en esta obra es fundamental la oposición apariencia / realidad. Mostraremos algunos pasajes en los que los gestos y los movimientos son especialmente significativos.

Palabras clave: movimiento, gestos, apariencia, realidad, Eurípides.

Abstract

In all tragedies the movement on stage is important for their interpretation. In *Helen* it acquires a special relevance, among other causes, because in this work the opposition appearance / reality is fundamental. We will show some passages in which gestures and movements are especially significant.

Keywords: Movement, Gesture, Appearance, Reality, Euripides.

Recepción: 01 Marzo 2024 | **Aceptación:** 02 Abril 2024 | **Publicación:** 01 Junio 2024

Cita sugerida: Morenilla Talens, C. (2024). Ἐγὼ σὸν οὐτ' ἂν προσπεσεῖν τλαιην γόνυ (*Helena* 947). Gestos y movimientos en *Helena* de Eurípides. *Synthesis*, 31(1-2), e145. <https://doi.org/10.24215/1851779Xe145>



1. El teatro es ante todo espectáculo, más allá del peso conceptual del contenido de la obra que se representa; cosa que sabemos bien, pero que con frecuencia se nos olvida a los helenistas que estudiamos literatura dramática. Bien lo expresó Aristóteles:

Ἔστιν μὲν οὖν τὸ φοβερὸν καὶ ἔλεινόν ἐκ τῆς ὄψεως γίγνεσθαι, ἔστιν δὲ καὶ ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τῶν πραγμάτων, ὅπερ ἐστὶ πρότερον καὶ ποιητοῦ ἀμείνονος. (1453b1-3)

Pues bien, el temor y la compasión pueden nacer del espectáculo, pero también de la estructura misma de los hechos, lo cual es mejor y de mejor poeta.

ἔπειτα διότι πάντ' ἔχει ὄσαπερ· ἢ ἐποποιία (καὶ γὰρ τῷ μέτρῳ ἔξεστι χρῆσθαι), καὶ ἔτι, οὐ μικρὸν μέρος, τὴν μουσικὴν [καὶ τὰς ὄψεις], δι' αἷ ἡδοναὶ συνίστανται ἐναργέστατα· εἶτα καὶ τὸ ἐναργὲς ἔχει καὶ ἐν τῇ ἀναγνώσει καὶ ἐπὶ τῶν ἔργων. (1462a14-18)

Después, porque tiene todo lo que tiene la epopeya (pues también puede usar su verso), y todavía, lo cual no es poco, la música y el espectáculo, medios eficacísimos para deleitar. Además, tiene la ventaja de ser visible en la lectura y en la representación.¹

Leemos, estudiamos, analizamos hasta el último detalle de las tragedias o las comedias y rara vez tenemos en cuenta que esos textos fueron compuestos para que fueran representados,² como también con demasiada frecuencia no nos percatamos de que en la época clásica los textos, tanto poesía como prosa, eran compuestos para ser leídos en voz alta, razón por la cual el sonido de las palabras adquiriría una relevancia especial. A la importancia que en general tiene la sonoridad en una cultura fundamentalmente oral como la griega de época clásica, se suma el hecho de que los textos dramáticos se escenifican, se representan.

La sonoridad de las palabras, el ritmo del metro, la música interpretada durante la representación, sonidos diversos que forman parte de la acción dramática, por una parte; pintura y construcciones escénicas específicas de cada obra, vestuario y máscaras, atrezzo y efectos especiales diversos, gestualidad y movimientos de los actores, por otra; todo ello conforma un conjunto de elementos difíciles de conocer e interpretar en cualquier dramaturgia, antigua o moderna, salvo que el autor haya dejado acotaciones escénicas precisas o el director haya hecho un “Cuaderno de dirección”.³ O bien el propio autor haya sido el director, lo que en el teatro griego pronto dejó de producirse. Incluso en estos casos, si el autor tiene interés en que su obra pueda ser representada en otras ocasiones, debe incluir en el texto aquellas indicaciones que considere que son importantes para la comprensión de este.⁴ En palabras de Capponi (2021, p. 361):

Without taking gesture into account, it is hard to see how a dramatic text can be perceived accurately in the particular space of the ancient theatre. In pragmatic terms, the question to ask is therefore: What strategies, stylistic and gestural, does a theatrical speech put in place to be grasped by the audience? Because ultimately, the audience is the only recipient that matters.

A esta serie de reglas o códigos integrados en el texto lingüístico, explícitos en unos casos, deducibles en otros, se está dedicando esfuerzos en investigaciones muy interesantes, como las que señalan cambio de hablante o entrada y salida de personajes, con los problemas de autenticidad que estas indicaciones han provocado.⁵

2. Esto también sucede en las obras dramáticas griegas, en las que se incluyen indicaciones banales, como la referencia a la entrada de un nuevo personaje o al cambio de vestuario,⁶ el uso de elementos diversos deícticos para señalar personajes, lugares u objetos, etc., *παρεπιγραφαί* en sentido metafórico. Aunque no son especialmente interesantes estos últimos, por lo evidentes que son, no es conveniente dejarlos de lado, puesto que pueden darnos claves para interpretar las intenciones del autor. Como es el caso del comienzo mismo de *Helena*: el primer verso de la obra, *Νειλου μὲν αἶδε καλλιπάρθενοι ῥοαί*, y los versos siguientes ubican a Helena en un lugar inesperado, en Egipto.⁷

No debemos tampoco pasar por alto las circunstancias físicas del lugar de representación: un teatro de proporciones considerables, para siete u ocho mil espectadores en época de Esquilo, el doble tras la reforma. Los autores saben bien que no viene de más apoyar con las palabras los gestos y movimientos que los actores realizan en el escenario para que hasta en las filas más altas puedan seguir bien la representación. También de este modo dan información sobre el escenario, como es el caso de los vv. 797-798, en el diálogo que sigue al reconocimiento de los esposos:

ΕΛ. ὄρας τάφου τοῦδ' ἀθλίους ἔδρας ἐμάς;
 ΜΕ. ὄρω, ταλαινα, στιβάδας, ὡν τί σοι μέτα;
 He.: ¿Ves mi lamentable lecho en esa tumba?
 Me.: Veo una yacija de hojas, desdichada, pero ¿qué va eso contigo?⁸

Además del deíctico, es relevante esa anáfora en políptoto ὄρας / ὄρω, que permite a los espectadores imaginar esa hojarasca de la que hablan. No es la primera vez que podemos leer una descripción con efecto retroactivo. Veamos lo que dice la Reina en *Persas* de Esquilo cuando sale a escena por segunda vez, vv. 607-610:

τοιγὰρ κέλευθον τήνδ' ἄνευ τ' ὀχημάτων
 χλιδῆς τε τῆς πάροιθεν ἐκ δόμων πάλιν
 ἔστειλα, παιδὸς πατρὶ πρευμενεῖς χοῶς
 φέρουσ', ἅπερ νεκροῖσι μειλικτήρια
 por eso este camino sin el carro
 ni el lujo de antes de mi morada de nuevo
 he salido, al padre de mi hijo libaciones propiciatorias
 llevando, esas que aplacan a los muertos,

La Reina sale por segunda vez a escena, ahora muy apenada porque ya ha tenido conocimiento de la terrible derrota del ejército persa. Con estas palabras se nos informa de que en la primera salida utilizó toda la pompa habitual, de lo que no hay referencia alguna en el texto de esa primera salida. En cambio, ahora, impactada por las noticias, sale con sencillez y portando libaciones para su esposo fallecido, al que quiere recurrir en un momento tan terrible. El participio φέρουσ(α) no implica que ella lleve en sus propias manos las libaciones, pueden llevarlas unas criadas, como corresponde a una señora de su rango.

Esa misma información retroactiva nos dan los versos anteriores de *Helena*, puesto que en la *rhêsis* inicial de la protagonista solo nos dice que está postrada como suplicante ante la tumba de Proteo (vv. 63-65):

... τὸν πάλαι δ' ἐγὼ πόσιν
 τιμῶσα Πρωτέως μνήμα προσπίτνω τόδε
 ἰκέτις...
 porque sigo honrando a mi esposo,
 en este memorial de Proteo me postro
 como suplicante ...

3. En esta obra, como en general en todas las obras dramáticas, se nos anuncia la entrada de personajes. Pero en *Helena*, además, se pone de manifiesto el aspecto que tienen, normalmente para que el avance de la acción demuestre que la opinión que los personajes se han creado, basada en la apariencia, es eso, una opinión basada en la apariencia y que la realidad es otra. Es lo que sucede en los vv. 541-545, el final de la primera alocución de Helena al salir de palacio, junto con el coro, después de hablar con Teónoe.

ἔα, τίς οὗτος; οὐ τί που κρυπτεύομαι
 Πρωτέως ἀσέπτου παιδὸς ἐκ βουλευμάτων;
 οὐχ ὡς δρομαία πῶλος ἢ Βάκχη θεοῦ
 τάφῳ ξυνάψω κῶλον; ἄγριος δέ τις
 μορφὴν ὄδ' ἐστίν, ὅς με θηράται λαβεῖν.

¡Ay! ¿Quién es este? ¿Habré caído en una emboscada
por los deseos del impío hijo de Proteo?
Como potrilla veloz o bacante del dios, ¿no
acercaré mis piernas a la tumba? Un salvaje
por su aspecto es ese, el que quiere cazarme.

Helena estaba feliz contando a las coreutas las informaciones que le ha dado Teónoe, según las cuales Menelao vive y está cercano su regreso, cuando, de repente, ve un hombre de aspecto desaliñado que se acerca a ella, supone ella que con malas intenciones. Con la interjección *ἔα* marca el cambio de tema; la corta pregunta posterior, con un demostrativo, *τίς οὗτος;*, hace que reparemos en la presencia de ese personaje que se había retirado del primer plano de la escena; con la doble comparación *ὡς δρομαία πῶλος ἢ Βάκχη θεοῦ* nos indica la inquietud que ella siente, dos comparaciones muy apropiadas, pues la una, *δρομαία πῶλος*, evoca a las potrancas nerviosas, comparación habitual en las muchachas casaderas, la segunda, *Βάκχη θεοῦ*, evoca la trepidante danza de las devotas de Dioniso, mujeres en estrecha relación la naturaleza, como la desgraciada Helena, que vive alejada de los demás.

A continuación, muestra su reacción ante el aspecto y la actitud de ese personaje que se le acerca, lo que le lleva a temerse lo peor. En los versos que siguen, se insiste en la actitud de uno y otra hasta que dice Helena, v. 556, *ἴστημ', ἐπεὶ γε τοῦδ' ἐφάπτομαι τόπου* (“Me detengo, porque ya estoy junto a este lugar”).

Helena temía lo peor, una treta de Teoclímeneo, pero pronto se da cuenta de su error: no es un salvaje, sino su esposo, héroe de la Guerra de Troya caído en desgracia. Crea así el autor un claro contraste entre apariencia y realidad. En lo que sigue del diálogo, Menelao percibe el parecido de Helena con su mujer, pero es ella la que identifica al esposo primero y se abalanza sobre él como muestran estas palabras de Menelao, v. 567, ... *μὴ θιγγῆς ἐμῶν πέπλων*⁹ (“No toques mis ropas”). Muestra de este modo Eurípides, mediante los movimientos que esas palabras sugieren, la ansiedad que Helena siente, la alegría tras años de complicada espera culminada por las poco esperanzadoras palabras de Teucro en el diálogo del prólogo, sentimientos que impulsan al personaje hacia Menelao hasta el punto de tocarlo.

4. Este tipo de indicaciones sobre los movimientos escénicos es también muy interesante en una escena anterior, en la que la anciana portera expulsa a Menelao del umbral de palacio. De la actitud de la anciana nos habla Menelao en los vv. 445 y 451:

ἄ· μὴ προσεῖλει χεῖρα μηδ' ὠθει βία.

¡Ey! No me pongas la mano encima ni me empujes a la fuerza.

οὐκ, ἀλλ' ἔσω πάρειμι· καὶ σὺ μοι πιθοῦ.

No, sino que voy a entrar; y tú obedéceme.

La anciana está tan preocupada por las consecuencias que puede tener el que su señor vea al que supone mendigo que incluso le empuja hacia fuera con las fuerzas que le permite la edad. Además, se interpone entre Menelao y la puerta, no permitiéndole entrar. Esto provoca que Menelao se desespere, pero no intenta utilizar la fuerza, sino que adopta la actitud contraria, como vemos gracias a las palabras de la anciana portera (v. 456):

τί βλέφαρα τέγγεις δάκρυσι; πρὸς τίν' οἰκτρὸς εἶ;

¿Por qué empañas tus párpados con lágrimas? ¿a quién es tu lamento?

Eurípides nos muestra un Menelao desesperanzado, cansado de las vicisitudes de la guerra y de la desastrosa navegación posterior, que al borde de la muerte consigue llegar a tierra firme, pero no encuentra la ayuda que

esperaba en tanto que náufrago. Por ello llora y se lamenta, aunque después se repondrá. Pero, además, también muestra el autor que la anciana realmente se preocupa por el indigente que ha llamado a su puerta.¹⁰

5. Las *παρεπιγραφαί* pueden utilizarse para marcar la diferente caracterización de los personajes, lo que las hace más interesantes. Es lo que podemos leer en los inicios de los discursos de súplica de Helena primero y Menelao después ante Teónoe (vv. 894 ss. y vv. 947 ss.):¹¹

ὦ παρθέν', ἰκέτις ἀμφὶ σὸν πίτνω γόνυ
καὶ προσκαθίζω θᾶκον οὐκ εὐδαιμόνα
ὑπὲρ τ' ἔμαυτῆς τοῦδέ θ', ὃν μὲλις ποτὲ
λαβοῦσ' ἐπ' ἀκμῆς εἶμι κατθανόντ' ἰδεῖν.

¡Oh doncella! Como suplicante caigo ante tus rodillas
y me siento en este asiento en absoluto dichoso
por mí misma y por este, al que, aunque hace poco
que he reencontrado, estoy a punto de verlo morir.

Estas palabras están en boca de Helena, tras el discurso inicial de Teónoe, que está dispuesta a avisar a su hermano de la llegada de Teoclímeneo. Helena adopta la actitud propia de una suplicante tanto por ella como por su esposo, mientras que Menelao rechaza adoptar esa actitud:

ἐγὼ σὸν οὐτ' ἂν προσπεσεῖν τλαιῖν γόνυ
οὐτ' ἂν δακρῦσαι βλέφαρα· τὴν Τροίαν γὰρ ἂν
δειλοὶ γενόμενοι πλείστον αἰσχύνοιμεν ἂν.

Yo no soportaría a postrarme ante tus rodillas
ni llenar mis ojos de lágrimas; pues a Troya
si fuéramos cobardes, sobre manera avergonzaríamos.

Aquí el autor, además de mostrar una actitud diferente motivada por el sexo del suplicante, nos permite ver un Menelao que se ha repuesto ya del estado de ánimo tan abatido que demostró ante la anciana portera. Ahora, más entero, saca pecho y quiere mostrarse más heroico que los propios héroes.¹²

6. Una escena de esta obra, en la que el contraste entre apariencia y realidad es constante, es especialmente interesante por el doble sentido de las intervenciones de dos de los personajes y, también, por la acumulación de *παρεπιγραφαί*. Se trata de la escena en que aparece Teoclímeneo y, tras una *rhésis* inicial, se produce un diálogo entre él y Helena, al que se suma después Menelao, que aparece en principio agazapado. Tras el estásimo, en el que el coro lamenta las desgracias que han rodeado la vida de Helena, que tantas muertes comportaron, sale a escena Teoclímeneo (v. 1165), el nuevo peligro que esta vez han de arrostrar los dos esposos juntos. Desde las primeras palabras se hace indicaciones escénicas:

ὦ χαῖρε, πατὴρ σὸν μνήμ' ἐπ' ἐξόδοισι γὰρ
ἔθαψα...

salud, memorial de mi padre, pues a la salida de palacio
está enterrado, ...

Se dirige, pues, a su padre en primer lugar, lo que es muestra de piedad y lleva a pensar que las palabras posteriores en las que muestra una gran crueldad al hablar de matar al griego que según le han dicho ha llegado a Egipto están motivadas por el deseo hacia Helena, esto es, por influencia de Afrodita. Se dirige después a los esclavos (vv. 1169-70):

ὑμεῖς μὲν οὖν κύνες τε καὶ θηρῶν βρόχους,
δμῶες, κομίζετ' ἐς δόμους τυραννικούς.

Y vosotros los perros y las redes de caza
criados, llevadlos al palacio real.

Así nos indica Eurípides que Teoclímeneo ha entrado acompañado del séquito con el que ha ido de caza, animales incluidos,¹³ como también hizo en *Hipólito*, en las últimas palabras del joven antes de entrar en palacio (vv. 108-12):

χωρεῖτ', ὄπαδοί, καὶ παρελθόντες δόμους
σίτων μέλεσθε· τερπνὸν ἐκ κυναγίας
τράπεζα πλήρης· καὶ καταψήχειν χρεῶν
ἵππους, ὅπως ἂν ἄρμασιν ζεύξας ὑπο
βορᾶς κορεσθεῖς γυμνάσω τὰ πρόσφορα.

Vamos, compañeros, entrad en casa
y ocupaos de la comida: es agradable al volver de la cacería
una mesa repleta. Hay que estregar
a los caballos, para que, tras uncirlos al carro,
una vez saciado yo, haga los ejercicios oportunos.

Mientras que Teoclímeneo apenas da información más allá de la compañía que lleva, Eurípides utiliza la acotación para seguir caracterizando a Hipólito: el joven quiere ir a ejercitarse con los caballos tras comer, a pesar de que acaba de volver de una cacería.

Teoclímeneo, después asustarse al ver que no está Helena en la tumba, se tranquiliza porque la ve fuera de ese lugar, con un vestuario y actitud distintos (vv. 1186-90):

αὐτῆ, τί πέπλους μέλανας ἐξήψω χρὸς
λευκῶν ἀμείψασ ἐκ τε κρατὸς εὐγενοῦς
κόμας σίδηρον ἐμβαλοῦσ ἀπέθρισας
χλωροῖς τε τέγγεις δάκρυσι σὴν παρηίδα
κλαίουσα;

¡Oye!, ¿por qué te has cambiado y llevas peplos negros
sobre tu piel blanca y te has cortado con el hierro y
arrojado la noble cabellera?
¿Y con tiernas lágrimas mojas tus mejillas
al llorar?

Vemos cómo Teoclímeneo muestra sorpresa por el aspecto de Helena: ha empezado ya el engaño y Helena finge estar de duelo. A continuación, Helena le va a hacer creer que Menelao es un superviviente del naufragio en el que ha perecido él mismo, en lo que el aspecto de Menelao ayuda (vv. 1202-4):

ΘΕ. Τίς ἐστι; ποῦ στιν; ἵνα σαφέστερον μάθω.
ΕΛ. ὅδ' ὄς κάθηται τῷδ' ὑποπτῆξας τάφω.
ΘΕ. Ἀπολλων, ὡς ἐσθῆτι δυσμόρφω πρέπει.

Teo.: ¿Quién es?, ¿dónde está? para saberlo con más certeza.
He.: Ese, el que está sentado escondido en esa tumba.
Teo.: ¡Por Apolo! ¡qué ropas más desastrosas lleva!

Por las palabras sabemos los gestos que Teoclímeneo hace, cómo se mueve buscando y cómo lo encuentra después de que Helena lo señale. Menelao no se ha cambiado, sigue con los harapos porque eso ayuda a Helena a convencer al rey de que es un naufrago. En el diálogo siguiente se acumulan las afirmaciones ambiguas en las que manifiestan de manera encubierta los deseos de volver a estar juntos los esposos, haciéndole creer a Teoclímeneo que se están refiriendo a él.

7. La información sobre los movimientos en escena o, mejor dicho, su falta también nos ayuda a atribuir

palabras y acciones a unos u otros personajes. Un tema controvertido de esta tragedia es la intervención de un criado al final de la obra, antes de que aparezcan los Dioscuros. Este personaje impide la entrada de Teoclímeneo a palacio para castigar a su hermana Teónoe por no haberle informado de la presencia de Menelao. Sigue al momento en el que el rey es informado del engaño en el que ha caído por uno de sus hombres que ha conseguido huir del barco en el que escapan Helena y Menelao. Inmediatamente, al ver que no puede hacer nada para evitarlo, decide castigar a su hermana, consciente de que ella les ha ayudado. Se dirige entonces a palacio y un personaje se interpone. Se trata de una escena en la que se produce un crescendo en la tensión emocional, bien marcado por el cambio de ritmo: aquí utiliza tetrametros trocaicos.¹⁴

Hasta finales del siglo XIX los editores mantuvieron la atribución de la réplica al rey que aparece en los manuscritos, esto es, el coro, mejor dicho, la corifeo. Pero posteriormente se produce un cambio de valoración y de modo generalizado se admite que debe tratarse de un personaje masculino de clase inferior, sea un criado de Teónoe, sea el propio mensajero, que no se habría ido tras la información, como es lo habitual en las escenas de mensajero. Pero, para que así fuera, para que el mensajero se hubiera quedado, el texto debía indicar algo similar a lo que dice Menelao tras ser expulsado de la puerta de palacio en el v. 505: *δόμων ἀνακτα προσμενώ*. ("Al señor de palacio voy a esperar").

Vemos, pues, que este personaje, de cuya salida a escena nada se dice, se interpone entre el palacio y el rey y está evitando por todos los medios que Teoclímeneo entre hasta que aparecen los Dioscuros. Por ejemplo, vv. 1627 y 1629:

οὗτος ὦ, ποῖ σὸν πόδ' αἴρεις, δέσποτ', ἐς ποῖον φόνον;

Oye, tú, ¿a dónde te diriges, señor? ¿a qué tipo de crimen?

οὐκ ἀφήσομαι πέπλων σῶν· μεγάλα γὰρ σπεύδεις κακά.

No voy a soltar tu peplo, pues te apresuras a grandes males.

En el diálogo con el rey el personaje insiste en la justicia de la decisión de Teónoe, que el rey no quiere reconocer; e incluso se dispone a morir, si es preciso, con tal de evitar el castigo a Teónoe, actitud inesperada en un coro por lo que implica de participación en la acción dramática, lo que, además de otros detalles, dio lugar a que algunos estudiosos se plantearan dudas sobre la atribución de este diálogo y propusieran enmendar los manuscritos.¹⁵

Pero el simple hecho de que se provoque una situación anómala no es motivo para tales modificaciones, mucho menos en una obra en la que se acumulan las innovaciones. Aquí hemos de ver, pues, una innovación más del autor, que, además, cuadra bien con el carácter y actuaciones anteriores del coro, que, al comienzo de la obra, cuando la heroína estaba totalmente abatida, mostró una actitud activa, como si se tratara de una vieja sirvienta o una nodriza, y la ha apoyado en todo.¹⁶

En la línea de lo que aquí estamos presentando, no hay ninguna indicación de que haya salido un criado de Teónoe para interponerse a un Teoclímeneo del que tampoco se dice que haya atravesado las puertas de palacio. En una escena similar en la misma obra, cuando la anciana portera impide a Menelao que entre en palacio, hay muchos elementos textuales que van informando de lo que sucede o va a suceder. Por ejemplo, vv. 435-6:

ὦή· τίς ἂν πυλωρὸς ἐκ δόμων μόλοι,

ὅστις διαγγελλεῖ τὰ μ' ἔσω κακά;

¡Eh! ¿Saldrá algún portero de palacio que transmita dentro mis desgracias?

A partir de estos versos inferimos que Menelao hace el gesto de golpear la puerta y cabe esperar una reacción, que aparezca alguien. En cambio, en la escena final no hay indicación alguna de salida de personaje y hubiera sido impropio que el mensajero hubiera permanecido sin razón para ello. Cabe, por lo tanto, seguir atribuyendo al coro esta intervención y, de nuevo valorar las innovaciones que introdujo Eurípides en esta obra, tanto en el argumento como en la dramaturgia.

8. Los dramaturgos griegos nos indican en su texto cómo han imaginado ellos los movimientos en escena, cómo creen que debería llevarse a escena, incluyendo el uso del vestuario, la dirección en la que miran y, con ello, aquello que les interesa, lo que les inquieta y lo que desean. Esta información es siempre relevante, pero más en el caso de obras que se van a representar en un auditorio al aire libre pensado para unos quince o dieciséis mil espectadores. La palabra, pues, ayuda a la comprensión de movimientos y sentimientos, incluso puede ayudar a atribuir acciones a personajes y eliminar posibles errores en la interpretación de las obras. En *Helena* de Eurípides tenemos un magnífico ejemplo de esas informaciones, que nos ayudan a comprender mejor una obra en la que es constante el contraste entre apariencia y realidad.

Referencias

- Assaël, J. (1987). Les transformations du mythe dans Héléne d'Euripide. *Pallas*, 33, 41-54.
- Burian, P. (2007). *Euripides: Helen*. Exeter: Aris & Phillips.
- Calderón Dorda, E. (2007). *Eurípides. Heraclidas, Helena*. Madrid: CSIC.
- Capponi, M. (2021). Doing Things with Words ... and Gestures on Stage. En G. Martin, F. Iurescia, S. Hof & G. Sorrentino (Eds.), *Pragmatic Approaches to Drama. Studies in Communication on the Ancient Stage* (pp. 338-363). Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich. DOI: <https://doi.org/10.5167/uzh-190876>
- Conti, L. (2022). Los actos de habla de súplica en la *Ilíada*. *Emerita*, 90(2), 201-225. DOI: <https://doi.org/10.3989/emerita.2022.01.2130>
- Dale, A. M. (1967). *Euripides: Helen*. Oxford: Clarendon Press.
- Di Benedetto, V. & Medda, E. (1997). *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*. Torino: Einaudi.
- Di Benedetto, V. (1989). Spazio e messa in scena nelle tragedie di Eschilo. *Dioniso LIX*(2), 65-101.
- Ercolani, A. (2000). *Il passaggio di parola sulla scena tragica. Didascalie interne e struttura delle rheseis*. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Falkner, T. (2002). Scholars versus Actors: Text and Performance in the Greek Tragic Scholia. En P. Easterling & E. Hall (Eds.), *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession* (pp. 342-361). Cambridge: Cambridge University Press.
- Fusillo, M. (1997). *Eurípide. Elena*. Milán: BUR.
- García Yebra, V. (1974). *Poética de Aristóteles. Edición trilingüe*. Madrid: Gredos.
- Grégoire, H. (1950). *Euripide V. Héléne. Les Phéniciennes*. Paris: Les Belles Lettres.
- Kannicht, R. (1969). *Euripides. Helena*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag.
- Martos Fornieles, M. (2022). $\nu\upsilon\upsilon\ \tau\acute{\alpha}\ \sigma\acute{\alpha}\ \gamma\omicron\upsilon\nu\alpha\theta\prime\ \iota\kappa\acute{\alpha}\nu\omicron\mu\alpha\iota$. Análisis pragmático de los actos de habla de súplica en la Telemaquía. *RSEL* 52/22022, 155-168. DOI: <https://doi.org/10.31810/rsel.52.2.4>
- Morenilla, C. & Bañuls, J.C. (2016). El especial coro de la *Helena* de Eurípides. En J. G. Montes Cala, R. J. Gallé Cejudo, M. Sánchez Ortiz de Landaluce & T. Silva Sánchez (Eds.), *Fronteras entre el verso y la prosa en la literatura helenística y helenístico-romana: Homenaje al Prof. José Guillermo Montes Cala* (pp. 531-541). Bari: Levante ed.
- Perrone, S. (2011). Dalla scena al libro, dal libro alla scena. Qualche nota su tradizione ed esegesi antica dei testi drammatici greci. *Dionysus ex machina*, II, 148-165.
- Quijada Sagredo, M. (1991). *La composición de la tragedia tardía de Eurípides. Ifigenia entre los tauros, Helena y Orestes*. Vitoria: Anejos de Veleia, Serie Minor.
- Reig, M. (2011). Los usos del espacio dramático en la *Orestíada* de Esquilo: elementos autorreferenciales del coro y de la epifanía. *Dionysus ex machina*, II, 1-24.
- Scardino, C. (2020). Euripides: Von der Rhetorik zur Pragmatik. En G. Martin, F. Iurescia, S. Hof & G. Sorrentino (Eds.), *Pragmatic Approaches to Drama. Studies in Communication on the Ancient Stage* (pp. 447-471). Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich. DOI: <https://doi.org/10.5167/uzh-190876>
- Stanley-Porter, D. P. (1977). Who opposes Theoclymenus? *CPh*, 72, 45-48.

- Taplin, O. (1977). *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*. Oxford: Clarendon Press.
- Valakas, K. (2002). The Use of the Body by Actors in Tragedy and Satyr-Play. En P. Easterling & E. Hall (Eds.), *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession* (pp. 69-92). Cambridge: Cambridge University Press.

Notas

- 1 Estas traducciones son de García Yebra (1974).
- 2 Como muy bien señala Scardino (2020, pp. 447-471), la relación de Eurípides y la retórica ha sido estudiada desde muchas perspectivas, pero priorizando la *elocutio* y sin tener en cuenta la realización de esos textos. Como nos muestra en el análisis de *Orestes* 1013-1245, la pragmática puede aportar mucha luz al estudio de la literatura dramática (452-468).
- 3 Fueron muy significativos trabajos como los de Taplin (1977) o Di Benedetto (1989) y Reig (2011) que se indican en la bibliografía. Papel muy relevante en el estudio de este aspecto cabe asignar a quienes comparten la labor investigadora y la de puesta en escena, como es el caso de Capponi (2022), como puede verse en su estudio de 2020, en el que pone de manifiesto los problemas a los que se enfrenta quien pone en escena las tragedias griegas, particularmente el coro.
- 4 La figura del director surgió tarde como profesión reconocida en el teatro moderno y son bien conocidas las frecuentes discusiones entre autor y director sobre el modo de poner en escena la obra. En lo que hace a las obras griegas los escolios recogen en ocasiones indicaciones sobre cómo creen que se representaría alguna escena; Falkner (2002, pp. 342-361), Perrone (2011, pp. 148-165).
- 5 Es el caso de Ercolani (2000).
- 6 Medda & di Benedetto (1997).
- 7 Es esta una descripción poética del lugar, de lo que da muestras ese compuesto *καλλιπάρθενοι*, puesto que las corrientes del Nilo no son visibles; se utiliza la referencia al río, que es muy relevante en cualquier lugar como origen de los alimentos que se precisan, como lo es el Escamandro para Troya, pero especialmente en Egipto, razón por la cual está *Νείλου* encabezando la obra; Kannicht (1969) comentario *ad loc.*
- 8 Kannicht (1969), comentario *ad loc.*, llama la atención sobre estas informaciones sobre el escenario.
- 9 Obviamente aquí *πέπλων* está usado como genérico, puesto que Menelao se viste con los restos del velamen.
- 10 No compartimos la opinión generalizada de que la escena de la anciana es cómica. Puede que tenga algún tono cómico en algún momento, con lo que el autor descarga la tensión emocional que se ha ido creando, pero la comicidad depende de la interpretación que se realice, de las opciones que tome el director en la puesta en escena. En sí mismo el texto no lo muestra. Sobre las posibles interpretaciones de estas palabras, Kannicht (1969) *ad loc.*
- 11 Muy interesantes son los estudios de Conti (2022, pp. 201-225) y Martos (2022, pp. 155-168) sobre la pragmática de las súplicas en la literatura griega, en las que se pone de manifiesto la complejidad de este motivo.
- 12 Para la interpretación de este rechazo Kannicht (1969) *ad loc.*
- 13 Esto no significa que realmente aparezcan en escena perros, bien sabemos que niños y perros son francamente difíciles de controlar en un escenario.
- 14 Al respecto Kannicht (1969) comentario *ad loc.*
- 15 Para una discusión de los argumentos en favor y en contra, Kannicht (1969) comentario *ad loc.*, que, como Fusillo (1997), Calderón (2007) y nosotros, prefiere mantener la lectura de los manuscritos.
- 16 Morenilla & Bañuls (2016, pp. 538 s.).