

# El mar como escenario trágico de la *Helena* de Eurípides\*

## 1. Eurípides y el mar

La crítica literaria desde la Antigüedad ha considerado que en la obra eurípidea se encuentran las descripciones más bellas y delicadas del mar de toda la literatura clásica<sup>1</sup>. Una imaginaria que, en general, está relacionada con el interés por sus cualidades poéticas y estéticas, pero que, siguiendo el concienzudo trabajo de Barlow<sup>2</sup>, también adquiere un significado interpretativo particular en alguna de sus tragedias.

En *Helena*, *Ifigenia entre los tauros* y *Andrómeda* la heroína y las mujeres que forman el coro están atrapadas en una localización específica de la que las protagonistas serán rescatadas. No están retenidas en un lugar cualquiera, sino que, como se le dice enfáticamente al público, se encuentran “al otro lado del mar”: Andrómeda en una roca entre la espuma marina (fr. 125), Helena en la ribera del Nilo (vv. 1-3) e Ifigenia en el Mar Negro más allá de las Simplégades<sup>3</sup> (vv. 123-125). Además, en

\* Recibido em 30-11-2021; aceite para publicação em 21-03-2022.

- De hecho, en la *Vida* de Eurípides (Εὐριπίδου γένος καὶ βίος 22 = D. KOVACS, *Euripidea*, Leiden, 1994 [*Mnemosyne Suppl.* 132], 2, p. 11) aparece la reclusión del autor en una cueva de Salamina, cuya entrada solo era posible a través del mar. Probablemente fue una invención biográfica basada en sus obras: parecería verosímil que Eurípides hubiera vivido cerca del mar por la gran cantidad de símiles e imágenes náuticas que aparecen en sus tragedias. Lesky (cf. A. LESKY, *Thalatta: der Weg der Griechen zum Meer*, Viena, 1947, p. 246) considera que Eurípides no es el único que hace uso de esta imaginaria marina y que tanto Esquilo como Sófocles harían un uso análogo (ej. A. *Eu.* 550 ss., *Th.* 158 ss.; S. *Ant.* 586 ss., etc.).
- Para un estudio sobre esta tendencia significativa en el uso de la imaginaria náutica por parte del autor, cf. S. BARLOW, *The Imagery of Euripides. A Study in the Dramatic Use of Pictorial Language*, 2008 [1971], Londres.
- Las Simplégades, míticas rocas móviles que chocaban entre sí (cf. Hdt. 4.85.1 y Str. 1.2.10), tienen en *IT* un significado simbólico importante y se hace referencia a ellas en numerosos pasajes de la tragedia (vv. 241, 260, 355, 422, 746, 889-890 y 1389). El autor asocia este lugar geográfico como el límite entre lo que es y no civilización. E. Hall (E. HALL, “The Geography of Euripides’ *Iphigeneia*

Andrea Navarro Noguera • Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED),  
Andrea.Navarro@flog.uned.es

This is an open access article made available under a cc by-nc 4.0 International License.

*Euphrosyne*, 50 (2022), pp. 21-41

© BREPOLS PUBLISHERS

DOI 10.1484/J.EUPHR.5.132011

los tres lugares aparece mencionada una cueva, en la que o bien habita Eco, o bien sirve de lugar seguro para el fantasma de Helena o bien como escondite de Orestes y Píladés. Sin embargo, la mayor parte de la acción tiene lugar cerca del agua o en el propio mar.

En la tradición mítica e histórica de los griegos, el mar era un elemento cargado de paradojas<sup>4</sup>: al mismo tiempo proveedor de movilidad e intercambios, pero lleno de misterio y peligro<sup>5</sup>. Los griegos frecuentemente viajaban por mar con sus naves<sup>6</sup>, pero siempre siendo conscientes del riesgo y la alta posibilidad de naufragios. Y es que, aunque el peligro del mar constituye un *topos* de la literatura griega desde Homero y Hesíodo<sup>7</sup>, los griegos y particularmente los atenienses son marinos y saben lo que pueden obtener de él. Es por este motivo por lo que el mar en estas tragedias, pese a los peligros que puede contener, se convierte en el camino elegido de salvación de las heroínas.

En todas las tragedias griegas hay referencias e imágenes marinas<sup>8</sup>, pero en su *Helena* Eurípides hará del mar un elemento central y deberá ser interpretado dentro del contexto específico de la acción dramática de la obra.

---

*among the Taurians*”, *AJP*, 108, 1987, 429) dice al respecto: “The rocks are the mental, as well as the physical barrier between darkness and light, the unknown and the known, barbarism and civilization”. Cf. E. HALL, loc. cit., 1987, 427-433.

- 4 Dejamos de lado en este trabajo la cuestión sobre las cosmogonías griegas que ven el origen de la existencia en el mar. Hay una creencia antigua, referenciada de forma indirecta en Homero cuando Hera dice que va a visitar a Océano y a Tetis, dioses de los cuales surge todo (*Il.* 14.302 ss.), que ve el origen de toda la existencia en las aguas, esa conjunción de agua dulce y agua salada.
- 5 De hecho, los intercambios comerciales por mar eran frecuentes en la vida griega, pero en ciertos géneros literarios algunos aspectos de las actividades relacionadas con el mar tenían connotaciones morales negativas en comparación con las actividades relativas al cultivo de la tierra. Cf. Theoc. 5.14; Hes. *Th.* 440 ss.; Pl. *Lg.* 705a; S. *Ant.* 295; E. *IT*, 412.
- 6 Cf. N. PURCELL, “Mobility and the polis”, in O. Murray, S. Price (edd.), *The Greek City from Homer to Alexander*, Oxford, 1990, pp. 29-58.
- 7 En tragedia, también aparece el mar como elemento desenfrenado y cambiante. Un claro ejemplo lo vemos en E. *Hipp.* 304 donde la nodriza le aconseja a su señora que no se torne desafiante como las aguas bravas del mar (πρὸς τὰδ’ ἀθαδέστερα / γίγνου θαλάσσης), o en S. *Ant.* 783-786 donde el coro también compara el amor salvaje e incontrolable al mar. En los tres trágicos aparece la imagen de la “nave del estado” bajo la tormenta, ya utilizada por Alceo fr. 34 y 208 Voigt, para referirse a la polis en momento de conflicto político. Pero quizás la imagen más distintiva la encontramos en el “mar de conflictos” como metáfora para el sufrimiento inexplicable que vive el héroe (κλύδων κακῶν, A. *Pers.* 599; Κλύδωνα δεινῆς συμφορᾶς, S. *OT*, 1527; κακῶν πέλαιος, E. *Hipp.* 822, por ejemplo).
- 8 Sobre la obra *IT* y el mar como elemento principal dentro de la acción dramática, cf. S. BARLOW, op. cit., pp. 25-28. Un monográfico reciente y detallado sobre la importancia del viaje y del mar en esta obra es el de E. HALL, *Adventures with Iphigenia in Tauris. A Cultural History of Euripides’ Black Sea*, Oxford, 2013. Sobre la expresión a lo largo de la tragedia de la amenaza que supone el viaje por mar y las evocaciones a la obra homérica, cf. también M. F. SILVA, “Expressão dramática do tema ‘viagem’, A *Ifigénia entre os Tauros* de Eurípides”, *Classica. Revista Brasileira de Estudos Clássicos*, 17:18, 2007, 143-154.

## 2. Consideraciones previas a la *Helena* de Eurípides

En el conjunto de obras tardías de Eurípides encontramos *Helena*<sup>9</sup>, cuya consideración como tragedia ha sido puesta en duda por la crítica moderna debido<sup>10</sup>, quizás, a no prestar suficiente atención al objetivo fundamental del tragediógrafo quien, preocupado y consternado por las empresas militares contemporáneas, trata de poner al descubierto en sus últimas obras las verdaderas motivaciones de los enfrentamientos bélicos míticos. En esa línea el poeta procede a la redefinición y positividad de la que hasta ese momento pasaba por ser la responsable de la que para los griegos fue la mayor expedición naval de la historia: nos estamos refiriendo a la expedición contra Troya y a la causante oficial de ella, a Helena<sup>11</sup>.

Miles de hombres han muerto o han matado a otros, sin saberlo, por un fantasma que han confundido con una mujer real, Helena, que en el presente dramático está atrapada en Egipto. Pero esta reducción al absurdo de la gran hazaña heroica de los griegos lleva implícita la cancelación de la ambigüedad de la espartana como causante de la guerra. Tanto si ella es infiel y casquivana como si es casta y fiel, la guerra tendrá lugar en virtud de unos planes divinos que escapan al control de los seres humanos. Desde esta perspectiva, la tragedia que nos ocupa no es una palinodia dramática orientada a rehabilitar a Helena de su consideración tradicional como *causa belli*, ni tampoco una deíctica gorgiana trasladada a la escena ática a pesar de la detectable influencia de la sofística en esta y en otras obras de Eurípides. El poeta parece así desplazar a Helena de su ubicación axial en la guerra de Troya para poner en ese centro la voluntad incomprensible de los dioses y la impotencia del ser humano ante unos hechos inevitables.

- 
- 9 El debate de la datación de las obras eurípídeas es largo y complejo. Se toma la datación de *Hel.* como obra tardía (412 a.C.) a partir de dos escolios de *Ar. Th.* (vv. 850 y 1012). En el v. 850 de *Th.* un personaje habla de la *καινή Ἑλένη* de Eurípides, pero todavía hoy resulta imposible afirmar si el adjetivo hace referencia a la reciente representación de la tragedia o si alude al tipo de heroína supuestamente nuevo que se nos ofrece en la obra. Para uno de los exámenes más detallados y prudentes sobre la datación de las obras eurípideas, cf. I. C. STOREY, A. ALLAN, *A guide to ancient Greek drama*, Malden, 2005, pp. 135-139. Anterior a este y en territorio nacional, un trabajo muy seguido es el de M. FERNÁNDEZ GALIANO, “Estado actual de los problemas de cronología eurípidea”, in *Actas del III Congreso español de Estudios Clásicos*, Madrid, 1968, pp. 321-354.
- 10 Sobre la problemática en el análisis de esta obra y su valoración como propiamente una tragedia, cf. C. MORENILLA, “La *Helena* de Eurípides”, in J. V. Bañuls et alii (edd.), *O mito de Helena de Tróia à actualidade*, Coimbra, 2007a, pp. 179-203; y Ead., “La lealtad en un mundo convulso: *Helena* y *Andrómeda* de Eurípides”, in J. V. Bañuls et alii (edd.), *El teatro greco-latino y su recepción en la tradición occidental*, Bari, 2007b, 2, pp. 213-254; más recientemente el trabajo de J. A. ALVES TORRANO, “O jogo de aparências e de opiniões na tragédia *Helena* de Eurípides”, *Epos. Revista de Filología. Facultad de Filología de la UNED*, 26, 2010, 13-32.
- 11 Cf. C. MORENILLA, “Redefinición y positividad de la figura de Helena en la trilogía troyana de Eurípides”, *Nova Tellus*, 34:2, 2016, 89-117.

### 3. ¿Dónde está *Helena*?

La acción dramática de *Helena* se desarrolla en Egipto<sup>12</sup>, tierra que está bajo los dominios del rey Teoclímeno y que se presenta como un lugar hostil para la espartana, quien, acosada por las insistentes pretensiones del rey, añora su tierra natal y se lamenta de las desgracias que ha causado su nombre. Los versos introductorios de la obra aportan la primera descripción del lugar de la acción (vv. 1-3):

Ἐλένη. Νείλου μὲν αἶδε καλλιπάρθενοι<sup>13</sup> ῥοαί,  
ὃς ἀντὶ δίας ψακάδος Αἰγύπτου πέδον  
λευκῆς τακείσης χιόνος<sup>14</sup> ὑγραίνει γῆας.

**Helena** – Estas son las corrientes del Nilo, de virginal belleza, que en lugar de la lluvia, don de Zeus, la llanura de Egipto y sus tierras riega cuando la nieve blanca se funde.

Helena dice que el área del palacio de Teoclímeno está en algún punto a las orillas del Nilo, pero no nos dice exactamente qué punto; aunque sí podemos intuir que está a una distancia corta del agua<sup>15</sup>. Tampoco el resto de los personajes especifican la geografía del lugar, culminando así el objetivo del tragediógrafo de crear en el espectador una sensación de extrañeza, de cierto exotismo ajeno y lejano al mundo

- 
- 12 No hay lugar a dudas de que Heródoto se tiene como una fuente valiosa para el conocimiento de las interacciones socioeconómicas entre los griegos y egipcios. Náucratis, en particular, fue durante largo tiempo el centro por excelencia de intercambio comercial de los griegos con Oriente. Heródoto 2.154-155 menciona que “antiguamente” Náucratis era el único *emporion* existente en Egipto, lo que sugiere que en su época los intercambios debían de realizarse o bien en diferentes emporios o, incluso, sin necesidad de utilizar este sistema. Sin embargo, el historiador presenta Egipto, Etiopía y el Mar Negro como extremos geográficos apenas accesibles para los marineros (Hdt. 3.17 y 26; 4.46 y 179). Para un análisis cuidadoso de los pasajes etnográficos de Heródoto y de las tragedias de Esquilo, y los paralelos en Eurípides, cf. E. HALL, *Inventing the Barbarian. Greek Self-Definition through Tragedy*, Oxford, 1989; y Ead., “The Sociology of Athenian Tragedy”, in P. Easterling (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge, 1997, pp. 92-126. Los intercambios comerciales entre Grecia, Egipto y Libia también están atestiguados en *Th.* 4.53 y 8.35. Durante el imperio ateniense se evidencia un interés por Egipto y el Mar negro, incluyendo la mayor (aunque sin éxito) empresa militar en el 450 a.C., y la expedición de Pericles en el 430 a.C. (*Th.* 1.109-112 y *Plu. Per.* 20). Para un estudio profundo sobre las relaciones comerciales entre griegos y egipcios en época arcaica y clásica, cf. A. BERNAND, *Le Delta égyptien d'après les textes grecs*, París, 1971. Destacamos, asimismo, el reciente trabajo de J. C. BEDÓN CAZORLA, “Relaciones entre griegos y egipcios en época griega arcaica: interacción económico-cultural en Náucratis”, *Anesteria*, 9-10, 2020-2021, 54-62.
- 13 *Pl. Ig.* 657 a-b describe la calma apacible de la región del Nilo. Este adjetivo será evocado en el tercer *στάσιμον* creando una imagen conjunta de la belleza de Helena, la virginidad de la hija de Deméter y la pureza del Nilo.
- 14 Ya Anaxágoras (DK59 A91) alude al caudal del Nilo provocado por el derretimiento de nieve. También se hace alusión a las prolongadas precipitaciones en la zona en *A. Supp.* 559; *S. fr.* 882 Radt y Hdt. 2.18-24. El propio Eurípides en su obra fragmentaria *Archel.* fr. 228a.1-5 (KANNICHT) relata lo contrario. Probablemente, habría cierto debate en la época sobre la meteorología en Egipto, por lo que estos versos al inicio de la obra podrían de alguna forma avivar la disputa.
- 15 La acción dramática se desarrolla entre el palacio y la ribera del Nilo, moviéndose los personajes entre esos dos puntos, cf. *Hel.* 428-429, 740, 1390, 1513 y 1530.

griego. De hecho, cuando el sirviente anciano entra en escena se lamenta de lo difícil que ha sido encontrar a Menelao en esa tierra extensa (πᾶσαν πλανηθεὶς τήνδε βάρβαρον χθόνα, v. 598). También Teucro se detiene en Egipto en su periplo hacia Chipre para preguntarle a Teónoe la ruta adecuada para volver y crear la colonia en la isla de Salamina (vv. 147-150) y Menelao, a su vez, aparece totalmente perdido, sin reconocer nada y sin saber dónde está (ὄνομα δὲ χώρας ἤτις ἦδε καὶ λεῶς / οὐκ οἶδα, vv. 414-415) habilitando así el factor sorpresa en la gran escena de reconocimiento entre Helena y él.

Asimismo, cuando los esposos están urdiendo su plan de huida afirman que abandonar Egipto es imposible por sus escasos conocimientos sobre la tierra bárbara y no saben qué ruta tomar, lo que refuerza la sensación de temor y, al mismo tiempo, la gran victoria al escapar (vv. 1041-1042):

**Ἑλένη.** πείσαιμ' ἄν· ἀλλὰ τίνα φυγὴν φευξοῦμεθα  
πεδίῳν ἄπειροι βαρβάρου τ' ὄντες χθονός;  
**Μενέλεως.** ἀδύνατον εἶπας.

**Helena** – Sí, podría. Pero, ¿qué dirección tomaríamos en la huida si desconocemos el territorio bárbaro? **Menelao** – Hablas de algo imposible.

Egipto, pues, aparece como un lugar alejado del mundo griego, una tierra distante y exótica “al otro lado del mar”, de cuyos peligros hay que escapar para llegar a lo conocido.

## 4. El mar como marco de la acción dramática en *Helena*

### 4.1. *El mar como obstáculo y símbolo de muerte*

Inicialmente en *Helena* se cree que Menelao ha naufragado y de hecho la acción se mueve bajo la pretensión de que este ha conocido la muerte en el mar (θανῶν δὲ κλήζεται καθ' Ἑλλάδα, v. 132). Y es que el mar tiene mucho poder en esta obra y se relaciona en numerosas ocasiones con la muerte. En *Helena*, encontramos muchas referencias a los hombres que han perecido o han perdido el rumbo en su viaje de vuelta desde Troya; ejemplo de ello es la respuesta de Teucro<sup>16</sup> ante las preguntas de la espartana sobre Menelao y los restantes compañeros (vv. 126-130):

**Τεῦκρος.** ὡς κείνος ἀφανὴς σὺν δάμαρτι κλήζεται.  
**Ἑλένη.** οὐ πᾶσι πορθμὸς αὐτὸς Ἀργείοισιν ἦν;

16 Teucro es idóneo para reproducirle a la heroína las malas noticias acerca de su tierra y su familia, pues ha experimentado en su persona los estremecedores acontecimientos de la guerra troyana. El héroe está desterrado porque no pudo impedir la muerte de su hermano Ayante, quien se quitó la vida por no haber podido conseguir el armamento de Aquiles, que también ha perecido. Tres destinos individuales y encadenados, cuya pena se le imputa a Helena. La desgracia de los héroes posibilita a su vez una amarga ironía: Helena no puede revelar su identidad y el espectador es testigo de cómo ella debe alejarse y ocultar su tristeza sobre lo escuchado (vv. 109, 125, 133 y 139). También a través de esta escena, el poeta desarrolla la *καينوτομία*: en un principio, Teucro quiere matar a la hija de Tindáreo, pero al final maldice sin saberlo al fantasma y le desea suerte a la Helena real (vv. 160-163).

**Τε.** ἦν, ἀλλὰ χειμῶν ἄλλοσ' ἄλλον ὤρισεν.

**Ἐλ.** ποίοισιν ἐν νώτοισι ποντίας ἄλός;

**Τε.** μέσον περῶσι πέλαγος Αἰγαίου πόρου.

**Teucro** – Se dice de él que está desaparecido, junto con su esposa. **Helena** – ¿No recorrían todos los argivos el mismo rumbo? **Teu.** – Sí, pero una tormenta los separó a cada uno en una dirección. **Hel.** – ¿En qué lugar de los lomos de la mar salada? **Teu.** – Iban surcando las aguas por medio del mar Egeo.

Del mismo modo se relaciona la muerte y el mar con la mención de Nauplio, héroe que urdió como venganza un plan para atraer a los hombres hacia las rocas y así provocar su muerte en el naufragio (vv. 767 y 1126-1131). Por otra parte, Teoclímene teme que la que cree que va a ser su esposa, Helena, se inflija su propia muerte lanzándose desesperada al mar (vv. 1395-1398):

**Θεοκλύμενος.** δέδοικα γάρ σε μή τις ἐμπεσῶν πόθος  
 πείση μεθεῖναι σώμ' ἐς οἶδμα πόντιον  
 τοῦ πρόσθεν ἀνδρὸς χάρισιν ἐκπεπληγμένην·  
 ἄγαν γὰρ αὐτὸν οὐ παρόνθ' ὄμως στένεις.

**Teoclímene** – En efecto, temo por ti, por si cae sobre ti un cierto anhelo que te persuade a arrojar tu cuerpo a las olas del mar, desconcertada por agrandar a tu anterior marido, pues, aunque no está presente, igualmente te estás lamentando muchísimo por él.

Además, no hay que olvidar que la huida de los esposos deja un reguero de muertes en los numerosos marineros egipcios que tratan de obstaculizar su camino (φόνωι δὲ ναῦς ἐρρεῖτο, v. 1602). El mar incluso tiene la capacidad de “robar” a aquellos que están navegando sobre sus olas: Menelao se lamenta de que le “ha robado” sus vestimentas y equipamiento, haciendo que aparezca en escena vestido con harapos<sup>17</sup> (vv. 420-424):

**Μενελέως.** χρεῖα δὲ τείρει μ'· οὔτε γὰρ σῖτος πάρα  
 οὔτ' ἀμφὶ χρωτ' ἐσθῆτες· αὐτὰ δ' εἰκάσαι  
 πάρεστι ναὸς ἐκβόλοις ἅ ἀμπίσχομαι.  
 πέπλους δὲ τοὺς πρὶν λαμπρά τ' ἀμφιβλήματα  
 χλιδὰς τε πόντος ἦρπασ'.

**Menelao** – Pero la necesidad me consume, no tengo pan, ni vestidos que cubran mi piel. Se puede ver que son solo restos del naufragio los harapos que llevo puestos. El mar me ha arrebatado los peplos de otra época, mis magníficas vestiduras, todo mi esplendor.

17 Eurípides, desde su *Télefo* (438 a.C.), fue objeto de burlas y parodias por esta innovación, de lo que es buena muestra Ar. *Ach.* 395 ss., escena en la que Diceópolis le pide a Eurípides que le preste alguno de sus harapos.

Incluso cuando el mar no trae consigo la muerte, representa un gran obstáculo, pues, como elemento errante, incierto y hostil, requiere de un largo tiempo para atravesarlo. De hecho, pese a que los viajes por mar dispongan de un viento favorable y unas aguas tranquilas (lo que aparece poco en tragedia, salvo por la acción de algún *deus ex machina*) llevan consigo un gran peligro, del que generalmente es responsable alguna fuerza que impide a los navegantes poner fin a su viaje errante.

Son algunos los dioses, semidioses o fuerzas sobrenaturales que habitan en el mar y controlan lo que sucede en sus aguas; también divinidades no acuáticas tienen la capacidad de alterar el efecto del mar como, por ejemplo, Atenea en la *Ifigenia entre los tauros*, pues es la encargada de convencer a Poseidón<sup>18</sup>, que está en contra de la huida de Ifigenia y Orestes, de tranquilizar las aguas y así poder llevar a cabo con éxito su plan de escape (vv. 1435 ss.).

En la tragedia que nos atañe Menelao lleva diez años navegando desde el saqueo de Troya y él mismo afirma que cuando creía estar ya cerca de su tierra, el mar y los vientos embravecidos lo alejaban, continuando así vagando sin rumbo en su periplo; un proceso miserable como él mismo le describe a Helena (τλήμων ἀλώμαι, v. 401; τρυχόμενος, v. 520; ὦ τάλας, v. 777; ὦ τλήμων, v. 876) por una causa ajena y superior, la caprichosa voluntad divina.

**Μενελέως.** ἐγὼ δ' ἐπ' οἶδμα πόντιον γλαυκῆς ἀλὸς  
τλήμων ἀλώμαι χρόνον ὄσον περ Ἴλιου  
πύργους ἔπερσα, κὰς πάτραν χρήζων μολεῖν  
οὐκ ἀξιοῦμαι τοῦδε πρὸς θεῶν τυχεῖν.  
Λιβύης τ' ἐρήμους ἀξένους τ' ἐπιδρομὰς  
πέπλευκα πάσας· χῶταν ἐγγὺς ὦ πάτρας,  
πάλιν μ' ἀπωθεῖ πνεῦμα, κοῦποτ' οὔριον  
ἐσῆλθε λαῖφος ὥστε μ' ἐς πάτραν μολεῖν.  
καὶ νῦν τάλας ναυαγὸς ἀπολέσας φίλους  
ἐξέπεσον ἐς γῆν τήνδε· ναῦς δὲ πρὸς πέτρας  
πολλοὺς ἀριθμοὺς ἀγνυται ναυαγίων.

**Menelao** – Yo, pobre de mí, llevo vagando sin rumbo entre las olas marinas del glauco mar todo este largo tiempo desde que destruí las torres de Ilión, y, aunque necesito llegar a mi patria, no se me considera digno de obtener esta suerte por parte de los dioses. He navegado por todas las rutas solitarias e inhóspitas de Libia pero, en cuanto estoy cerca de mi patria, el viento me empuja hacia atrás y nunca entra favorable en mis vela de modo que yo llegue a mi patria. Y ahora, pobre náufrago, he perdido a mis amigos y he caído en esta tierra: mi nave a la deriva se ha hecho en mil pedazos contra las rocas.

E. *Hel.* 400-410

18 Poseidón fue el encargado de construir los muros de Troya (Hom. *Il.* 21.446-447) y los espectadores sabrían de su amor por la ciudad, y por tanto lo establecerían como una divinidad benevolente hacia los enemigos de los griegos gracias, además, al prólogo de *Tro.* 1-47, obra probablemente anterior a *IT.*

La salida del coro de cautivas griegas<sup>19</sup> en esta escena junto con la heroína, totalmente abatida y sin capacidad de reacción ante sus propios sufrimientos y los nuevos que le han causado las noticias de Teucro, permite la entrada de Menelao<sup>20</sup>. Con el objetivo de reforzar esa sensación de indefensión Eurípides hace que el coro acompañe a la heroína, que ha de abandonar la tumba de Proteo<sup>21</sup> a la que se ha acogido como suplicante<sup>22</sup>. Entran todas ellas en el palacio, lo que permite que el escenario quede vacío y que Menelao entre solo, ataviado con ropas que le han hecho con las velas de su nave naufraga, de modo que refiera en completa soledad sus desventuras en una especie de segundo prólogo de la tragedia.

Si desde un comienzo Helena ha sido consciente de su situación dramática, su esposo, en cambio, representa la posición inversa. Él se siente el gran conductor de una cruzada panhelénica, integrada por una juventud que lo ha seguido voluntariamente (vv. 393-396):

**Μενελέως.** πλεῖστον γὰρ οἶμαι – καὶ τόδ’ οὐ κόμπω λέγω –  
στράτευμα κώπη διορίσαι Τροίαν ἔπι,  
τύραννος οὐδὲν πρὸς βίαν στρατηλατῶν,  
ἐκοῦσι δ’ ἄρξας Ἑλλάδος νεανίας.

**Menelao** – Me parece lo más noble – y digo esto sin vanidad – el conducir por medio del remo a un ejército hasta Troya, y no hacerlo como un tirano

- 
- 19 F. Amoroso (F. AMOROSO, “Solidarietà femminile e riscatto della donna dalla sua condizione in alcuni passi dell’*Elena* di Euripide”, *Pan*, 6, 1978, 48) remarca que no hay ninguna razón histórica ni legendaria para que en Egipto haya prisioneras griegas. Para el autor lo importante es que en la obra las componentes del coro son mujeres y prisioneras por elección del tragediógrafo, una condición, por tanto, reflejada únicamente por la ficción. Cf. F. AMOROSO, loc. cit., 47-51.
- 20 El hecho, raramente presente en tragedia griega, de hacer salir al coro en mitad de la obra requiere de una técnica de estructuración de la escena poco frecuente. En *Hel.* Eurípides utiliza un procedimiento sencillo para hacerle reaparecer en escena: un canto astrófico que acompaña al coro en su paso hasta la ὀρχήστρα, mientras la heroína, que ha salido de escena con él, recita la típica ῥήσις de entrada. Como argumenta Quijada (M. QUIJADA SAGREDO, *La composición de la tragedia tardía de Eurípides*. *Ifigenia entre los Tauros, Helena y Orestes*, Vitoria, 1991, p. 185), siempre que el coro aparece en la ὀρχήστρα ha de explicar por qué y de dónde viene. En este sentido, la ἐπιπάροδος se rige por las mismas leyes de la πάροδος. Para un análisis de las semejanzas formales que se suelen observar entre ambas obras, cf. V. FALCO, “L’Epiparodo nella Tragedia Greca”, *Studi sul Teatro Greco*, 1958 [1925], 1-55. Sobre el recurso de los dramaturgos de hacer salir al coro de la escena, cf. O. TAPLIN, *The Stagecraft of Aeschylus: The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek tragedy*, Londres, 1977, p. 384 y R. KANNICHT, *Euripides. Helena*, Heidelberg, 1969, 2 vols, p. 146.
- 21 Un aspecto importante y que no se debe olvidar es que en *Hel.* la familia de Egipto descende de Proteo llamado por Homero en *Od.* “Anciano del Mar de palabra profética” (γέρων ἄλιος νημερτής) quien se casó con una nereida Psámate (nombre con conexión etimológica con la arena). Tanto Proteo como Psámate, tal y como Homero y Hesíodo relatan, poseen la habilidad de cambiar su forma a la deseada, por lo que, como el mar, disponían de una identidad múltiple y cambiante. Cf. *Od.* 4.349, 384, 401, 542; y 17.140.
- 22 Cf. C. MORENILLA, J. V. BAÑULS, “El especial coro de la *Helena* de Eurípides”, in R. J. Gallé Cejudo et alii (edd.), *Fronteras entre el verso y la prosa en la literatura helenística y helenístico-romana. Homenaje al Prof. José Guillermo Montes Cala*, Bari, 2016, p. 537.



reuniéndolo por la fuerza, sino capitaneando a la juventud de la Hélade quienes me seguían voluntariamente.

En el diálogo con la anciana portera de los vv. 437-482 Menelao continúa manteniendo el orgullo por las glorias conquistadas junto con su ejército, mientras ella le insta a que sea consciente de su situación (vv. 453-454):

**Μενελέως.** αἰᾶ· τὰ κλεινὰ ποῦ ὅτι μοι στρατεύματα;

**Γραῦς.** οὐκοῦν ἐκεῖ που σεμνὸς ἦσθ', οὐκ ἐνθάδε.

**Menelao** – ¡Ay! ¿Dónde está mi glorioso ejército? **Anciana** – En otra parte fuiste alguien respetable. Aquí no.

La mujer lo aleja advirtiéndole de las disposiciones de Teoclímeneo para con los griegos que lleguen allí, lo que acentúa el desamparo de este héroe, un guerrero al que los restantes personajes de un modo u otro no le van a dar la posibilidad de actuar como tal, y no porque se lo impidan, sino más bien porque van a ignorar sus palabras y fanfarronadas por mucho que él se empeñe en representar ese papel.

Para el héroe, sus desdichas provienen únicamente de su condición de naufrago, que no encuentra el camino de regreso hacia su patria. Sin embargo, a pesar de sus glorias pasadas y sus miserias presentes, nada hay en Menelao que pueda ser considerado como parte de un conflicto trágico. Su naufragio y sus dificultades son atribuidos a los dioses, pero esto forma parte de la manera tradicional en que el teatro griego expresa el sentimiento de sus héroes ante los acontecimientos extraordinarios en que se ven envueltos. Cuando la presentación de los personajes termina, hemos sido testigos de la coyuntura por la que atraviesa Helena, angustiada por la trágica comprobación de su responsabilidad involuntaria pero determinante en la destrucción de Troya y en la muerte de tantos valientes varones aqueos, y por la que atraviesa Menelao, preocupado por resolver el problema del sustento cotidiano y del regreso a la patria.

#### 4.2. *El mar como símbolo de salvación*

En *Helena*, *Ifigenia entre los tauros* y *Andrómeda* es importante destacar tres elementos comunes: el lugar de cautividad, el lugar de refugio y, en tercer lugar, la intención de escapar de sus personajes. Es curioso el hecho de que tanto Helena como Ifigenia han sido ya salvadas una vez antes del comienzo de la obra: solo han llegado a tierras extranjeras y bárbaras como resultado de otros raptos o rescates, por lo que se podría *a priori* ver la tierra extranjera al mismo tiempo como un lugar de refugio y como un lugar de cautiverio. También Orestes y Menelao tras salvarse de las acometidas del mar han llegado a estas tierras para refugiarse. Lo que sí parece evidente es que, aunque ni Ifigenia ni Helena están retenidas por cadenas como Andrómeda, sí lo están por su localización geográfica. Disponen de tres posibles modos de escapar: 1. por tierra – es peligroso e impracticable y al no conocer el lugar serían fácilmente capturadas; 2. por el éter – pero no pueden volar; 3. por mar – pero, por el momento, no disponen de nave alguna.

La costa representa los límites de la situación de los personajes, algo que Buxton afirma cuando nos habla de la *Ifigenia entre los Tauros* (“the shore is narrow – a line, a boundary, a margin where opposites meet ... there is even an entire tragedy, Euripides’ *Iphigenia in Tauris*, whose action is located on a series of symbolic and literal margins”)<sup>23</sup>, pero que también encaja en la descripción de *Helena y Andromeda*. La ribera del Nilo y Etiopía están fuera de los límites de lo conocido; son localizaciones que están “al margen”. Hablamos de la liminalidad y del aislamiento, tanto mental como físico, de los personajes<sup>24</sup>.

Las heroínas ven como única posibilidad de éxito escapar de su cautiverio por mar, ya que por aire solo pueden las aves y los dioses<sup>25</sup>. Se destaca que por otro medio sería únicamente posible con la ayuda de una fuerza sobrenatural: recordemos que Helena viajó por el éter gracias a la intervención de Hermes que se la llevó en forma de nube (*Hel.* 44-45)<sup>26</sup>, de igual forma que Ifigenia fue trasladada desde el campo militar de Áulide por Ártemis (*Ifigenia entre los tauros*, 28-30). También el marinero alude a la desaparición del fantasma de Helena a través del cielo, facilitando este acontecimiento la anagnórisis de los héroes (*Hel.* 605-607):

Ἄγγελος, βέβηκεν ἄλοχος σὴ πρὸς αἰθέρος πτυχᾶς  
ἀρθεῖσ’ ἄφαντος· οὐρανῶ δὲ κρύπτεται  
λιποῦσα σεμνὸν ἄντρον οὐ σφ’ ἐσώζομεν.

**Mensajero** – Tu esposa se ha ido a las profundidades del éter y ha desaparecido. En el cielo se oculta después de haber dejado la cueva sagrada donde la teníamos a salvo.

Aunque Egipto, por boca de Menelao, es una tierra bella y apacible (vv. 461-463) – al contrario de lo que se dice de la tierra de los tauros, un paraje sombrío y desolador, o también de la roca de Andrómeda –, la cautividad de la heroína (así como el asedio del rey) es la causa de su desgracia (*Hel.* 594-596) y del sentimiento de aislamiento. Volver a casa es volver a la sociedad cívica a la que ambos pertenecen.

23 R. G. BUXTON, *Imaginary Greece. The Contexts of Mythology*, Cambridge, 1994, pp. 101-103.

24 En E. *Andr.* v. 854 se combina el marco escénico de la costa con el sentimiento de desolación, abandono y peligro. El abandono en la costa se convertirá en *topos* de la poesía latina. Un claro ejemplo lo encontramos en el mito de Ariadna y Teseo. Cf. *Ov. Ars.* 1.530 ss. y *Am.* 1.7.15 ss.

25 En estas tragedias tanto las heroínas como el coro desean convertirse en ave para poder así escapar de la tierra o de la situación en la que se hallan. Destacamos también el caso de Hermíone en *Andr.* 861-865, quien desea convertirse en ave o en la nave de Argos para así poder lidiar con la soledad que siente tras el abandono de su padre tras descubrir sus planes contra su rival del lecho, la troyana Andrómaca. Sobre la imagería de las aves en la obra eurípidea, cf. H. DELULLE, *Les répétitions d’images chez Euripide: Contribution à l’étude de l’imagination d’Euripide*, Lovaina / París, 1911, pp. 18-21; y K. PAUER, *Die Bildsprache des Euripides*, Breslau, 1935, pp. 140-142.

26 A pesar de que está presentado como una alternativa al rapto de Paris, la imagería se asocia con la sustitución de este rapto por otro: el dios Hermes la rapta ἀναρπάσας δὲ αἰθέρος (v. 247) mientras Helena está cogiendo flores, actividad peligrosa para cualquier mujer joven en el mito griego y que en este contexto acentúa la inocencia de la espartana.

### 4.3. El mar en la imagería de los cantos corales

En los *στάσιμα* corales aparecen continuamente la reminiscencia nostálgica de Grecia y el deseo de las mujeres griegas de volver a casa. Es curioso el hecho de que en *Helena* no haya ningún *στάσιμον* en 1100 versos y que después encontremos tres prácticamente seguidos (vv. 1107-1164, 1301-1368 y 1451-1511). No obstante, tenemos que ver en esta estructura<sup>27</sup> la decisión innovadora de Eurípides y no un signo de irrelevancia del coro<sup>28</sup>, puesto que los tres *στάσιμα* de *Helena* están íntima y significativamente conectados a los acontecimientos que los circundan.

El primer *στάσιμον* de *Helena* relata el laborioso viaje por mar de Menelao y de la expedición griega. En las dos primeras estrofas aparece el lamento de la muerte de los troyanos y griegos, tanto en batalla como durante la vuelta (*νόστοι*) de los supervivientes desde Troya. A pesar de que el episodio anterior termina con la reunión de Menelao y Helena y el comienzo de la intriga, el coro no muestra signos de reaccionar con esperanza en cuanto a la acción, sino que mira al pasado y trata de desentrañar el sufrimiento causado por la Guerra de Troya. Como tema de tal lamentación, el coro menciona los males de Helena y las mujeres troyanas, cuyo origen es introducido con un *ὄτε* narrativo al final de la estrofa (vv. 1113-1121):

Χο. Ἑλένας μελέας πόνους  
τὸν Ἰλιάδων τ' αἰε  
δοῦσα δακρύνοντα πότμον  
Ἀχαιῶν ὑπὸ λόγχαις.  
ὄτ' ἔδραμε ρόθια πεδία βαρβάρῳ πλάτα  
ὄτ' ἔμολεν ἔμολε, μέλεα Πριαμίδαις ἄγων  
Λακεδαίμονος ἄπο λέχεα  
σέθεν, ὦ Ἑλένα, Πάρις αἰνόγαμος  
πομπαῖσιν Ἀφροδίτας.

**Coro** – ... mientras cantamos las fatigas de la infeliz Helena y el dolor, que tantas lágrimas provoca, de las ilíades por causa de las lanzas de los aqueos, desde que atravesó las bramantes llanuras a bordo de su nave bárbara, desde que vino, sí vino, tras llevar tus desdichados lechos, Helena, desde el Lacedemonio a los Priámidas, Paris, desafortunado en amores, bajo la guía de Afrodita.

Incluso en la victoria hay razón para la tristeza: las esposas griegas se lamentan de sus esposos ausentes como si hubieran muerto, cortándose el pelo (vv. 1124-1125), lo

27 Para una excelente comparación de la estructura de *Hel.* y la de *IT*, cf. M. HOSE, *Studien zum Chor bei Euripides*, Stuttgart, 1990-1991, vol. 2, pp. 26-27. Según el autor, la localización de los *στάσιμα* en *Hel.* es muy significativa, puesto que se hallan en lugares climáticos de la acción dramática. En especial destaca la posición del segundo *στάσιμον* entre las dos escenas de engaño (vv. 1165-1300 y 1369-1450). Sin embargo, el autor, aunque sí le otorga un papel relevante en la acción al coro de *IT*, no lo hace en *Hel.*

28 En este mismo sentido se manifiesta C. W. Marshall (C. W. MARSHALL, *The Structure and Performance of Euripides' Helen*, Cambridge, 2014, p. 112): "Each stasimon is an intricately wrought poem that is directly relevant to the surrounding dramatic action, and as a set they contribute to the overall meaning of the play".

que Helena está en proceso de hacer cuando se entona este canto<sup>29</sup>. Ellas continúan cantando sobre una idea ya mencionada anteriormente por Menelao en los vv. 766-767: la venganza de Nauplio por la muerte de Palamedes<sup>30</sup>.

**Χο.** πολλοὺς δὲ πυρσεύσας  
φλογερὸν σέλας ἀμφιρύταν  
Εὔβοιαν εἰλ' Ἀχαιῶν  
μονόκωπος ἀνήρ, πέτραις  
Καφηρίσιν ἐμβάλων  
Αἰγαίαις τ' ἐνάλοις δόλιον  
ἀκταῖς ἀστέρα λάμψας.

**Coro** – A muchos aqueos los mató el hombre de un solo remo haciendo unas señales con fuego en las costas de Eubea, rodeada por el mar; de este modo los arrojó contra las rocas cafareas y el mar Egeo, al hacer brillar en sus costas una luz engañosa.

E. *Hel.* 1126-1131

La evocación de un mito de traición en tiempo de guerra – la trama de Odiseo contra Palamedes en Troya – y la destrucción de la nave por un aliado griego, prepara al coro para el rechazo de la guerra y del conflicto perpetuo al final de la estrofa. Sin embargo, es la alusión a la mutua ilusión, primero de Paris, y ahora de Menelao lo que revela con una fuerza devastadora la aparente inutilidad de la Guerra de Troya (vv. 1132-1136):

**Χο.** ἀλίμενα δ' ὄρεα Μάλεα χειμάτων πνοᾶ,  
ὄτ' ἔστυο πατρίδος ἀποπρό, βαρβάρου στολᾶς  
γέρας, οὐ γέρας ἀλλ' ἔριν,  
Δαναῶν Μενέλας ἐπὶ ναυσὶν ἄγων,  
εἰδῶλον ἱερὸν Ἥρας.

**Coro** – También fueron inhospitalarios por el soplo de las tormentas los promontorios de Malea, cuando, zarandeado lejos de su patria, Menelao traía

- 
- 29 En los vv. 368-369 Helena imagina a las hermanas de los guerreros asesinados en Troya cortando su cabello y lanzándolo al Escamandro. Ahora, ella misma está dentro del palacio cortando su cabello por la fingida muerte de su esposo (vv. 1087 y 1187-1188), pudiendo ser cierto lo que dice W. Allan (W. ALLAN, *Euripides. Helen*, Cambridge, 2008, n. vv. 1122-1125) de que, lejos de ser un indicio de extremado cuidado por su cabello como ocurría en la Helena de E. *Or.* 128-129 (εἶδετε παρ' ἄκρας ὡς ἀπέθρισεν τρίχας, / σφύζουσα κάλλος; ¿Veis cómo ha cortado sus cabellos solo por las puntas para conservar su belleza?), el motivo de cortarse aquí el pelo subraya que, como las viudas griegas y troyanas, los sufrimientos por la pérdida de su esposo han sido reales e inmerecidos. No obstante, matizando esta apreciación, consideramos que aquí el motivo es más simple: forma parte ineludible del *atrezzo* en el engaño.
- 30 Nauplio encendió durante la noche una gran hoguera en los arrecifes cuando el ejército griego, a su regreso de la expedición troyana, llegaba a la altura de las Rocas Redondas, cerca del cabo Cafareo (sur de Eubea). Los griegos, creyendo que estaban cerca de un puerto, marcharon al lugar donde brillaba la luz y las naves toparon contra las rocas destruyéndose por completo.

en sus naves el botín de la expedición bárbara, o mejor que botín, discordia entre los dánaos, el fantasma divino creado por Hera.

Cada estrofa acaba con un viaje por mar: en la estrofa primera Paris se lleva a Helena a Troya – el inicio de la guerra –, mientras en la antistrofa Menelao deja Troya llevándose a la “esposa” a casa – el final de la guerra. Y es que los dos héroes están igualmente equivocados pensando que se están llevando a la Helena real (ἄγων, vv. 1118 y 1135), mientras se están llevando “la causa de aflicción para los troyanos” (μέλεα Πριανίδαις, v. 1118) y “la discordia para los griegos” (ἔριν Δαναῶν, vv. 1134-1135). Tanto Paris como Menelao son vistos como víctimas del capricho divino: Paris se la lleva “escotada por Afrodita” (πομπᾶσιν Ἀφροδίτας, v. 1121), mientras Menelao no se lleva a la que él supone su esposa, sino “el εἶδωλον divino de Hera” (εἶδωλον ἱερὸν Ἡρας, v. 1136). Las dos diosas centrales en la historia y a las que Helena lanza sus súplicas al final de la escena anterior (vv. 1093-1106) se sitúan en posición climática en la conclusión de cada estrofa (vv. 1121 y 1136). La insistencia del coro en el sinsentido de la empresa bélica logra una dimensión añadida por la presencia de Menelao en escena, esperando en la tumba de Proteo mientras Helena entra a palacio para poner en marcha el engaño (vv. 1085-1086)<sup>31</sup>.

El segundo στάσιμον de la obra nos relata el viaje de la Magna Mater por toda Grecia. En la primera parte de la estrofa, el paisaje y las circunstancias del lugar ocupan cierta extensión y sitúan al espectador en un contexto mitológico conocido: la madre de los dioses busca a su hija Kore a través de valles, ríos y del mar (vv. 1301-1307):

Χο. Ὀρεῖα ποτὲ δρομάδι κώ-  
 λω μάτηρ θεῶν ἐσύθη ἀν’  
 ὑλάεντα νάπη  
 ποτάμιόν τε χεῦμ’ ὑδάτων  
 βαρύβρομόν τε κῦμ’ ἄλιον  
 πόθω τᾶς ἀποιχομένας  
 ἀρρήτου κούρας.

**Coro** – Tiempo ha, la montaraz Madre de los dioses con pie ligero se apresuró por el frondoso valle, siguiendo el curso de los ríos y por la onda marina atronadora, en busca de su hija perdida, la doncella de nombre impronunciable.

Aunque la riqueza de imágenes acústicas y visuales de este segundo canto coral merece un estudio pormenorizado<sup>32</sup>, es en el tercer στάσιμον de la obra en el que queremos detenernos por su rica imaginería náutica.

31 A pesar de que esta situación no es inusual (cf. K. AICHELE, “Das Epeisodion”, in W. Jens (ed.), *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, Múnich, 1971, p. 55, quien calcula que un 40% de los στάσιμα son cantados en presencia de al menos un actor), es significativo que el público escuchara un canto sobre la insensatez de los instigadores de guerra mientras Menelao estuviera presente en escena.

32 Las dos críticas más generalizadas, que es un “interludio” irrelevante (cf. C. H. WHITMAN, *Euripides and the Full Circle of Myth*, Cambridge, 1974, p. 65) y que es “ditirámico” (cf. A. M. DALE, *Euripides. Helen*, Oxford, 1967, n. vv. 1301-1368), están conectadas y necesitan ser analizadas en mayor detalle, no solo por la consideración extendida de la tragedia tardía de Eurípides, sino también porque

Las mujeres entonan un canto sobre el viaje de vuelta a Grecia por parte de Helena, evocando su participación en las fiestas laconias y en los ritos nocturnos de Dioniso. Este tercer canto está al servicio de la expresión de un sentimiento de “simpatía” hacia los que se dirigen a través del mar a su patria, por lo que la idea dominante es la de futuro. En el primer sistema hay una clara progresión, de la evocación del pasado a la representación del futuro del destino de Helena, de igual forma que en la segunda estrofa se pasa del εἶθε característico a la expresión de una exhortación retórica relacionada con el destino de Menelao. Es necesaria la ayuda de la divinidad para la realización de tales deseos, por lo que el coro la invoca en una plegaria, mientras resalta la rehabilitación de Helena.

El coro participa en el viaje de vuelta de Helena a través de sus deseos: frente a la ausencia de cualquier manifestación de este tipo en el στάσιμον de *Ifigenia entre los tauros* (vv. 1089-1151), hay que subrayar la presencia, en el de *Helena*, de varios imperativos, dos en el discurso de Galanea a los marineros (πετάσατ’, v. 1459; λάβετε, v. 1461), dos en la evocación del viaje de las grullas (βᾶτε, v. 1489; κερύξατ’, v. 1491) y dos en la plegaria a los Dioscuros (ἔπιτ’, v. 1501; βάλετε, v. 1507).

Podemos establecer diversos paralelos con respecto a los anteriores στάσιμα, enfatizando así la unidad de la estructura de la obra y más concretamente de la valoración del coro en su conjunto. Las cautivas griegas a través del canto y la danza instan a los esposos a un rápido y exitoso viaje de vuelta a Grecia (προπεμπτικόν)<sup>33</sup>. El coro, a la par que Helena, ha pasado de la desesperación a la esperanza en su huida y así lo ha expresado progresivamente en cada στάσιμον. Este es un canto de esperanza, optimista en su perspectiva, pero sin ser, como dice Wright, una “oda escapista”<sup>34</sup>.

---

ha marcado negativamente la valoración y comprensión de este segundo canto coral en relación con la acción que lo rodea. La gran influencia del estudio de W. Kranz (W. KRANZ, *Stasimon: Untersuchungen zu Form und Gehalt der Griechischen Tragödie*, Berlín, 1933) sobre los cantos corales ditirámicos, y en particular el apartado dedicado a los στάσιμα narrativos (die ἱστορίαι) como este (pp. 252-260), no parece aclarar esta intervención al definir la narración coral del mito como especialmente ditirámica. Nosotros seguimos la interpretación de J. T. Nápoli (J. T. NÁPOLI, “El estásimo ditirámico de la *Helena* de Eurípides”, *Synthesis*, 2, 1995, 82), quien resalta dos aspectos: primero, que es previsible que el coro no trate directamente lo que está ocurriendo en la escena, puesto que cualquier comentario muy explícito en ese sentido no haría más que debilitar la tensión trágica; en segundo lugar, que de ningún modo podemos suponer que en el momento en que la tensión dramática ha llegado a su clímax, Eurípides podría haberse distraído para ubicar un canto ocasional y sin ninguna referencia significativa, arruinando la tensión dramática que con tanto cuidado ha ido creando. Cf. J. T. NÁPOLI, loc. cit., 1995, 67-92.

- 33 El primer testimonio lo encontramos en la lírica de Safo y Alceo, no obstante, esta forma se hizo más popular en la poesía helenística y latina. Cf. *IT*, 1089-1152, donde el coro de mujeres griegas de forma similar a lo que ocurre en *Hel.* le desea a la heroína un viaje sano y salvo desde la tierra de los tauros hasta Atenas, asistida por Pan y Apolo. Pero, mientras el στάσιμον de *IT* está situado entre las escenas de la trama y el engaño, el tercer στάσιμον de *Hel.* tiene lugar cuando el engaño ha sido ya completado y el viaje es imaginado aún en curso, ligando el apóstrofe del barco (vv. 1451 ss.) y la petición de vientos favorables (vv. 1495-1505) a los acontecimientos simultáneos fuera de escena.
- 34 M. Wright (M. WRIGHT, *Euripides' Escape-Tragedies: A Study of Helen, Andromeda, and Iphigenia among the Taurians*, Oxford, 2005, p. 221) opina: “The odes are fantasy. When the characters and chorus fantasize about escape, they are envisaging themselves in a dreamlike situation as doing the impossible; as transcending their boundedness like a god, a ship, a bird; of flying; of soaring

Creemos que este tercer στάσιμον es muy relevante para la comprensión de la obra y que la referencia a una huida por mar tiene muchas connotaciones que no serían ignoradas por el público<sup>35</sup>.

La dirección a la embarcación sidonia<sup>36</sup> y su rápido vuelo en la primera estrofa tiene su paralelo en la migración de grullas desde África hasta Europa en la segunda.

**Χο.** Φοίνισσα Σιδωνιάς ὦ  
ταχεῖα κώπα, ῥοθίοισι μάτηρ  
εἰρεσίας φίλα,  
χοραγὲ τῶν καλλιχόρων  
δελφίνων, ὅταν αὔραις  
πέλαγος ἀνήνεμον ἦ,  
γλαυκὰ δὲ Πόντου θυγάτηρ  
Γαλάνεια τὰδ' εἴπη.

**Coro** – ¡Oh veloz nave fenicia de Sidón, madre querida del batir de remos, guía de las bellas danzas de los delfines, cuando el mar con la brisilla está en calma, y cuando Galanea, la glauca hija de Ponto, dice así ... !

*E. Hel.* 1451-1458

**Χο.** δι' ἀέρος εἶθε ποτανοὶ  
γενοίμεσθ' ἄ Λιβύας  
οἰωνοὶ στοχάδες  
ᾄμβρον λιποῦσαι χειμέριον  
νίσονται πρεσβυτάτα  
σύριγγι πειθόμεναι  
ποιμένος, ὃς ἄβροχα πεδία καρποφόρα τε γᾶς  
ἐπιπετόμενος ἰαχεῖ.  
ὦ πταναὶ δολιχαύχενες,  
σύννομοι νεφέων δρόμου.

---

beyond constraints; of being liberated, like gods, from human boundaries and covering a vast geographical range. Now it is possible to see a large-scale structural effect: for the dynamic of the tragedies is a constant alternation and contrast between the boundedness of the episodes and the liberation of the choral odes”.

35 En el sentido performativo, la imaginaria poética y el enfoque narrativo ofrecido por este canto probablemente también se tradujera en el coro a través de una danza que representara la huida de Helena. Así R. Padel (R. PADEL, “Imaginery of the elsewhere: Two choral odes of Euripides”, *CQ*, 24, 1974, 239) opina: “This ode reflects patterns of structure and themes in the play. Although its subject is a forward-moving journey, twice performed, it suggests also a dancing motion round the central figure and ends with a denial of past movement on the part of Helen, the centre figure of the play”. Cf. R. PADEL, loc. cit., 1974, 227-241. Cf. D. STAINER, “Dancing with the stars: *Chorea* in the third stasimon of Euripides’ *Helen*”, *Classical Philology*, 106:4, 2011, 299-323.

36 La nave robada a Teoclímeno es una galera fenicia de Sidón. D. Jordan (D. JORDAN, “Patterns and laughter in Euripides’ *Helen*”, *Symb. Osl.*, 81, 2006, pp. 11 y 18-19) ve aquí una referencia a Dido. Cf. D. JORDAN, loc. cit., 2006, 6-28.

**Coro** – Ojalá tuviésemos alas para surcar el aire, como las aves de Libia que, en formación, tras dejar atrás la lluvia del invierno, en su marcha, obedecen el silbido de la más vieja, que las guía y chilla, sobrevolando las llanuras sin agua pero fértiles de la tierra. Aves de largo cuello, rivales en carrera de las nubes.

E. Hel. 1478-1488

Y estas dos imágenes evocan las anteriores invocaciones corales a las Sirenas (παρθένοι Χθονός κόραι / Σειρήνες, vv. 168-169) y al ruiseñor (τὰν αἰδοτάτων ὄρνιθα μελωδὸν / ἀηδόνα δακρυέσσα, vv. 1109-1110).

La mención de Perseo en el v. 1464 evoca el viaje alado de Perseo desde Etiopía a Grecia, un acontecimiento dramatizado en *Andrómeda*. Es más, cuando el coro se imagina el viaje que hacen las grullas libias (v. 1479), hace alusión a cuatro lugares del Este africano, un punto medio en el camino de retorno desde Troya a Grecia. Se enfatiza una ciudad, Esparta, que está presente al final de la segunda estrofa, creándose así una secuencia de lugares (Troya-Egipto-Esparta) que tiene un significado especial para Menelao, pues es la ruta de retorno a casa.

**Χο.** καρύξατ' ἀγγελίαν,  
Εὐρώταν ἐφεζόμεναι,  
Μενέλεως ὅτι Δαρδάνου  
πόλιν ἔλῶν δόμον ἤξει.

**Coro** – Deteniéndooos en el Eurotas, anunciad la noticia de que Menelao vuelve a casa, después de haber tomado la ciudad de Dárdano.

E. Hel. 1492-1494

Encontramos en este στάσιμον una imaginería muy rica que hace de él un canto de gran virtuosismo del poeta. Además de la imaginería relacionada con la geografía, también podemos observar que las referencias al mar, al viento y al cielo dominan la primera estrofa. De hecho, en la primera estrofa vemos muchas referencias a la imaginería náutica: la dirección inicial a la nave (vv. 1451-1452), la onda sonora y Nereo (vv. 1452-1453)<sup>37</sup>, los delfines (v. 1455)<sup>38</sup>, πέλαγος (v. 1456), la aposición a la glauca hija del Ponto (v. 1457), y, cuando el coro introduce a Galanea en discurso directo, ella menciona las velas de las naves (ἰστία, v. 1459), las brisas marinas (αὔραις ... εἰναλίαις, vv. 1459-1460), los bellos puertos (εὐλιμένους, v. 1463)<sup>39</sup> mientras se dirige a ὦ ναῦται

37 Nereo y Galanea son hijos de Ponto, tal y como lo es Proteo, personaje importante (aunque ausente) en la narración de la obra: a pesar de que su nombre no aparece en este στάσιμον, la estrecha asociación familiar sobre los dioses del mar aquí podría ser apreciada por los espectadores.

38 En su interesante estudio sobre los delfines en el arte y la música griega, E. Csapo (E. CSAPO, "The Dolphins of Dionysus", in E. Csapo, M. Miller [edd.], *Poetry, Theory, Praxis: The Social Life of Myth, Words and Image in Ancient Greece; Essays in Honour of William J. Slater*, Oxford, 2003, pp. 69-98) observa la relación entre estos animales, Dioniso y las performances corales en el culto y el drama.

39 La nave desembarcará en Nauplia, el puerto más importante en los reinos de Argos y Micenas. Este pasaje junto con la descripción del coro de Micenas como πόλισμα Περσέως en *IT*, 1500 constituyen las primeras referencias conservadas sobre la tradición de que Micenas fue fundada por Perseo. Este



<ἔτε> ναῦται (v. 1462)<sup>40</sup>. En la correspondiente antístrofa, situado su contexto ya en Esparta, las aguas del río (ποταμοῦ παρ' οἶδμα, vv. 1465-1466) mantienen el tema acuático, así como también la referencia al vuelo de los pájaros en la segunda estrofa, puesto que ellos abandonan las lluvias del invierno (ὄμβρον χειμέριον, v. 1481) y sobrevuelan las llanuras secas (ἄβροχα πεδία, v. 1485), hasta llegar a donde Helena se dirige, al río Eurotas (v. 1492). La segunda antístrofa recapitula el protagonismo del tema en la estrofa inicial con la mención de los marineros (v. 1504) y la poderosa evocación del mar en tormenta (vv. 1501-1503):

**Χο.** γλαυκὸν ἔπιτ' οἶδμα  
κυανόχροά τε κυμάτων  
ρόθια πολιά<sup>41</sup> θαλάσσης.

**Coro** – Bajad sobre la onda glauca, sobre la piel oscura de las olas, sobre los remolinos canosos del mar.

Otro tipo de imágenes en este στάσιμον es el relativo a la astronomía. La aparente alusión tangencial a Calisto y a la pléyade Taygeta en la πάροδος (vv. 381-385) se retoma aquí. Las dos víctimas anteriores fueron catasterizadas (v. 140), por lo que su identidad estelar podría tener una correspondencia con una Helena catasterizada. Cinco constelaciones están asociadas con Perseo y completan el hemisferio norte a través del catasterismo: Andrómeda, Ceto, Casiopea, Cefeo y Pegaso<sup>42</sup>. Además, las constelaciones de las Pléyades y Orión están emparejadas (vv. 1489-1490)<sup>43</sup>. También la larga invocación a los Dioscuros como σωτήρες (v. 1500)<sup>44</sup> y la alusión a la γλαυκὸν

---

hecho tuvo lugar después de los acontecimientos dramatizados en *Andrómeda*, pero no estamos seguros de que esta obra precediera a *Hel.* No obstante, la alusión a los logros heroicos de Perseo es igualmente apropiada (W. ALLAN, op. cit. 2008, n. vv. 1463-1464).

40 La dirección de la diosa a los navegantes fija el propósito de su viaje: llevar a Helena de vuelta a Esparta, lo que conduce a la representación de la antístrofa de la vida espartana, ya que el coro se imagina la renovada participación de Helena en los rituales de la ciudad y su reunión con su hija Hermíone.

41 En el texto de J. Diggle (J. DIGGLE, *Euripidis Fabulae*, Oxford, 1994, v. 3), el color de la imaginaria es más intenso creando una rica belleza del mar tormentoso. Una buena traducción del pasaje la encontramos en P. Burian (P. BURIAN, *Euripides. Helen*, Oxford, 2007, n. vv. 1501-1503): "To the grey-green salt swell and the dark-hued, white-crested surges of the sea".

42 Como alega C. W. Marshall (C. W. MARSHALL, op. cit., 2014, p. 128), incluso si el catasterismo no fuera tratado directamente en *E. And.*, el futuro estelar de las dos heroínas le sería familiar a cualquier ateniense.

43 Las dos constelaciones juntas aparecen en la Biblia en *Amos* 5.8 (un texto del s. VIII) y mucho después en *Job* 38.31. Cf. Alcm. *Partheneion*, 60-63, donde las Pléyades están unidas a Sirio.

44 Los Dioscuros ya han demostrado ser "salvadores de Helena" al rescatarla de Atenas cuando era raptada por Teseo (cf. vv. 27-29 y 1642-1679). Pero aquí, en el contexto del viaje a casa, la descripción evoca el estatus particular de los Dioscuros y su culto como marítimos σωτήρες (cf. *E. El.* 992-993 y 1348; y *Or.* 1637). Su poder de rescatar a los navegantes de las tormentas está atestigüado en el himno de Alceo fr. 34 V, y en el *h. Hom. a los Dioscuros* 33.6-17. Los Dioscuros eran muy populares en el ámbito náutico de Atenas y hay testimonios de decretos del s. V a.C. que demuestran que los comerciantes tenían que pagar tasas por usar el Pireo para así financiar su culto (cf. R. PARKER, *Athenian Religion*, Oxford, 1996, p. 125).

οἶδμα (v. 1501), signo particularmente asociado a los marineros, vincula la imaginería acuática con la astronómica lo que, por otra parte, es comprensible dado el tipo de navegación que realizaban los griegos<sup>45</sup>.

La mención de Orión y de las Pléyades no es accidental: son constelaciones familiares de una relevancia particular para una cultura marinera como la de Atenas al ser cruciales para la navegación<sup>46</sup>. Además, también está incluida en la relación Calisto, la Osa Mayor, mencionada en la πάροδος<sup>47</sup>. A su vez relevante puede ser el hecho de que el grupo de mujeres de las Pléyades es también considerado como aquel que baila las danzas nocturnas<sup>48</sup>. A ello podemos añadir los catasterismos de los Dioscuros y Helena, cuyas funciones divinas fueron primariamente asociadas con los marineros protectores. El catasterismo y la astronomía también constituirían una parte integral de la obra *Andrómeda*, donde cuatro constelaciones eran personajes y otros dos (Ceto y Pegaso) eran parte de la trama o de las consecuencias de esta. Todas estas referencias estelares, de una forma o de otra, también refuerzan las acuáticas, pues en ellas está clara la correlación con el viaje de retorno por mar desde África hasta Grecia para los fugitivos Helena y Menelao.

Asimismo, podemos observar en todas estas imágenes la autoreferencia del coro a su *performance* en escena. La mención de los delfines, animales que en el imaginario colectivo se asocian a los giros y saltos en torno a los barcos, podría evocar aquí los movimientos que el coro estaría realizando en el momento de la representación. Más sugerente al respecto es el adjetivo καλλιχόρων (v. 1414) que remite no solo a la danza coral en general, sino especialmente a los coros trágicos por los que Atenas habría cosechado gran fama. La mención a Nereo, relacionado míticamente con la familia de Teoclímeno, aparece también aquí como padre de las Nereidas, ninfas marinas a las que Eurípides y otros autores aluden bajo la forma de un coro de muchachas.

Al final de la primera estrofa, el coro describe a los marineros egipcios como escoltas de Helena (πέμποντες, v. 1463), posible relación esta con los delfines que acompañan a los barcos en los primeros versos. Sin embargo, el movimiento de acompañamiento que hacen ambos es diferente: mientras los delfines giran alrededor del barco rodeándolo, los marineros siguen una trayectoria lineal de un punto a

45 Hay otros dos pasajes que no contienen específicamente referencias astronómicas que funcionarían casi como medias rimas conceptuales (responsión conceptual), enriqueciendo la percepción de esta imagen, aunque no formen parte completamente de ella. En la primera antistrofa, la mención del disco de Febo (vv. 1472-1473) y las antorchas de las nupcias resplandeciendo por la noche (v. 1478: incluso cuando esto significa que no arden para Hermíone) intensifican la secuencia de esta imagen.

46 Cf. C. W. MARSHALL, op. cit., 2014, p. 129.

47 Estas tres constelaciones están mencionadas juntas en la primera referencia a la navegación estelar, en *Od.* 5.272-275, cuando Odiseo parte con su nave desde Ogigia. También hay una referencia en *Il.* 18.486-489 pero no se encuentra en el contexto de navegación estelar. Ha sido una cuestión discutida la identidad detrás de la mención del oso en la πάροδος. La asocia con Calisto C. ANGHELINA, "Watching for Orion: A note on *Od.* 5.274 = *Il.* 18.488", *CQ.* 60, 2010, 250-254. En contra, cf. M. FINKELBERG, "She turns about in the same spot and watches for Orion: Ancient criticism and exegesis of *Od.* 5.274 = *Il.* 18.488", *GRBS.* 44:3, 2004, 231-244.

48 Cf. Call. fr. 693 P.

otro, en este caso de Egipto a Grecia (vv. 1463-1464), haciendo alusión a los dos movimientos principales que se le atribuyen a los coros.

Cuando el coro menciona la participación de Helena en las fiestas laconias en la segunda estrofa, no hace sino situar el foco en el vínculo existente entre Esparta y la danza coral en el culto, vista como la forma más primitiva de danza. Eurípides, por tanto, retoma el culto tradicional espartano de la danza coral añadiéndolo como innovación al elenco arquetípico del coro de los delfines y de las Nereidas.

Las grullas que aparecen mencionadas en la segunda estrofa responden a la danza de los delfines en la primera, retomando así las formas corales (danza-canto) más arquetípicas. Desde época arcaica, las fuentes resaltan dos propiedades características de las grullas: los sonidos que emiten y su vuelo conjunto siguiendo el mando de una sola. En el v. 1483 el coro imagina el vuelo de las aves obedeciendo el silbido (σῦριγξ) del ave más vieja, que, como hace el líder del coro, guía al resto del colectivo. Eurípides podría haber trasladado esta imagen a la *performance* de la obra, situando al coro alrededor de un músico de aulós en representación del barco, mientras los delfines / coreutas danzan alrededor creando al mismo tiempo un coro marino a nivel ficcional y otro coro dramático en escena<sup>49</sup>.

Eurípides añade en el v. 1488 otro elemento, las nubes, a las que da la cualidad de ser σύννομοι de las grullas, término este que tiene una relación estrecha con la música, pues el νόμος aquí haría referencia a la melodía o tono musical. El término δρόμος también es digno de mención, ya que permite asociar la bandada de pájaros con las danzas espartanas que, en los anteriores versos, estaban relacionados con el coro dramático. Las grullas siguen su recorrido desde las Pléyades por la mañana hasta Orión en la noche (vv. 1489-1490). Con la mención a las Pléyades, colectivo que forma uno de los coros por antonomasia, Eurípides añade un elemento nuevo a la lista de coros que forman los delfines, las Nereidas, las danzas laconias y las grullas. Estas últimas con su vuelo lineal se sitúan por debajo de las constelaciones, en posición jerárquicamente superior y en movimiento circular.

Al final del στάσιμον el coro volverá a dirigir su atención del cielo al mar, tal y como hiciera al inicio evocando su movimiento (οἶδμα, 1466) y su bramido (ρόθια) y pedirá a los Dioscuros que envíen vientos propicios para la navegación. Aparte del elemento equino (ἵππιον, v. 1495), que se vincula con la primera antístrofa a las vírgenes Leucípides, mayor importancia tiene la indicación de la identidad estelar de los gemelos. Del mismo modo que las grullas recorrían el cielo en línea recta mientras las Pléyades y Orión se movían en círculos, ahora los Dioscuros siguen su trayectoria en la nocturnidad junto a las estrellas arremolinadas y bajarán a los remolinos blancos del mar para apaciguar los vientos y así poder restaurar el nombre de Helena, la mujer que nunca debió tener mala fama, la esposa fiel que, junto a su esposo, recorre las aguas turbulentas en dirección a casa.

49 Los delfines aparecen en fuentes griegas asociadas al instrumento musical del aulós, a cuyo sonido responden. Cf. Píndaro (frag. 140b. 15-17 S-M). El coro en el primer στάσιμον de E. *El*. alude a los saltos de los delfines, amantes del aulós (φίλαυλος, v. 435).

El énfasis del coro sobre la rapidez en el viaje hacia Grecia no solo evoca, como hemos dicho, la huida de los esposos (de la que pronto será informado a través del relato del mensajero), sino también anticipa el éxito del recientemente completado engaño: en vez de cantar sobre el “matrimonio” entre Helena y Teoclímeno (vv. 1433-1435), el coro celebra la restauración de la vida casada de Helena y Menelao en Esparta. El *στάσιμον* ha extendido el contexto geográfico y cultural de la obra, imaginando a Helena reintegrada totalmente en la sociedad a través de su participación en los ritos y cultos laconios. Sin embargo, la vuelta de la heroína a la vida colectiva depende de la reinstauración de su buen nombre, por lo que el coro finaliza su canto afirmando su inocencia y su sufrimiento injusto.

**Χο.** δύσκληιαν δ' ἀπὸ συγγόνου  
βάλετε βαρβάρων λεχέων,  
ἀν' Ἰδαίων ἐρίδων  
ποιναθεῖσ' ἐκτήσατο, γᾶν  
οὐκ ἔλθοῦσά ποτ' Ἴλιου  
Φοιβείους ἐπὶ πύργους.

**Coro** – Borrada de vuestra hermana el deshonor de un lecho bárbaro, el que recibí por la disputa en el Ida, pues nunca estuvo en tierra de Ilión junto a las torres construidas por Febo.

*E. Hel.* 1506-1511

El cambio en la actuación del coro, sus reacciones ante situaciones diferentes a lo largo de la tragedia, responde al cambio también experimentado por la heroína: el lamento punzante de las mujeres por la situación particular de Helena y de la totalidad de la Hélade deriva en un sentimiento de esperanza por su vuelta a casa. Sin embargo, las consecuencias de una guerra inútil y sin sentido siempre están presentes en las palabras de las cautivas. La inseguridad del coro (también de Helena, cf. vv. 287-289 y 929-931) en la restauración de la fama de la espartana, de la Helena real, refuerza esa sensación de confusión e impotencia por la catástrofe del acontecimiento, pues la guerra ha sido librada por un *εἶδωλον*; un fantasma creado por la voluntad divina.

## 5. Conclusiones

Hemos visto en esta tragedia de alegato antibelicista, en la que se muestra lo absurdo de aquello por lo que se libró la gran empresa contra Troya, que el autor establece como marco escénico el mar, aquel en el que han quedado sepultados el glorioso ejército (v. 453), el esplendor en las vestiduras (vv. 423-424) y la juventud de la Hélade (vv. 392-396) de los que Menelao se hace eco a su entrada en escena. Este mar, elemento común de Egipto, Troya y Esparta, funciona a la vez como elemento distanciador de los tres lugares más importantes de la acción dramática.

La imagen de lejanía presente en “el otro lado del mar” crea en los personajes y, a través de ellos, en el público, una sensación de extrañeza e incertidumbre que se mantendrá hasta el final de la obra favoreciendo la atmósfera de clímax en la huida

de los esposos. A lo largo de la tragedia se mantiene la idea de que el mar, aunque simbolice peligro, es la única vía posible de salvación para los griegos quienes, expertos en dicho territorio, lograrán al final su ansiada victoria. El mar adquiere, entonces, nuevas funciones positivas y necesarias para la conclusión de una guerra sin sentido: la restauración de la identidad, la recuperación del pasado y la purificación de la heroína.

▼ **ABSTRACT:** The sea in the euripidean tragedy *Helen* is a recurring *topos* from the beginning of the play. The heroine has arrived in Egypt, kidnapped by Hermes due to Hera's request, while her image has reached Troy by sea and has become the main cause of the Trojan War. Menelaus, on the other hand, breaks into the dramatic action as a shipwrecked man after seven years drifting and his intention is to come back together with his wife through the sea once the reconnaissance is made. The Greek captives also bring to light a variety of nautical imagery, mainly in the third στάσιμον where they urge the spouses for a pleasant and successful trip back to Greece (προπεμπτικόν). Hence, it may clarify how in this tragedy the sea, both as a dangerous place and as the unique way of salvation for the heroes, is established as the main element in the geographical context of the dramatic action.

▼ **KEYWORDS:** Tragedy; *Helen*; Sea.