

«le Rane»

Collana di Studi e Testi

STUDI - 55

«le Rane»

Collana di Studi e Testi

a cura di Francesco De Martino

con: Marco Fantuzzi, Françoise Létoublon, Enrico V. Maltese, Carmen Morenilla, Alan H. Sommerstein, Pascal Thiery, Onofrio Vox, Bernhard Zimmermann

Nella Collana

1. Konrat Ziegler, *L'epos ellenistico. Un capitolo dimenticato della poesia greca*, edizione italiana a cura di Francesco De Martino, premesse di Marco Fantuzzi, traduzione di Giovanna Aquaro, dicembre 1988, pp. XCVI + 129. Euro 14,46.
2. Thomas Paulsen, *Die Rolle des Chors in den späten Sophokles-Tragödien. Untersuchungen zu «Elektra», «Philoctet» und «Oidipus auf Kolonos»*, settembre 1989, pp. 175. Euro 18,59.
3. Giuliana Lanata, *Esercizi di memoria*, novembre 1989, pp. 160. Euro 9,30.
4. Antonio Capizzi, *I sofisti ad Atene*, agosto 1990, pp. 254. Euro 19,63.
5. M. Laura Gemelli Marciano, *Le metamorfosi della tradizione. Mutamenti di significato e neologismi nel Peri physeos di Empedocle*, presentazione di Walter Burkert, settembre 1990, pp. 231. Euro 19,63.
6. Onofrio Vox, *Studi anacreontei*, ottobre 1990, pp. 136. Euro 11,36.
7. Manara Valgimigli, *La mia scuola*, premessa di Norberto Bobbio, luglio 1991, pp. XX + 206. Euro 13,94.
8. Wolfgang Rösler - Bernhard Zimmermann, *Carnevale e utopia nella Grecia antica*, premessa di Franca Perusino, settembre 1991, pp. 129. Euro 13,94.
9. *Rose di Pieria*, a cura di Francesco De Martino, novembre 1991, pp. 448. Euro 19,63.
10. Manfred Fuhrmann, *Antico e Moderno*, traduzione e cura di Sotera Fornaro, gennaio 1992, pp. 135. Euro 12,91.
11. *Tragedy, Comedy and the Polis* (Papers from the Greek Drama Conference, Nottingham, 18-20 July 1990), Edited by Alan H. Sommerstein, Stephen Halliwell, Jeffrey Henderson, Bernhard Zimmermann, febbraio 1993, pp. 617. Euro 61,97.
12. John Dewar Denniston, *Lo stile della prosa greca*, edizione italiana a cura di Enrico Renna, premessa di Marcello Gigante, marzo 1993, pp. XXIV + 254. Euro 19,63.
13. Massimo Pizzocaro, *Il triangolo amoroso*, presentazione di Giovanni Cerri, dicembre 1994, pp. 192. Euro 14,46.
14. *Lo spettacolo delle voci*, a cura di Francesco De Martino (parte prima) e Alan H. Sommerstein (parte seconda), aprile 1995, pp. XXIV + 287 + 221. Euro 35,12.
15. Alan H. Sommerstein, *Aeschylean Tragedy*, gennaio 1996, pp. 547. Euro 35,12.
16. Francesco De Martino - Onofrio Vox, *LIRICA GRECA*, tomo primo, *Prontuari e Lirica dorica*, maggio 1996, pp. 1-523. Euro 30,99.
17. Francesco De Martino - Onofrio Vox, *LIRICA GRECA*, tomo secondo, *Lirica ionica*, luglio 1996, pp. 524-1020. Euro 30,99.
18. Francesco De Martino - Onofrio Vox, *LIRICA GRECA*, tomo terzo, *Lirica eolica e Complementi*, luglio 1996, pp. 1021-1438. Euro 30,99.
19. Lucia Orelli, *La pienezza del vuoto. Meccanismi del divenire fra embriologia e cosmogonia nell'ambito dell'atomismo antico*, presentazione di Walter Burkert, dicembre 1996, pp. 270. Euro 21,69.
20. Aristophane: *la langue, la scène, la cité*. Actes du colloque de Toulouse (17-19 mars 1994), édités par Pascal Thiery et Michel Menu, luglio 1997, pp. 605. Euro 61,97.
21. *El teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental*, a cura de J. Vicente Bañuls, Francesco De Martino, Carmen Morenilla i Jordi Redondo, aprile 1998, pp. 412. Euro 51,66.
22. Umberto Albini, *Testo e palcoscenico*, luglio 1998, pp. 224. Euro 19,63.
23. Stratis Kyriakidis, *Narrative Structure and Poetics in the Aeneid. The Frame of Book 6*, settembre 1998, pp. 210. Euro 21,69.
24. Antonio Stramaglia, *Res inaudita, incredulae. Storie di fantasmi nel mondo greco-latino*, gennaio 1999, pp. 547. Euro 29,95.
25. *El teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental: II. El teatre, una política. Homenatge de la Universitat de València a Bertolt Brecht*, a cura de Karen Andresen, José Vicente Bañuls i Francesco De Martino, marzo 1999, pp. 398. Euro 51,65.
26. *Studi sull'eufemismo*, a cura di Francesco De Martino e Alan H. Sommerstein, maggio 1999, pp. 494. Euro 51,65.
27. *El teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental: III. La dualitat en el teatre*, a cura de Karen Andresen, José Vicente Bañuls i Francesco De Martino, aprile 2000, pp. 458. Euro 56,81.
28. *Épos. Antiche trame greche d'amore*, a cura di Antonio Stramaglia, aprile 2000, pp. 468. Euro 25,92.
29. *El teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental: IV. El fil d'Ariadna*, a cura de Francesco De Martino i Carmen Morenilla, marzo 2001, pp. 472. Euro 61,97.
30. Simona Bettinetti, *La statua di culto nella pratica rituale greca*, presentazione di Walter Burkert, maggio 2001, pp. 264. Euro 24,79.
31. Pierre Voelke, *Un théâtre de la marge. Aspects figuratifs et configurationnels du drame satyrique dans l'Athènes classique*, novembre 2001, pp. 471. Euro 61,97.
32. *El teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental: V. El perfil de les ombres*, a cura de Francesco De Martino i Carmen Morenilla, aprile 2002, pp. 577. Euro 61,97.
33. *El teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental: VI. L'ordim de la llar*, a cura de Francesco De Martino i Carmen Morenilla, aprile 2003, pp. 574. Euro 61,97.
34. *Shards From Kolonos: Studies in Sophoclean Fragments*, Edited by Alan H. Sommerstein, maggio 2003, pp. 573. Euro 61,97.
35. Lorenzo Argenterio, *Gli epigrammi degli Antipatri*, novembre 2003, pp. 265. Euro 29,00.
36. *El teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental: VII. El caliu de l'Poikos*, a cura de Francesco De Martino i Carmen Morenilla, aprile 2004, pp. 574. Euro 61,97.
37. *Studi sul pensiero e sulla lingua di Empedocle*, a cura di L. Rossetti e C. Santaniello, luglio 2004, pp. 327. Euro 32,00.
38. *Middles in Latin Poetry*, Edited by Stratis Kyriakidis and Francesco De Martino, novembre 2004, pp. 429. Euro 44,00.
39. *El teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental: VIII. Entre la creació i la recreació. La recepció del teatre greco-latino en la tradició occidental*, a cura de Francesco De Martino i Carmen Morenilla, aprile 2005, pp. 550. Euro 62,00.
40. Pierpaolo Rosati, *Logoi prelatonici tra logica e letteratura. Con uno scritto e una lettera di Guido Calogero*, aprile 2005, pp. 219. Euro 23,00.
41. Giovanni Cipriani - Grazia Maria Masselli, *Eros maledetto*, maggio 2005, pp. 174. Euro 25,00.
42. Francesco De Martino, *Poetesse greche*, gennaio 2006, pp. 478. Euro 34,00.
43. *El teatro clásico en el marco de la cultura griega y su pervivencia en la cultura occidental: IX. El teatro greco-latino y su recepción en la tradición occidental*, a cura de José Vicente Bañuls - Francesco De Martino - Carmen Morenilla, aprile 2006, pp. 687. Euro 62,00.
44. Umberto Albini, *A tu per tu con gli Antichi*, maggio 2006, pp. 175. Euro 24,00.
45. José Vicente Bañuls Oller - Patricia Crespo Alcalá - Carmen Morenilla Talens, *Electra de Sófocles y las primeras recreaciones hispanas*, dicembre 2006, pp. 152. Euro 22,00.
46. *El teatro clásico en el marco de la cultura griega y su pervivencia en la cultura occidental: X. El teatro greco-latino y su recepción en la tradición occidental II*, a cura de José Vicente Bañuls - Francesco De Martino - Carmen Morenilla, gennaio 2007, pp. 809. Euro 64,00.
47. Giuseppe Mazzara - Michel Narcy - Livio Rossetti, *Il Socrate dei dialoghi*, Seminario palermitano del gennaio 2006, maggio 2007, pp. 164. Euro 18,00.
48. Gaetano Messina, *Dalla fisica di Senofane all'Empedocle di Strasburgo*, Studi di filosofia presocratica, ottobre 2007, pp. 204. Euro 20,00.
49. Paola Gagliardi, *I due volti della gloria. I lamenti funebri omerici tra poesia e antropologia*, ottobre 2007, pp. 311. Euro 25,00.
50. *El teatro clásico en el marco de la cultura griega y su pervivencia en la cultura occidental: XI. Teatro y sociedad en la antigüedad clásica. Las relaciones de poder en época de crisis*, a cura de José Vte Bañuls - Francesco De Martino - Carmen Morenilla, giugno 2008, pp. 558. Euro 62,00.
51. *L'attualità della retorica*. Atti del convegno internazionale di Foggia, 18-19 maggio 2006, a cura di Stefan Nienhaus, giugno 2008, pp. 263. Euro 32,00.
52. *Socratica 2005. Studi sulla letteratura socratica antica presentati alle Giornate di studio di Senigallia*, a cura di Livio Rossetti e Alessandro Stavru, agosto 2008, pp. 389. Euro 32,00.
53. *El teatro clásico en el marco de la cultura griega y su pervivencia en la cultura occidental: XII. Teatro y sociedad en la antigüedad clásica. Legitimación e institucionalización política de la violencia*, a cura de Francesco De Martino y Carmen Morenilla, settembre 2009, pp. 522. Euro 62,00.
54. *Socratica 2008. Studies in Ancient Socratic Literature*, edited by Livio Rossetti and Alessandro Stavru, luglio 2010, pp. 353. Euro 32,00.
55. *El teatro clásico en el marco de la cultura griega y su pervivencia en la cultura occidental: XIII. Teatro y sociedad en la antigüedad clásica. La redefinición del rôle de la mujer por el escenario de la guerra*, a cura de Francesco De Martino y Carmen Morenilla, agosto 2010, pp. 511. Euro 62,00.

EL TEATRO CLÁSICO EN EL MARCO DE LA CULTURA GRIEGA
Y SU PERVIVENCIA EN LA CULTURA OCCIDENTAL

XIII

Universitat de València

TEATRO Y SOCIEDAD EN LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA

LA REDEFINICIÓN
DEL *RÔLE* DE LA MUJER
POR EL ESCENARIO DE LA GUERRA

Francesco De Martino & Carmen Morenilla
editores



LEVANTE EDITORI - BARI

ISBN 978-88-7949-560-8
ISSN 1723-0000

© 2010 - Tutti i diritti riservati

*Ai sensi della Legge sui diritti d'autore tutelati dal Codice Civile
è vietata la riproduzione di questo libro, o parte di esso, con qualsiasi mezzo
(elettronico, meccanico, per mezzo di fotocopie, microfilms, registrazione, ecc.)
senza la preventiva autorizzazione scritta*

ELENA REDONDO MOYANO

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea

LA HELENA DE EURÍPIDES Y LOS ROLES DE GÉNERO*

Abstract: From the point of view of gender roles, the “old Helen” depicted by the archaic epic and lyric poetry turned out to be a wholly transgressing character. By means of successive changes, her behaviour adapted to what society assigned to women creating the “new Helen”. Euripides goes a step beyond in this same direction and presents on stage a Helen who incarnates the loftiest Attican model of feminine behaviour. Menelaus’ character is similarly adapted to the matching masculine ideal. Euripides confirms this way the validity of the traditional model which regulated the couple relationships in the *oïkos*.

Key words: Euripides. Helen. Gender Identity in Literature.

Si juzgamos por las obras que se nos han conservado, el personaje de Helena no parece que fuera frecuente en los escenarios atenienses del siglo V a. C., ya que sólo aparece como tal en tres obras de Eurípides, en la que aquí tratamos, en *Troyanas* y en *Orestes*. Sin embargo, nos han llegado noticias de otras obras en las que, sin duda, aparecía¹ y, por otro lado, Helena era frecuentemente mencionada por otros personajes en obras como *Agamenón* de Esquilo y en *Andrómaca*, *Hécuba*, *Electra*, *Troyanas*, *Ifigenia entre los Taurros*, *Orestes* e *Ifigenia en Áulide* de Eurípides. Todas estas tragedias tratan temas relacionados con la guerra de Troya y sus consecuencias y, puesto que

* Este trabajo ha sido realizado dentro del P. I. HUM-2006-13080/FILO del Ministerio de Ciencia y Tecnología.

¹ Otras tragedias en que Helena aparecía son la de Ión de Quíos (*TrGF* I 19 F 43a-49a) y las de Sófocles (*La petición de Helena*, frs. 176-80a Radt, *La violación de Helena*, *TrGF* IV pp. 180-1 y la *Boda de Helena*, frs. 181-4 Radt). Además, tragedias que llevaban su nombre por título son adscritas a Teodectes y Diógenes (*TrGF* I 72 F 3, 88 F Ib), cf. Allan 2008, p. 16, notas 82 y 83.

tal guerra se aborda en la producción trágica desde el punto de vista de los sufrimientos que causó, tanto entre los vencidos, como entre los vencedores, Helena suele aparecer en ellas como la causante de la guerra y, por tanto, como el origen de todas las desgracias que aqueos y troyanos se vieron obligados a padecer. En la escena encontramos, por tanto, la convencionalmente llamada “Helena antigua”, aquella que, según la poesía épica, se enamoró de Paris y del lujo bárbaro que lo rodeaba, y aquella que, cediendo a estos amores, lo siguió hasta su patria. Por ella se desató la gran guerra de Troya, se destruyó esa ciudad y murieron numerosos griegos y troyanos³. Y, a pesar de todos estos daños, la historia que narra la épica es circular, de ida y vuelta, ya que la hace regresar sana salva a su patria, junto con su esposo, Menelao, cuya voluntad siempre supo ganarse; allí recobra su estatus anterior, como si nada hubiera sucedido⁴.

La *Helena* de Eurípides, por el contrario, no sigue este patrón trágico, sino que, apoyándose en otros tratamientos literarios, la llamada “Helena nueva”⁵, da una visión completamente diferente del personaje.

1. La “Helena antigua”

Si atendemos a la configuración de roles de género, la “Helena antigua” resultaba ser una clara transgresora del orden social del que se había dotado la sociedad griega. En este modelo, claramente patriarcal, el papel social preeminente correspondía al varón, con respecto al cual la mujer tenía una clara inferioridad, que se manifestaba en la inexistencia de un estatus legal independiente de los varones adultos de la familia. En la época clásica en la que se representó la tragedia de Eurípides el ideal cultural del ciudadano varón era el del soldado campesino y jefe de familia, y el correspondiente ideal

² Así la llama Electra en *Orestes* 129, obra que se representó en el año 408, es decir, cuatro años después de que pusiera en escena la *Helena* de Eurípides.

³ Helena como causa de la guerra de Troya aparece en *Ilíada* 2.160-2, 2.354-6, 3.441-6, 9.337-9, 19.324-5 La poesía lírica arcaica también heredó esta versión épica: cf. Suárez de la Torre, 2007, 55, n. 1.

⁴ Cf. Esteban Santos 2006, p. 90, donde se apunta el carácter de triunfadora que este tipo de relato le otorga.

⁵ Así es llamada por Aristófanes en *Tesmoforiantes* 850.

femenino se basaba en el papel de la mujer como esposa, madre y gestora de la unidad doméstica que constituía el *oîkos*, excepto en su aspecto económico, ya que le estaba vedado participar en actividades económicas⁶. El ámbito de la mujer era la casa familiar, en la que debía limitar su sexualidad a su esposo, y su virtud consistía en no existir fuera de ese marco⁷. Las alteraciones a este orden venían de dos aspectos, de una sexualidad desbordada o de una búsqueda de participación en la esfera pública⁸.

La “Helena antigua” había incurrido en la primera alteración, al enamorarse de Paris y abandonar su hogar y su patria para irse con él. Su acción suponía una flagrante ruptura de los límites impuestos a las mujeres, ya que en ella expresaba su deseo sexual de manera activa, haciendo suya una prerrogativa destinada únicamente a los varones al decidir que Paris fuera su nuevo esposo⁹. Este es el aspecto destacado por Safo (fr. 16 Voigt, 1-6), quien, como cantora del amor, comprende la acción de Helena, aunque no deja de mencionar a todos los miembros de la familia que resultaron dañados por ella: en primer lugar, su ilustre (*panáriston*) marido, luego su hija y, por último, sus padres (vv. 7-10)¹⁰. Pero, además, por tratarse de una reina, su acción había tenido influencia en el ámbito público, causando un enfrentamiento bélico en el que intervinieron fuerzas panhelénicas, el cual la convirtió en la más famosa de las mujeres que aparecían en los mitos. Era también la única que no debía su fama a los hombres con los que convivió. Por último, su acción había quedado sin castigo ya que su esposo, una vez tomada Troya, simplemente había caído de nuevo bajo la fascinación de su belleza y había vuelto con ella a su hogar.

⁶ Cf. Picazo Gurina 2008, pp. 12-14.

⁷ Es decir, en no tener presencia alguna en el ámbito público. Es lo que Pericles en sus palabras a las viudas de guerra expresaba diciendo que su mayor virtud era no estar en boca de los hombres (Tucídides, 2.45.2). Helena, en las distintas formulaciones de su personaje anteriores a la época clásica, era una clara antimodelo con respecto a este ideal.

⁸ Picazo Gurina 2008, pp. 13-14.

⁹ Cf. Picazo Gurina 2008, p. 136; Zweig 1999, p. 226, resalta su capacidad para realizar actos con libre albedrío.

¹⁰ También Alceo (fr. 283 Voigt) resalta su loca pasión por Paris y destaca sus consecuencias: el abandono de su hija y marido (7-8) y la desolación de Troya. En las dos últimas estrofas del fragmento el énfasis se pone en el hecho de que una mujer sea la causa de la muerte de los dos jóvenes hermanos de Paris.

La “Helena antigua” era un personaje femenino anómalo, en el sentido que ostentaba un poder y tenía una libertad de acción que excedía con mucho las limitaciones que la sociedad de la época imponía a las mujeres. En el ámbito del mito esto era posible porque Helena, aunque mortal, era hija de Zeus, el cual la había dotado de un arma de ámbito femenino, la belleza¹¹, gracias a la cual ejercía un poder omnímodo sobre los varones.

Puesto que los roles femenino y masculino se entendían como complementarios, Menelao es dibujado en la épica como desprovisto de masculinidad en una medida similar a la que Helena se reviste de poder¹². En el ámbito de lo público, aparece siempre relegado a su hermano, Agamenón, y, como guerrero, es mediocre. En el ámbito de lo privado, está sometido a su mujer, con respecto a la cual muestra una debilidad intelectual que compensa el poder que ella tiene sobre él¹³.

2. De la “Helena antigua” a la “Helena nueva”

La anomalía que este personaje suponía en relación con las convenciones de género que la sociedad arcaica y clásica respetaba como ideales, fue siendo suavizada en diversas modificaciones del mito.

En la propia *Ilíada* se encuentran algunos pasajes en los que Helena se muestra avergonzada y se siente culpable de su comportamiento (3.173-6, 3.242, 3.410-12, 6.344-8, 24.764), lo cual es una manera de mostrar respeto por las convenciones que había transgredido. Y en el canto IV de la *Odisea*, tras su regreso de Troya, Helena parece haber asumido el papel que le corresponde, como reina de Esparta, señora de su *oïkos* y esposa de Menelao¹⁴.

¹¹ Píndaro, en su *Peán* 6.95-8, subraya esta terrible belleza de Helena, que también aparece en Íbico (fr. 296 *PMGF*) y Estesícoro (fr. 201 *PMGF*).

¹² Esteban Santos 2006, p. 89, resalta que no sólo Menelao, sino todos los esposos de Helena son figuras “pálidas” en comparación con ella: es ella la que les da relevancia a ellos y no al revés.

¹³ Uno de los signos más evidentes de esta debilidad, la incapacidad de Menelao de castigar a Helena, es explotado por Eurípides en *Andrómaca* 629-630 y por Aristófanes en *Lisístrata* 155-156.

¹⁴ En el ámbito del teatro, ocasionalmente encontramos justificaciones a su comportamiento. Ella misma, Helena, en su debate con Hécuba (*Troyanas* 938-50) se exime de responsabi-

Sin embargo, diversos detalles resquebrajan esta imagen de pareja que funciona de acuerdo con las convenciones: desde el comienzo mismo del canto se aprecia que los dioses no habían sancionado el matrimonio de Helena y Menelao con el nacimiento de un hijo varón¹⁵, de manera que tal vástago sólo había podido tenerlo Menelao de una esclava: era éste, de nombre Megapentes, muy querido para su padre, como lo demuestra el hecho de que cuando Telémaco llega a Esparta se está celebrando el banquete de boda tanto del muchacho, como de la única hija de Menelao y Helena, Hermíone (4.3-14). Por otro lado, cuando Helena entra en el banquete, semejante a Afrodita por su belleza, se convierte en centro de atención y toma la iniciativa en la acción y en la conversación, mostrándose en ellas más hábil que su esposo: es ella quien pregunta por el linaje de Telémaco y Pisítrato, es ella quien decide verter la droga ahuyentadora de males en la cratera del vino¹⁶ y es ella quien inicia un relato para recordar a Odiseo¹⁷. Se trata del episodio en el que, disfrazado de mendigo, el héroe había entrado en Troya a recabar información, y habiendo sido reconocido por ella, no sólo no lo traicionó, sino que lo acogió y ayudó¹⁸. Helena aprovecha esta ocasión para, por un lado, resaltar su lealtad hacia los helenos, manifestando que sintió alegría por los muertos troyanos que Odiseo dejó tras su huida y, por otro, para expresar los deseos que tenía de regresar a casa, lamentando la obcecación que Afrodita le había causado cuando la abandonó, dejando atrás patria, hija y marido, al cual halaga abiertamente (4.263-4). Sin embargo, el relato de Menelao que sigue (4.266-89), en el que también se refiere un hecho glorioso de Odiseo, desacredita

idad en la guerra de Troya aduciendo que es víctima de una diosa todopoderosa y recordando la propia responsabilidad de Hécuba (*Troyanas* 919-20). También en *Agamenón* 1462-7, cuando el coro culpa a Helena de muerte de Agamenón y de muchos otros varones, Clitemnestra pide que no desvíe su cólera hacia ella, haciendo de ella una defensa implícita.

¹⁵ Alceo (fr. 42 Voigt), en su síntesis de los motivos de la tradición épica con respecto a Helena, parte de las bodas de Tetis y Peleo y contrasta a la virtuosa madre de Aquiles, que dio luz a tan gran héroe, con la culpable Helena, que, por el contrario, causó la muerte de héroes como él y la de los troyanos, así como la destrucción de su ciudad, sembrando en todas partes desolación (1-4, 15-16).

¹⁶ Dale 1967, VII, interpreta la posesión de este tipo de drogas por parte de Helena (4.219-32) como un indicio de la insatisfacción que le producía la vida que llevaba en Esparta.

¹⁷ Sobre la capacidad de Helena de "seducir" con su voz, cf. Zeitlin 1996, pp. 409-410.

¹⁸ Eurípides en *Hécuba* 239-248, adapta este pasaje haciendo que Helena revele la identidad de Odiseo para poner en duda su falta de lealtad.

esta versión de la tindárida: cuando estaban encerrados en el caballo de madera, Menelao cuenta que apareció Helena, acompañada de su segundo esposo troyano, Deífobo, y que imitó las voces de las esposas de los argivos que estaban encerrados buscando que éstos respondieran y el plan quedara desbaratado, algo que no sucedió por la decidida actuación de Odiseo. Menelao deja así constancia de que Helena fue compañera de lecho de dos troyanos, desacreditando la versión de la obcecación, a la vez que desmiente que estuviera de parte de los helenos. Sólo una breve atribución de tal acción a alguna deidad que quería favorecer a los troyanos, que Menelao dirige a la propia Helena (“debió impulsarte un dios que quería conceder gloria a los troyanos”, v. 274-5¹⁹) en clara respuesta a la atribución, que ella había hecho antes, a la diosa Afrodita de su huída, suaviza el efecto de falsedad de la versión dada por Helena sobre sí misma en el relato anterior.

Hemos de concluir, por tanto, que en la épica homérica aparece una Helena adúltera, causante de una terrible guerra e incapaz de adoptar el papel social que le está destinado.

Esta imagen se altera radicalmente con Estesícoro, el gran adaptador de los temas épicos a la lírica²⁰, que vivió entre los siglos VII y VI²¹. Las dos fuentes principales que tenemos son el Sócrates platónico (*Fedro* 243a-b = fr. 192 PMGF) e Isócrates (*Helena* 64 = fr. 192 PMGF). El primero menciona a esta poeta como ejemplo de purificación para quienes ofenden en las narraciones de mitos: Estesícoro escribió primero una versión del mito de Helena (la que se narraba en la épica) por la que fue cegado, ya que la difamaba. No obstante, y dado que era un poeta inspirado por las Musas, comprendió cuál era la causa de su error y, para reparar su falta, escribió un canto nuevo, la *Palinodia* (fr. 192-193 PMGF), gracias al cual recobró la vista. Isócrates presenta una versión similar, atribuyendo a la propia Helena el cegar²² al poeta por sentirse insultada por él, y el devolverle la vista cuando escribió la *Palinodia*²³.

¹⁹ Las traducciones las tomamos de L. A. de Cuenca 1979.

²⁰ Sobre la relevancia de este poeta y su cultivo de la tradición épica, cf. Suárez de la Torre 2007, pp. 64-69.

²¹ Cf. López Eire 2007, p. 229, n. 54.

²² Esta capacidad de Helena de privar y devolver la vista está relacionada con su faceta de diosa. Como tal era adorada en Esparta y en Atenas; cf. Picazo Gurina 2008, p. 167 y Allan 2008, pp. 14-16. Para la relación entre el culto y la obra de Eurípides, cf. Zweig 1999, pp. 227-330.

²³ Allan 2008, p. 20 considera que ambas obras eran partes de un mismo poema. Sobre la

Puesto que Estesícoro ofrecía esta nueva visión de Helena sin negar la existencia de la guerra de Troya, necesitaba explicar por qué causa se había llevado a cabo. Esta necesidad, unida a una noticia que aparece también en Platón (*República* 586c), según la cual las masas persiguen placeres ilusorios de la misma manera que los soldados luchaban en Troya por la imagen (*eídolon*) de Helena, se ha tomado como indicio de que Estesícoro utilizaba en su relato este motivo²⁴. La innovación que constituía se movía dentro de los parámetros de la épica en la que no eran desconocidas tales imágenes o fantasmas²⁵ y hemos de suponer que el poeta la introdujo porque respondía bien, tanto a su ideario, como a las expectativas del público de la época: si la Helena real no había ido a Troya, la gran guerra que había destruido esta ciudad no se había producido por su causa. A Helena se le libraba de la responsabilidad de la guerra, a la vez que quedaba claro que tal catástrofe no había tenido lugar por una causa tan insignificante como una mujer.

Una versión similar a la de Estesícoro la encontramos en la *Historia* (II 112-120) que Heródoto compuso hacia mediados del siglo V a. C. El historiador cuenta que cuando visitó Menfis, sus sacerdotes le aseguraron que el barco que conducía a Helena y Paris a Troya fue arrojado a las costas egipcias por una tempestad. De Helena se dice explícitamente que fue engañada por Paris (*exapatésas*, 2.114.6) y raptada por él (*harpásanta*, 2.113.2), el cual se llevó, además, un gran tesoro (*pollà kárta chrémata*, 2.114.6). El rey Proteo, enterado del daño infligido por el príncipe troyano a su huésped, Menelao, no mató a Paris por el respeto que se debía a los extranjeros, pero retuvo a la mujer y los tesoros para restituírselos a su legítimo dueño cuando viniera a buscarlos²⁶. Los aqueos no creyeron a los troyanos cuando les ase-

existencia de dos *Palinodias* y sobre el carácter local de la leyenda (Crotona), cf. Suárez de la Torre 2007, 68-69. Para un análisis detenido de las fuentes de Estesícoro, cf. De Martino 1996, pp. 248-260.

²⁴ A su vez, alguna fuente sugiere que el primero en utilizar esta imagen fue Hesíodo (fr. 358 M.-W.), según un esolio a un verso de Licofrón (*Alejandra* 113).

²⁵ Como el de Eneas, *Ilíada* 5.445-53. O como el de Ifímedes en Hesíodo *Cat.* Fr. 23(a).21 M.-W.

²⁶ Esta versión, que situaba a Helena en Egipto durante el desarrollo de la guerra de Troya, es una variación, que también es atribuida a Estesícoro. En todo caso, la versión épica ya relacionaba a Helena (y Menelao) con este país, cuando contaba (*Odisea* 3.276-300) que ambos, de regreso a Esparta, habían sido desviados al país del Nilo por una tormenta. Heródoto cambia el momento del viaje: Helena va a Troya (y es conducida por Paris). Heródoto afirma que

guraron que la tindárida no estaba en Ilión y sólo después de la toma de la ciudad comprobaron la veracidad de lo que decían. Menelao pasó entonces por Egipto, para llevar a la intacta Helena y sus tesoros consigo de vuelta a Esparta²⁷.

En su línea de racionalización del mito, Heródoto ofrece una variación verosímil sobre la versión homérica, que él da por cierta a título personal, llevado por un razonamiento que seguramente era común en su época: no era posible que, ni Príamo, ni sus familiares hubieran sido tan insensatos como para poner en riesgo sus vidas y la suerte de su ciudad por permitir que Paris gozara de Helena. La guerra había tenido lugar por una creencia errónea y Helena resultaba en esta versión desposeída de toda libertad de acción: fue raptada por Paris, retenida por Proteo y devuelta a Esparta por su marido.

3. La Helena de Eurípides

Cuando Eurípides decidió convertir a Helena en protagonista de una tragedia contaba con versiones que había reducido radicalmente la anomalía de su comportamiento. En su *Helena* Eurípides da un paso más en esa misma dirección ya que convierte a Helena, por un lado, en amante esposa de Menelao, y, por otro, en una víctima, en un ser sufriente²⁸.

En el Prólogo, Helena sitúa, primero, la acción en su contexto geográfico y temporal: la acción transcurre en Egipto, pero tras el reinado de Proteo, que ya ha fallecido. Luego, presenta a los personajes más importantes de la trama: el rey hijo de Proteo, Teoclímeno, su hermana, la vidente Teónoe²⁹

Homero ya conocía la estancia de Helena con el rey Proteo, pero que no la usó porque no se adaptaba tan bien a la narración épica (2.289-92); los dos pasajes que cita como apoyo a su teoría (*Ilíada* 6.289-92 y *Odisea* 4.227-30 y 4.351-2) sólo narran que Helena y Paris pasaron por Sidón (Fenicia) en su viaje de ida, que Helena estuvo en Egipto (de donde trajo las drogas que utiliza en Esparta) y que al regresar con Menelao pasó por allí.

²⁷ Pomeroy 1987, 35 ss, explica el viaje de Menelao a Egipto porque, dado que Helena era la transmisora de la herencia del reino, dependía de ella para seguir siendo rey.

²⁸ Como Cawthorn, 2008, 19, 50, constata el género de la tragedia clásica ateniense asocia frecuentemente el cuerpo de la mujer con sufrimiento y dolor.

²⁹ Su don de adivinación le viene por su ascendiente Nereo, un antepasado, por tanto, que le relacionaba con la divinidad.

—ambos creación de Eurípides— y ella misma, que dice ser hija de Tindáreo, aunque menciona también la versión épica, en la cual siempre aparece como hija de Zeus y de Leda, a la que el rey de los dioses se unió en forma de cisne. Sobre la veracidad o falsedad de esta historia, que se designa con el término *lógos*, v. 18, Helena no se pronuncia (*ei saphès hoûtos lógos*, 21), sólo la apunta y deja así una primera constancia, tanto de la actitud que los intelectuales de la época, los sofistas, tenían con respecto a este tipo de narraciones³⁰, como de uno de los temas que se debatían en sus círculos: la capacidad o incapacidad del lenguaje para transmitir la realidad³¹. Por otro lado, Helena apunta ya una característica ligada a su personaje, la duplicidad: desde su mismo nacimiento hay dos versiones, que la convierten en un ser divino, además de humano. La Helena de Eurípides se identifica en esta obra con su faceta humana ya que, según expone a continuación, el objeto de su presencia en la escena es contar los males que ha sufrido (vv. 22-23).

Retrotrae, entonces, la narración al juicio de Alejandro en el Ida, y presenta su persona como una marioneta entre las diosas que allí se congregaron: Afrodita, la vencedora, tuvo que cumplir su promesa y hacer que Alejandro desposara a Helena, aunque la ofendida Hera abortó la consumación de

³⁰ Efectivamente, los sofistas consideraban estos relatos como discursos simbólicos e indiferentes al concepto de verdad, dado que sólo tenían vigencia en tanto que eran aceptados por la comunidad que los contaba y escuchaba, quedando siempre en el terreno de la *dóxa*, del discurso opinable: cf. López Eire 2007, p. 217. Por otro lado, sobre el nacimiento de Helena de un huevo había diversas versiones; aquí se menciona la más conocida. Pero en los *Cantos Ciprios* (fr. 9, 10 Bernabé) se la hace hija de Némesis y Zeus: la primera, para rehuir a Zeus, se metamorfoseó en oca, pero Zeus logró unirse a ella transformándose en cisne. El huevo que Némesis puso fue abandonado en un bosque sagrado, donde un pastor lo encontró y se lo llevó a Leda, que la cuidó como una madre (Apolodoro, *Biblioteca*, 1.7.10, 3.10.5 ss y 3.10.6-7). López Eire 2007, 231, apunta que este huevo recuerda, inevitablemente, el “huevo cósmico” de la tradición órfica. Para un estudio amplio sobre la relación de Helena con el huevo, el simbolismo de éste y las diversas formas en que se ha representado, cf. De Martino 2007, pp. 5-45 y *Anexo* (333 ss).

³¹ Cf. Morenilla 2007, p. 194 y López Eire 2007, *passim*: el lenguaje de los humanos, a diferencia del de los dioses, está plagado de defectos, incoherencias, faltas y errores, de manera que sólo genera opiniones (*dóxai*), no discursos verdaderos, haciendo nula la posibilidad de captar y comunicar la realidad tal cual es (217, 220, 222, 223, 247). Por el contrario, tal como Gorgias afirmaba en el *Encomio a Helena* (B11, 8-9 D-K), el lenguaje estaba muy bien dotado para la creación de mitos y poesía (es decir, “tragedia”) porque su poder mayor es el emocional.

esta unión, haciendo que Paris poseyera sólo una imagen suya, fabricada con aire celeste (*eídolon*, v. 34).

A continuación, fueron los designios de Zeus los que causaron males, ya que el soberano de los dioses llevó la guerra al país de los helenos y los frigios (vv. 36-41) para aliviar a la tierra de los muchos hombres que la poblaban y para que el más relevante entre ellos se hiciera famoso. Con esta formulación, que Eurípides tomaba de otra tradición antigua³², Helena desliga su persona de toda responsabilidad en esta guerra, que se atribuye, como el hecho de que su imagen fuera a Troya, a designios divinos.

Otro dios, Hermes, la había conducido a ella a Egipto, a la casa de Proteo, elegido como protector suyo por ser el mortal más virtuoso (v. 47), de manera que fuera garante de la conservación para su esposo, Menelao, de su lecho inviolado (v. 48). Desde este primer momento de la historia, Helena se presenta cumpliendo el rol social que la sociedad griega atribuía a las mujeres y muestra una gran preocupación, constante a lo largo de toda la obra, por dejar claro que ella ha respetado su matrimonio con Menelao³³.

Aunque se encuentra confinada en Egipto, Helena sabe de los muertos que ha causado la guerra de Troya y sabe, también, que ella es considerada la culpable de esa guerra por haber traicionado a su esposo (vv. 54-55)³⁴. Mediante una pregunta retórica («¿Por qué estoy viva aún?», v. 56) Helena sugiere que estas falsas acusaciones le duelen hasta el punto de haber deseado la muerte, pero que se mantiene viva por la esperanza de recuperar su patria y a Menelao: en efecto, ha oído de Hermes que podría volver a habitar

³² Aunque se mencionaba en la épica homérica, Eurípides recoge aquí la versión de Hesíodo (*Trabajos y Días* 156-173) y la de los *Cantos Ciprios* (fr. 1 Bernabé y Davies) según la cual Helena fue el instrumento de los planes cósmicos de Zeus: su función fue aligerar el peso humano que la tierra debía soportar, lo que supuso la muerte de los héroes en Troya (cf. Suárez de la Torre 2007, p. 58). Esta misma versión había sido ya contada en la escena por Eurípides en *Electra*, 1280-1283, que la pone en boca de Cástor: la verdadera Helena habría permanecido en Egipto y su imagen fue la que estuvo en Ilión.

³³ Cf. vv. 59, 61, 63, 65.

³⁴ Es la versión que le trae Teucro («odiosísima imagen sanguinaria de la mujer que me perdió a mí y a todos los aqueos», vv. 73-74; «Toda la Hélade odia a la hija de Zeus», v. 81), que ella misma admite como razonable (Teucro: «Soy, mujer, uno de los desdichados aqueos.» Helena: «No hay que admirarse, entonces, de que odies a Helena», vv. 85) y que se repite en los vv. 110-111 en boca de ambos personajes (Helena: «¡Desgraciada Helena! Por tu culpa yacen muertos los frigios». Teucro: «Y los aqueos. Grandes males se han producido»).

su país en compañía de su esposo, una vez que éste llegara a saber que fue falsa su ida a Ilión y que nunca compartió el lecho, no ya con Paris, sino con ningún hombre (vv. 56-59).

A los dolores que le causa la fama de su imagen, se añaden los suyos propios: Egipto, que era en las versiones anteriores un lugar seguro en el que vivía protegida por el rey Proteo, se ha convertido en un lugar amenazante, ya que el nuevo rey, el hijo del difunto Proteo, Teoclímeneo, no garantiza ya, como su padre, la inviolabilidad de su matrimonio, sino que él mismo persigue (el verbo empleado es *thêrai*, relacionado con la persecución de una presa en la caza) casarse con ella (vv. 61-63) y, para evitar que pueda evadirse de esta boda, ha decidido matar a todo griego que arribe a sus costas y pueda ayudarla a escapar³⁵. Eurípides sugiere así paralelismos con otros personajes femeninos sufrientes, como la Andrómaca en la obra del mismo título de Eurípides, representada en torno al 425 a. C.: Helena se encuentra sola, en un país lejano y, aunque no es esclava, se ve obligada a una boda no deseada con el dueño de la casa que la acoge. Y, de la misma manera que Andrómaca recurre a la protección divina para librarse de los males que la acechan —los celos de Hermíone—, Helena se refugia como suplicante (*hikétis*) en la tumba de Proteo, un lugar también sagrado, esperando mantener así su lecho intacto para su marido (vv. 64-65), de tal manera que, si bien su nombre (*ónoma*) es infame en la Hélade, su cuerpo (*sôma*), el protagonista de la tragedia, no se cubra de vergüenza (vv. 66-67)³⁶.

Mediante este planteamiento, Eurípides hace una síntesis de las dos imágenes de Helena transmitidas por la tradición, y al hacerlo refleja en lenguaje dramático otro de los temas candentes entre los sofistas, que había sido también explorado por otros trágicos, como eran las relaciones entre nombre y realidad, o, lo que es lo mismo, entre apariencia y ser, así como como la relevancia que tenía la fama en la vida social e individual³⁷. Teucro, que ve a la

³⁵ Cf. vv. 1173-1176, cuando Teoclímeneo conoce que ha llegado a sus costas un griego (Menelao).

³⁶ Por otro lado, la situación de esta Helena recuerda la de Penélope, el modelo de fidelidad en la épica, ya que, tras haber mantenido durante diecisiete años fidelidad a su marido, se ve obligada a un nuevo matrimonio que trata de retrasar.

³⁷ Cf. Morenilla 2007, p. 193, para Sófocles y Allan 2008, pp. 47-49 para una visión de conjunto. Esta misma dicotomía “nombre-cuerpo” se encuentra también en otras obras de Eurípides, que se representaron más tarde, como son *Ifigenia entre los Tauros* (504) y *Orestes* (390).

Helena real en Egipto, cree que es una «visión» (*ópsis*, v. 72) y, en cambio, ha considerado real a la imagen de Helena en Troya. Quedaba, de este modo, en evidencia que las percepciones de los sentidos no siempre eran fiables, con las limitaciones para construir el conocimiento que esta constatación comportaba.

Esta síntesis de las dos Helenas –dos entes bien diferentes, pero con el mismo nombre, hecho que se produce por uno de los defectos del lenguaje³⁸– resulta ser un personaje novedoso, que sufre por partida doble: por un lado, por su divina belleza, que no le sirve ya para dominar a los varones, sino para ser objeto de un acoso amoroso no deseado³⁹; y, por otro, porque siente el dolor de las pérdidas habidas en su familia por las acciones que a su imagen se atribuyen. Efectivamente, sabe por Teucro, personaje que tiene la función de informar a Helena y a la audiencia los sucesos del mundo exterior⁴⁰, que su madre y sus hermanos, los Dióscuros, se han suicidado por la vergüenza que les causaban sus acciones⁴¹, mientras que su esposo es dado por muerto, ya que ha desaparecido en el mar durante el viaje de regreso tras finalizar la guerra. Este sufrimiento es lo que hace diferente a la Helena etérea de la Helena corpórea, como el mismo Teucro le hace notar: «Tienes el cuerpo igual que Helena, pero tu corazón no es como el suyo, sino muy diferente» (vv. 160-161).

La primera párodo es un diálogo lírico entre Helena y un coro de cautivas griegas. Y, dado que la intervención cantada de los personajes femeninos en los coros de Eurípides suele ser el medio de comunicar a la audiencia lo que resulta muy relevante para ellas⁴², este canto es muestra del gran dolor que afligía al personaje: la Helena corpórea pide en la primera estrofa inspiración primero a las hijas de las Sirenas, figuras luctuosas, que solían apare-

³⁸ Cf. n. 31.

³⁹ Cf. vv. 27-29, 260-3, 304-5.

⁴⁰ La presencia de este personaje (que en la obra se justifica porque, habiendo sido expulsado de Salamina, llega a Egipto de camino a Chipre, donde Apolo le ha profetizado que fundará una ciudad, con la intención de consultar a la adivina Teónoe, que le proporcionará oráculos que le dirigirán en la dirección adecuada para llegar a su destino) ha sido interpretada por Grégoire 1961, p. 19, en relación con las alianzas de la Atenas contemporánea. En todo caso, Teucro, como participante en la Guerra de Troya y marinero errante, contaba con la verosimilitud necesaria para aparecer en el Egipto donde se sitúa la acción.

⁴¹ Estos suicidios de Leda y los Dióscuros parecen ser una invención de Eurípides para añadir patetismo a la obra.

⁴² Cf. Kim On Chong-Gossard 2008, pp. 242 ss.

cer a menudo en los sarcófagos, con las que alude tanto a las muertes de miembros de su familia que acababa de conocer, como la de su antiguo protector Proteo, junto a cuya tumba se encuentra; y después a Perséfone, que sufrió como ella, la desaparición de un ser muy querido.

A su vez, la antístrofa, cantada por las cautivas, hace referencia a Pan, el dios que perseguía a las ninfas y náyades, símbolo del acoso amoroso de los varones sobre las mujeres, con el que se alude tanto a la suerte habitual de las cautivas que la cantan, como a la de Helena, perseguida por Teoclímeno.

El resto de la párodo tiene el mismo aire doliente⁴³ y sirve para rememorar una y otra vez los males que ha padecido y que su fama ha causado, a los que se añade ahora a su propia hija, a la cual nadie pedirá en matrimonio («virgen y sin marido verá cómo blanquean sus cabellos», v. 283⁴⁴) por su causa. Lo único que sostiene a este personaje asolado y que le impide suicidarse es, vuelve a ser dicho, la esperanza de que su esposo todavía esté vivo (350 ss).

La trama se desarrolla luego en torno a tres procedimientos dramáticos bien conocidos por el público: reconocimiento, intriga y huida, que se despliegan de manera muy similar a otra tragedia muy cercana en el tiempo (413 a. C.), *Ifigenia entre los Tauros*, obra con la que *Helena* comparte otras similitudes⁴⁵.

La misma técnica de absorción de la tradición y de introducción de algún cambio que hemos expuesto para el personaje de Helena se observa también en el de Menelao, que no suele ser dibujado con rasgos positivos en otras obras de Eurípides⁴⁶. En *Helena* su carácter trágico se apunta también desde el mismo prólogo, cuando la tindárida lo menciona como «mi desdichado esposo» (v. 49), al narrar que persiguió a sus raptores (v. 50: *tàs emàs anarpagàs*) hasta las murallas de Ilión. Y a lo largo del desarrollo de la trama se observan en él otros rasgos novedosos. En primer lugar, aunque náufrago en las costas egipcias, se muestra orgulloso de la hazaña bélica que ha realiza-

⁴³ Sobre la acumulación de procedimientos patéticos en toda la párodos, cf. Morenilla 2007, pp. 182-183.

⁴⁴ Cf. también los vv. 689-690: «Sin esposo, sin hijos, (Hermíone) lamenta mi funesta unión (la de Helena con Paris)».

⁴⁵ Efectivamente, esta tragedia también semejante a la *Helena* en el uso de motivos como el doble, la princesa prisionera y luego liberada, la mujer alejada de su esposo, la importancia del amor y la huida.

⁴⁶ Cf. Dirat 1976, p. 1 y Redondo Moyano 2009, pp. 323, 329-336.

do, la expedición a Troya («Glorioso me parece —y digo esto sin vanidad— trasladar por medio del remo todo un ejército hasta Troya», vv. 393-4), y del modo en que lo ha hecho, que refleja anacrónicamente el rechazo a la tiranía de la Atenas contemporánea, a la vez que habla de su valía personal como líder (“sin que, como un tirano, hubiera de reunirlo por la fuerza, pues la juventud de la Hélade se puso de buen grado bajo mis órdenes”, vv. 395-396). Menelao se describe a sí mismo como un jefe militar exitoso y respetado, y se atribuye la autoría de la victoria sobre Troya en solitario («Famoso es el incendio de Troya, y yo, Menelao, fui quien la hizo arder: en todas partes soy conocido.», vv. 503-4). Agamenón sólo aparece mencionado cuando narra sus ilustres orígenes, en tanto que hermano suyo e igual de noble que él (v. 392), pero nunca en relación con la guerra⁴⁷. Por otro lado, es también novedoso el modo en que, según contó Teucro, trató a la imagen de Helena, recuperada tras la guerra: se la llevó arrastrándola por los cabellos (v. 116), es decir, sometiéndola él a ella y no ella a él, víctima una vez más de sus encantos, como contaba la tradición antigua en algunas versiones.

Menelao llega a las costas egipcias junto con su esposa y un grupo de soldados tras un naufragio. Él solo se aventura en un país desconocido, como jefe solícito que debe atender a las necesidades del grupo (vv. 428-429), confiado en las leyes que, como extranjero, deben protegerle. Sin embargo, se encuentra con una anciana que le advierte del peligro que corre por ser griego, ya que el rey del lugar ha ordenado asesinar a todos los helenos que por allí pasen por causa de Helena, hija de Zeus (v. 470) y de Tindáreo (v. 472), la cual, procedente de Esparta, llegó a Egipto antes de que partieran los aqueos a Troya. Menelao se muestra confundido por las noticias que llegan a sus oídos («... me encuentro con que otra mujer que tiene su mismo nombre, el mismo, vive en este palacio. ¡Y me ha dicho que es hija de Zeus! ¿Acaso puede encontrarse un hombre a orillas del Nilo que se llame Zeus? Sólo un Zeus hay, y está en el cielo. Y Esparta, ¿dónde va a haber otra que no sea la que riegan las aguas del Eurotas de bellos juncos?... En realidad, no sé qué decir..., pues, según parece, se encuentran en el ancho mundo muchas ciudades y mujeres que llevan el mismo nombre.», vv. 485-499⁴⁸), pero sigue

⁴⁷ Cf. los versos 1493-1494, en los que se dice expresamente que Menelao tomó la ciudad de Dárdano.

⁴⁸ Cf. n. 31.

creyendo que la Helena que él ha traído de Troya y ha dejado, junto con sus hombres, en una cueva cercana a la playa es la única verdadera. De la misma manera, cuando se encuentra con la Helena de carne y hueso, Menelao desconfía de lo que sus propios ojos le muestran («¿Puede ser que esté sana mi razón y mis ojos enfermos?», v. 575) y de la versión que ella le da, hasta que le es anunciado por uno de sus hombres que la Helena etérea se ha desvanecido en el éter.

Sólo entonces se produce el reconocimiento y ambos esposos se dan mutuamente muestras de alegría (Menelao: «¡Oh día deseado que te trae de nuevo a mis brazos!», vv. 623-4) y de amor, especialmente por parte de Helena (Helena: ¡Oh Menelao, el más querido de los hombres! Larga ha sido la ausencia, pero el placer me ha sido devuelto. *Amigas* (al coro), *soy feliz, tengo ante mí a mi esposo y puedo rodearle con amorosos brazos, después de tantos soles*. Menelao: «Y yo a ti.», vv. 625-630)⁴⁹.

El relato de Helena sobre lo sucedido, que reproduce la versión dada en el prólogo, deja clara su falta de culpa, a la vez que se remarca, una vez más, los padecimientos de ambos esposos, de Helena por los rumores y habladurías, de Menelao por el esfuerzo de la lanza (v. 717).

Tras explicar el pasado, se enfrentan a la situación del presente: Helena debe probar que no ha accedido a la boda con Teoclímeno, mostrando que vive como suplicante junto a la tumba de Proteo («Ves mi morada miserable junto a ese sepulcro?», v. 798), antes de que ambos consideren las posibilidades de salvación. Como la situación es grave, Helena, dando muestras de que para ella lo más importante es su marido, le pide a Menelao que se salve huyendo él solo (v. 805), pero él toma una decisión adecuada al carácter de guerrero valeroso que ha mostrado con anterioridad («Sería una cobardía indigna del vencedor de Ilión», v. 808).

Rechazada la posibilidad de la violencia propuesta por Menelao, Helena se inclina por la astucia. Ambos deciden salvarse o morir juntos (vv. 837-855). Para salvarse, necesitan recabar, en primer lugar, la colaboración de Teónoe, para que ella, que todo lo sabía, no contara sus intenciones a su hermano. Helena le suplica, abrazada a sus rodillas, que siga la estela de su padre, que la guardaba en su palacio para devolvérsela a su esposo y que le

⁴⁹ Cf. también los vv. 1299 (en el que Helena se refiere a Menelao como su queridísimo esposo) y 1401-2 (en el que Helena confiesa que sería capaz de morir por amor a su marido).

permita volver a la Hélade, para contar la verdad sobre lo sucedido, recuperar su virtud perdida y poder casar a su hija. Menelao se niega a utilizar el recurso patético de arrojarse a las rodillas de Teónoe, por considerarlo indigno de sus hazañas troyanas, pero expone una habilidad oratoria similar a la de Helena, cuando dirige formalmente un ruego a la tumba Proteo: a él le pide que, por mediación de su hija, los salve a los dos, que han decidido morir juntos, actuando con la justicia que se debe⁵⁰. Los discursos consiguen su objetivo y Teónoe accede a mantenerse en silencio⁵¹, pero lo hace evitando desafiar la autoridad de su hermano: en su decisión prima la reafirmación de las ideas y la actuación emprendida por otro varón al que ambos deben respeto, como es su propio padre, al que los dos suplicantes han tenido la habilidad de mencionar.

El siguiente paso es encontrar un plan que permita la huida. Es una escena en la que Helena muestra la superioridad intelectual que le otorgaban todas las versiones antiguas. Pero esta superioridad se manifiesta ahora de manera muy diferente. Helena comienza por ceder a Menelao la iniciativa («Ahora te toca a ti encontrar el medio de nuestra salvación definitiva.», vv. 1033-35) y él propone una primera posibilidad (pedir a algún sirviente fiel un carro) que ella rechaza por inútil (no serviría de nada, ya que desconocen los caminos del país). Menelao propone, entonces, ocultarse en palacio y matar a Teoclímeneo, pero Helena comprende que Teónoe no se mantendría en silencio si estuviera en juego la vida de su hermano. Menelao constata, además, que aunque éste dejara de ser un obstáculo, no contaban con una nave, único medio con el que podían huir. Sólo cuando a él se le han agotado las propuestas, es ella la que toma la iniciativa, diseñando un plan de evasión factible que inmediatamente comparte con Menelao (vv. 1050-1072), situándole al frente de él: «Tú debes dirigirlo todo» (v. 1073).

Esta Helena eurípidea manifiesta en estos momentos decisivos para la pareja su superior inteligencia tradicional⁵² pero no lo hace en un modo que

⁵⁰ Sobre las características retóricas de este discurso de Menelao, que se conforma en relación con el de Helena como un *agón*, cf. Dirat 1976, p. 11.

⁵¹ Sobre el silencio de este personaje y del coro de cautivas, interpretado como solidaridad y complicidad entre mujeres, que guardan de este modo secretos compartidos, cf. Kim On Chong-Gossard 2008, pp. 171-174 y 243.

⁵² El propio Teoclímeneo reconocerá la astucia de Helena, de la que cree cómplice a su hermana Teónoe (v. 1621).

relegue a su marido. De hecho, antes de exponer su plan, se coloca en la posición de inferioridad propia de su sexo⁵³: «Escúchame, si es que una mujer puede hablar con sensatez» (v. 1049) y luego, le ofrece, *de facto*, el plan a él, como si él hubiera sido su artífice. Este pasaje muestra el modo en el que era válida socialmente la inteligencia de la mujer, una cualidad muy apreciada, ya que era muy necesaria para el buen orden del *oikos*: debía estar sometida a la lealtad al esposo, que no veía así minusvalorada su autoridad⁵⁴. La mujer inteligente debía acceder voluntariamente a este papel subordinado, de manera que su capacidad no supusiera una amenaza al orden patriarcal. Así alcanzaba su virtud, *sophrosúne* (932, 1684), entendida como absoluta fidelidad y lealtad a su marido.

Realizado con éxito el plan, en el que Menelao actúa como claro líder militar y exhibe su valor guerrero (vv. 1606-1610), Helena regresa a la Hélade en una nave guiada por su marido y protegida por su hermanos, los Dióscuros, es decir, bajo la tutela de los miembros masculinos de su familia.

Son también sus dos hermanos quienes, aparecidos en la escena *dei ex machina*, impiden que Teoclímene tome venganza en su hermana Teónoe, a quien sabe colaboradora necesaria del plan. Los Dióscuros le explican que ella no le ha agraviado, sino que ha respetado la ley de los dioses (*tà tòn theôn* v. 1648) y los justos preceptos del padre de ambos (*endíkous epistolás* v. 1649). Por otro lado, los dos hermanos libran de responsabilidad en la huida a Helena, ya que sólo se cumple el plan de los dioses: una vez que se ha destruido Troya y ya no debe prestar su nombre a los dioses, su deber es regresar a su hogar y vivir con su esposo, porque la misión que se le había asignado en los planes divinos ha llegado a su fin. Sus últimas palabras están dedicadas a explicar el futuro divino que le espera a Helena tras su muerte⁵⁵ y la etiología de una isla que lleva su nombre, situada frente al Ática.

⁵³ Tal como Kim On Chong-Gossard 2008, pp. 243ss, constata, la alabanza es previa a la participación efectiva de las mujeres ayudando a los hombres a alcanzar decisiones propias. En este caso, la alabanza está implícita.

⁵⁴ Menelao, a pesar de su inferioridad intelectual, es reconocido continuamente por Helena como su autoridad, en tanto que hombre y esposo: 56-67, 293-7, 340-5, 566, 625-59, 926-39, 1294-1300, 139-1409

⁵⁵ Y a Menelao, que, como yerno de Zeus, acabaría en las Islas de los Bienaventurados; fue algo que ya le profetizó Proteo, en *Odisea* 4.349ss, y que es recogido por Heródoto 2.110ss y Apolodoro, *Biblioteca* 2.5.9.

Esta intervención divina reconduce la errada conducta del rey, que acaba admitiendo que el comportamiento de Helena ha sido el adecuado, por lo que le dedica una clara alabanza: «Que vuelva Helena a casa, si ello place a los dioses. Podéis jactaros de que ella, que tiene vuestra misma sangre, es la mejor y la más casta de las mujeres. Felicitaos por su nobleza de corazón, algo que no se encuentra fácilmente entre las de su sexo.» (vv. 1683-1687). Apreciamos que se trata de una alabanza particular, dirigida a este personaje de Helena que Eurípides ha construido en su obra, pero también que se dice explícitamente que su forma de ser no es la generalizada en la sociedad de la época: la mayoría de las mujeres siguen siendo vistas como un peligro potencial para los varones⁵⁶.

4. Conclusiones

Eurípides, como era habitual entre los poetas que trataban el mito, construye su *Helena* basándose en la tradición anterior e introduciendo cambios que aportan visiones nuevas de una historia conocida. Estos cambios, que siempre debían respetar el principio de la verosimilitud, se hacían tanto para expresar dramáticamente la idea que movía al autor a componer la obra, como para atender a las preferencias del público, cuyo voto era necesario para que la obra fuera ganadora⁵⁷. Dentro de una obra novedosa en diferentes aspectos⁵⁸, en nuestro trabajo hemos querido resaltar las innovaciones que se producen en el tratamiento del personaje de Helena y la dirección en que éstas se podían orientar. Efectivamente, apoyándose en toda la tradición anterior que la exculpaba tanto del abandono de su hogar y patria⁵⁹, como de los

⁵⁶ Las obras trágicas eran creadas por varones y estaban dirigidas a un público también mayoritariamente masculino (cf. Allan 2008, p. 50, n. 215), por lo que lo esperable es que la visión de las mujeres que se ofrece en la escena refleje las preocupaciones fundamentales de los varones atenienses con respecto al otro sexo.

⁵⁷ Cf. Allan 2008, pp. 24-27.

⁵⁸ Para una visión general de estas innovaciones (en el aspecto métrico, musical y estructural), cf. Morenilla 2007, pp. 182-185 y 199.

⁵⁹ Con “exculpar” queremos indicar que Helena no había realizado las acciones que se le atribuían en la tradición épica. Por el contrario, Gorgias en su *Encomio a Helena* la exculpaba por medios retóricos, mediante el argumento de la verosimilitud, admitiendo que sí las

desastres de la guerra de Troya, Eurípides logra dibujar una Helena original, que no aparece en ningún otro poeta trágico, ni tampoco en ninguna otra obra de Eurípides, ya que la convierte en la personificación del ideal femenino que estaba vigente en su sociedad⁶⁰: mujer amante de su esposo y su familia quien, tras un alejamiento forzado de su patria y hogar, logra volver con su marido, conformando ese final feliz que, junto con el amor que se muestran Helena y Menelao, ha servido para restar validez como tragedia a esta obra⁶¹ y para ponerla en relación con desarrollos literarios posteriores, como la *Nea* y la novela.

El cambio en el personaje de Helena conlleva también la modificación del de Menelao en la misma dirección de conformación a un ideal, de manera que aparece como héroe guerrero y miembro preeminente de la pareja, en la medida en que lo permitía la tradición: Menelao se convierte así en un digno esposo de la nueva Helena⁶² y la unión de ambos refuerza una institución tan básica para la *pólis* como era el matrimonio⁶³. Sin embargo, esta constatación evidente en el desarrollo de la trama, pierde valor para diversos críticos cuando se considera, por un lado, el juego entre fama y realidad que traspasa toda la tragedia, de manera que en ella se expresa claramente que nada es lo que parece, y, por tanto, tampoco lo es el mensaje general que se propone; y, por otro, el hecho de que los personajes míticos elegidos por

había realizado; cf. López Eire 2007, *passim*, especialmente 234, 240. Esta obra fue concebida como un elogio a la tindárida y una diversión para el autor (B11, 21 D-K); en ella Gorgias muestra sus capacidades oratorias y enseña la fuerza que la palabra podía tener, pero no tiene necesidad de desplegar el carácter de Helena.

⁶⁰ Komornicka 1991, p. 19, resalta la atribución a Helena de todas las cualidades de la *areté* femenina: *beauté, vertu, esprit, savoir et ingéniosité*.

⁶¹ Cf. Komornicka 1991, p. 16, L. A. de Cuenca 1979, pp. 11-12 o Zweig 1999, p. 220. Sobre si *Helena* es o no una tragedia, cf. las acertadas reflexiones de Morenilla 2007, pp. 179-182: la idea más relevante es que quienes dudan de tal carácter trágico se basan en el moderno concepto de tragedia y no en el que se tenía en la Atenas clásica. También Allan (2008, pp. 66-72) dedica una parte de la Introducción de su edición a este tema, puntualizando que la interpretación de la tragedia dada, particularmente por Aristófanes (una fase de nacimiento –Esquilo–, otra de culminación –Sófocles– y una tercera de decadencia –Eurípides–) no se conforma con la realidad, ya que la tragedia, por su interrelación necesaria con el público, estuvo en evolución permanente durante el siglo V a. C. y después.

⁶² Cf. Dirat 1976, p. 4.

⁶³ Cf. Morenilla 2007, p. 200.

Eurípides para representar en escena esta revalorización de los roles concernientes a la pareja sean precisamente Helena, la adúltera más flagrante del mito, y Menelao, su sometido esposo, protagonistas ambos de un matrimonio que en el ámbito del mito nunca funcionó según las convenciones establecidas.

Estas interpretaciones descuidan la consideración de la función de la tragedia y el uso que en ella se hace del mito. La función de la tragedia ática no consistía en minar el sentido de identidad y las creencias nucleares de la sociedad a la que iba dirigida, sino que, más bien, los trágicos buscaban conectar con sus espectadores y defender los valores que para éstos eran relevantes, reafirmando⁶⁴. Y esta función era esperable sobre todo en un momento de crisis, como el que vivía Atenas en el momento de representación de esta obra⁶⁵. En épocas de guerra las convenciones sociales suelen ceder ante la inmediatez del peligro y la posibilidad real de una muerte inmediata. Se vive en un estado de excepcionalidad que propicia los valores sociales sean relegados. Eurípides, seguramente recogiendo un sentimiento colectivo⁶⁶, lanza a la sociedad ateniense el mensaje de la validez de sus valores tradicionales en la configuración de los roles de pareja.

El mito era para los tragediógrafos fuente de historias conocidas por todos sobre las cuales era posible dramatizar los aspectos que interesaban,

⁶⁴ Allan 2008, pp. 5 y ss., 53.

⁶⁵ *Helena*, según dos escolios a las *Tesmoforiantes* de Aristófanes (vv. 1012 y 1060-1061), se representó en el año 412 a. C., es decir, dos años después de la derrota siciliana de la armada ateniense, un duro revés para la Atenas que llevaba ya más de un decenio en guerra. Sobre la magnitud de esta catástrofe, la influencia que pudo tener en la obra de Eurípides y el pacifismo que esta obra manifiesta, trata gran parte de la *Notice* de Grégoire 1961, particularmente las pp. 11-24. Sobre tal influencia y, en general, sobre el sentido antibelicista de la *Helena* de Eurípides previene Allan 2008, pp. 4-9, puntualizando que la Guerra de Troya aparecía frecuentemente como un plan divino del que no eran, por tanto, responsables los humanos; que la simpatía por los vencidos que se aprecia en esta obra, es típica de la épica y de la tragedia en general, y que los atenienses que contemplaron esta tragedia siguieron votando a favor de la guerra a pesar de la catástrofe siciliana, porque consideraban que el conflicto bélico acabaría siendo ventajoso para ellos. Sólo la visión con perspectiva histórica de los acontecimientos, que conoce cuál fue el final del conflicto, permite dar por seguro que también los atenienses de la época tenían el convencimiento de que iban a ser derrotados.

⁶⁶ La parodia de Aristófanes, que se representó un año después, es una prueba de que la tragedia interesó y de que su representación tuvo influencia en la sociedad ateniense.

preocupaban o eran objeto de discusión entre la audiencia. Estas historias míticas no eran utilizadas en la tragedia para mostrar el mal funcionamiento de la sociedad contemporánea, sino, por el contrario, para mostrar el mal funcionamiento del mundo de los héroes, confrontándolo con la diferente respuesta que daban a los conflictos que se planteaban las instituciones de la Atenas democrática⁶⁷. Eurípides, con su *Helena*, previene contra los efectos destructivos que conlleva para el *oïkos* y la *pólis* un comportamiento como el de la Helena y Menelao tradicionales: la muerte de miembros de la familia (Leda y Dióscuros), la falta de descendencia (Hermíone soltera) y la guerra destructora. Pero en su obra, la “Helena antigua”, la que traiciona a su marido y causa la guerra de Troya es etérea y se desvanece en la tragedia para dar paso a la Helena de carne y hueso, que se basa en tradiciones literarias más modernas y encarna los valores áticos más cercanos a la sociedad de la época, que son sancionados con el final feliz⁶⁸. Se dibuja así la identidad de la mujer en la comunidad, reconociendo su relevancia para el mantenimiento de una vida cívica organizada, a la vez que se marcan unos límites bien definidos que deben ser estrictamente respetados⁶⁹. Eurípides escoge precisamente el

⁶⁷ De ahí que los mitos tengan versiones diferentes y que no tengan la función de erigirse en declaraciones dogmáticas, sino la de influir en quienes los escuchan para que se formen una opinión (*dóxa*); López Eire 2007, p. 224. Suárez de la Torre 2007, p. 66, apunta que los griegos estaban habituados a versiones diferentes de un mismo mito, que generalmente tenían un color local. Pero que en el siglo V a. C., tanto en el teatro, como en la lírica coral, son muy frecuentes las modificaciones o “rectificaciones” de la tradición recibida. Estas modificaciones se realizaban, no obstante, con distinta actitud: mientras Píndaro tiene siempre en cuenta el criterio de la verdad (dentro de la “autoridad” que estos relatos revestían en su mundo poético), la escena trágica actúa con una gran libertad, “como si ya se hubiera aceptado plenamente esa posibilidad de relatos alternativos que sólo conocen los poetas y que manejan a su antojo a través de la ficción que crea la escena”.

⁶⁸ Cf., en el mismo sentido, las palabras de Morenilla 2007, p. 194, en las que rechaza la teoría de Wright 2005, p. 387, sobre la significación (*a Kind of epistemological nihilism*) de las “tragedias de huida”: «Pero el desarrollo del argumento de Helena prueba que no es así, sino que Eurípides afirma la existencia de una verdad, así como de una justicia a la que se debe llegar mediante un proceso de reflexión personal.»

⁶⁹ Cf., para una visión general de los límites que la sociedad ateniense marcaba como deseables para las mujeres, Zeitlin 1996, pp. 341-374. En el *Agamenón* de Esquilo, una obra dedicada a validar los códigos patriarcales en la sociedad divina y humana, la figura de la Helena antigua es dibujada como un ser que lleva inherente en su naturaleza la destrucción (vv. 689-90), cf. B. Zweig 1999, p. 222.

personaje de Helena porque con él se podía marcar con más contundencia la distancia entre el modelo antiguo y el nuevo⁷⁰, siendo ambos bien conocidos por la audiencia⁷¹.

⁷⁰ Helena era, efectivamente, un personaje marcado por diversas dualidades (divina o mortal, raptada o seducida, causante o no de una guerra, culpable o no culpable de haber abandonado su hogar, adúltera y la mujer más deseable) y se adaptaba bien al perfil del que Eurípides solía dotar a sus caracteres femeninos, a los que dibuja con potencial para el mal y para el bien: cf. Kim On Chong-Gossard 2008, p. 246. Por su parte Komornicka 1991, p. 19, señala que también en el conjunto de la obra se despliega una estructura antitética, un desdoblamiento de ideas: lo verdadero y lo falso, la realidad y las apariencias, el bien y el mal, el misterio y la revelación, el nombre y el cuerpo, la ignorancia y el saber, la razón y los sentidos, el libre albedrío y la necesidad, la culpabilidad y la inocencia, la cultura griega y la bárbara...

⁷¹ El hecho de que Helena fuera espartana y de que Atenas estuviera en guerra con Esparta no es tan relevante como algunos críticos señalan (cf. Zweig 1999, p. 220), teniendo en cuenta que tanto Helena como Menelao eran habituales en los escenarios atenienses antes y después de iniciada la guerra en tanto que figuras del mito. Hay que añadir, además, que esta Helena espartana se muestra muy respetuosa con la diosa Atenea, la protectora de la polis de Atenas (ciudad que no aparece nunca mencionada en el texto): cuando el coro, en la antístrofa segunda, confirma el lamentable destino de Helena, menciona como última desgracia el que nunca volverá a ver feliz el palacio de su padre, ni a la diosa Atenea, la *Chalkíoikos*, «que habita casa de bronce» (v. 229), epíteto que hacía referencia al famoso templo que en esta ciudad tenía; además, en el épodo que sigue a esta antístrofa, la propia Helena relata que Hermes la raptó mientras ella buscaba rosas frescas para ir a ofrecérselas a esa misma diosa.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- W. Allan, *Euripides. Helen*, Cambridge 2008
- T.W. Allen, *Homeri Opera III*, Oxford 1917 (impresión de 1990)
- Apolodoro, *The Library*, Cambridge-Massachusetts 1921
- A. Bernabé (ed.), *Poetarum Epicorum Graecorum Testimonia et Fragmenta. Pars I*, Stuttgart 1996
- K. Cawthorn, *Becoming Female. The Male Body in Greek Tragedy*, London 2008
- M. Davies, ed. *Epicorum Graecorum Fragmenta*, Göttingen 1988
- A. M. Dale, *Euripides: Helen*, Oxford 1967
- M. Dirat, “Le personnage de Ménélas dans *Hélène*”, *Pallas* 23, 1976, pp. 3-17
- D-K = H. Diels, W. Kranz, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Berlin 1951-1952
- A. Esteban Santos, “Esposas en Guerra (Esposas del ciclo troyano)”, *CFC (G)*, 2006, 16, pp. 85-106
- Eurípide, *Hélène - Les Phéniciennes*, Texto establecido y traducido por H. Grégoire (*Hélène*) y L. Méridier (*Les Phéniciennes*), Paris 1961
- Eurípides, *Tragedias III*, Introducción, Traducción y notas a cargo de C. García Gual y L.A. de Cuenca, Madrid 1979 (reimpresión del 1998)
- Homero, *Odisea*, Edición y Traducción de J.L. Calvo, Madrid, 1987
- J. H. Kim On Chong-Gossard, *Gender and Communication in Euripides' Plays*, Leiden-Boston 2008
- A. M. Komornicka, “Hélène de Troie et son “double” dans la littérature grecque (Homère et Euripide)”, *Euphrosyne* 19, 1991, pp. 9-26
- A. López Eire, “Un mito en la Retórica de Gorgias”, en J.V. Bañuls, M. do C. Fialho, A. López, F. De Martino, C. Morenilla, A. Pociña, M. de F. Silva (eds.), *O Mito de Helena de Tróia à Actualidade Vol. I*, Coimbra 2007, pp. 213-253
- Fr. De Martino, “Elena *ab Ovo*”, en J.V. Bañuls, M. do C. Fialho, A. López, F. De Martino, C. Morenilla, A. Pociña, M. de F. Silva (eds.), *O Mito de Helena de Tróia à Actualidade Vol. I*, Coimbra 2007, pp. 5-45 y *Anexo*
- Fr. De Martino & O. Vox, *Lirica Greca*, vol. I, *Prontuari e lirica dórica*, Bari 1996, “Il dossier *Palinodia*”, pp. 248-260
- C. Morenilla, “La *Helena* de Eurípides”, en J.V. Bañuls, M. do C. Fialho, A. López, F. De Martino, C. Morenilla, A. Pociña, M. de F. Silva (eds.), *O Mito de Helena de Tróia à Actualidade Vol. I*, Coimbra 2007, pp. 179-203
- M-W = R. Merkelbach & M. L. West, *Fragmenta Hesiodica*, Oxford 1999
- M. Picazo Gurina, *Alguien se acordará de nosotras*, Barcelona 2008
- PMGF = M. Davies, ed. *Poetarum Melicorum Graecorum Fragmenta*, I, Oxford 1991
- Radt, cf. *TrGF*.
- E. Redondo Moyano, “El *êthos* de los violentos en las tragedias eurípideas de tema troyano (I)”, en F. De Martino, C. Morenilla (eds.), *Teatro y Sociedad en la Antigüedad Clásica. Legitimación e Institucionalización política de la violencia*, Bari 2009, pp. 305-340

- E. Suárez de la Torre, "Helena, de la épica a la lírica griega arcaica (Safo, Alceo, Estesícoro), en J. V. Bañuls, M. do C. Fialho, A. López, F. De Martino, C. Morenilla, A. Pociña, M. de F. Silva (eds.), *O Mito de Helena de Tróia à Actualidade Vol. I*, Coimbra 2007, pp. 55-79
- S.B. Pomeroy, *Diosas, Rameras, Esposas y Esclavas: Mujeres en la Antigüedad Clásica*, Madrid 1987
- TrGF = B. Snell, R. Kannicht, and S. Radt (eds.), *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Göttingen 1971-2004
- E.-M. Voigt, ed. *Sappho et Alcaeus: Fragmenta*, Amsterdam 1971
- M. Wright, *Euripides' Escape-Tragedies. A Study of Helen, Andromeda and Iphigenia among the Taurians*, Oxford 2005
- B. Zweig, "Hellen", en R. Blondell, M-K Gamel, N. Sorkin Rabinowitz, B. Zweig (eds.), *Women on the Edge*, New York-London 1999
- F. I. Zeitlin, *Playing the Other*, Chicago & London 1996