

Ἑλένη δραματουγός. Ficció dins la ficció en l'*Hèlena* d'Eurípides

Jaume Amirall Sardà
Universitat de Barcelona

ABSTRACT

Beyond the traditional image of Helen as being conscious of her nature as an instrument of divine punishment for mankind, Euripides constructs a “new” Helen, mistress of her destiny and authoress of an unexpected happy end. Clever and crafty Helen acts as a true δραματουγός, by creating a fictional ‘plot’ and instructing the ‘actors’. By his original treatment of the story, Euripides strengthens the expression of selfconsciousness of the power of his art.

KEYWORDS: Greek tragedy, Euripides, *Helen*, metatheater

(...) Here he remained for twenty days, in no danger, but in high discomfort, for the accommodation was insufficient for the Queen. Helen had been to Egypt ten years before, under the larger guidance of Paris, and she could not but remark that there was nothing to see upon the island and nothing to eat and that its beaches were infested with seals. Action must be taken, Menelaus decided. He sought the sky and sea, and chancing at last to apprehend an old man he addressed to him the following wingèd word:

“What island is this?”

“Pharaoh’s,” the old man replied.

“Pharos?”

“Yes, Pharaoh’s, Prouti’s,”—Prouti being another title (it occurs in the hieroglyphs) for the Egyptian king.

“Proteus?”

“Yes.”

As soon as Menelaus had got everything wrong, the wind changed and he returned to Greece with news of an island named Pharos whose old man was called Proteus and whose beaches were infested with nymphs.

E. M. Forster, *Pharos and Pharillon. An Evocation of Alexandria*.

1

Hèlena fou presentada a concurs l'any 412, juntament amb la perduda *Andròmeda*; en tenim el testimoni segur en l'extensa paròdia que Aristòfanes fa d'ambdues obres en la seva comèdia *Dones celebrant les Tesmofòries*, representada l'any següent, així com en dos escolis d'aquesta mateixa obra i en un altre de *Granotes*, estrenada en 405¹. Ignorem, en canvi, els altres dos títols de la tetralogia. Alguns estudiosos han proposat de completar les tres tragèdies amb *Ió*, una obra que presenta una certa afinitat amb les altres dues. Dins la producció d'Eurípides, tant *Ió* com *Hèlena* pertanyen a un grup d'obres —amb *Alcestitis*, *Ifigenia entre els taures*, *Andròmaca*, *Hèracles* i *Orestes*— que tenen un notable tret argumental: la trama sofreix una dràstica capgirada que comporta el sobtat redreçament del destí dels protagonistes. Constitueixen una modalitat no ortodoxa de tragèdia, en relació a la definició aristotèlica del gènere: «un argument reeixit, doncs, ha de ser simple, i no, com afirmen alguns, ambigu, i ha de canviar no de la infelicitat a la felicitat, sinó al revés, de la felicitat a la infelicitat, i no per causa de maldat, sinó per causa d'un gran error...»². En aquests drames, la resolució positiva del conflicte deixa sense efecte la compassió que en el públic hauria de provocar —sempre segons Aristòtil— la desventura que aclapara un heroi innocent. S'ha considerat que, més aviat, aquestes obres d'Eurípides produeixen una sensació d'alleujament, per efecte de la superació d'una situació que es preveia irremissiblement catastròfica³.

Més recentment, Matthew Wright ha suggerit que la tragèdia que completava la trilogia era *Ifigenia entre els taures*, tot adduint el fet que en totes tres obres el motiu central, altrament inusual en la tragèdia, és l'evasió d'una dona⁴. Els arguments de Wright es basen principalment en la interpretació de l'extensa paròdia d'Eurípides que constitueix gairebé tota la segona part de l'esmentada comèdia aristofànica. Els reiterats intents d'evasió del Sogre d'Eurípides són estratagemes explícitament extrets d'obres del dramaturg:

1. Veg. Aristoph. *Thesm.* 846-928, 1001-1131; sch. *Thesm.* 850, 1012; sch. *Ran.* 53.
2. Arist. *Po.* 1453a. Tanmateix, les asseveracions d'Aristòtil, especialment en aquesta secció de la seva obra, resulten d'una desconcertant incoherència.
3. Veg. A. P. BURNETT 1971.
4. Veg. M. WRIGHT 2005, 43-55.

Tèlef, *Palamedes*, *Hèlena* i *Andròmeda*⁵. L'engany final amb què Eurípides rescata el seu parent no conté cap referència explícita, però podria al·ludir a l'evasió d'Ifigenia: els arguments de Wright resulten força convincents, si bé una conclusió definitiva no és possible.

Sigui com sigui, la polèmica literària és assumpte principal de *Dones celebrant les Tesmofòries*, com ho és, també, de *Granotes*, representada poc després de mort d'Eurípides; ambdues obres fan una crítica despietada del teatre d'Eurípides, i tot i que els elements en joc són complexos, es pot resumir el punt de vista d'Aristòfanes dient que ataca una forma de tragèdia innovadora, alhora que reivindica el valor superior de les realitzacions tradicionals. El tractament dels mites i dels personatges, l'estructura de les obres, les solucions escèniques, les expressions lingüística, poètica i musical, tot allò que constitueix l'aportació més personal al gènere per part d'Eurípides, i especialment el darrer període de la seva producció, tot és igualment objecte de la crítica aristofànica. Aquest objectiu es resumeix en l'adjectiu 'nova' amb què el personatge del Sogre es refereix a Hèlena⁶. En el rebuig per Aristòfanes de la nova cultura, com a responsable de la degradació moral del ciutadà, el teatre d'Eurípides és vist com l'àmbit on es corromp el model d'heroï èpic. Des de l'aferrissada defensa de la tradició sostinguda pel comediògraf, els personatges euripidians, tan sovint desposseïts de la seva aura heroica i traslladats a una proximitat humana i quotidiana, plasmaven la nefasta influència de les noves idees en els valors de la ciutat.

I, amb tot, la visió aristofànica d'Eurípides, que pot arribar a semblar obsessiva, revela en ocasions una certa fascinació per l'art del tràgic; en tot cas, es tracta d'una crítica que inclou aspectes complexos i no mancats d'ambigüitat⁷. Pel que fa a l'*Hèlena*, es tracta d'una creació que mostra exemplarment l'àmplia varietat d'innovacions que el seu autor introduí en la dramaturgia; però, a més —i aquesta és la idea que em proposo descabdellar a continuació—, en ella l'autor hi reflecteix en imatges la consciència del seu propi art.

2

Hèlena és la figura femenina més notable de tota la literatura grega. Ella és la causa necessària de la guerra de Troia, i la matèria troiana és el fonament argumental dels poemes homèrics, les obres que van exercir la influència més àmplia, més intensa i més duradora de tota la literatura antiga.

Hèlena, la més bella de les dones, i causa, alhora, de la més destructiva de

5. En la llarga escena paròdica (versos 846-1225), una cinquantena de versos d'*Hèlena* són posats en boca del Sogre (en el paper d'Hèlena) i d'Eurípides (en els de Teucres i, sobretot, de Menelau).
6. Veg. Aristoph. *Thesm.* 850; tant és si el terme s'interpreta en relació al nom del personatge o al títol de l'obra; en tot cas, em sembla molt preferible entendre el terme en el sentit de 'nova' que no en el de 'recent'.
7. Veg. G. F. NIEDDU 2004, 137-159.

les guerres, reuneix en la seva persona les dues facetes que constitueixen l'ambigüitat característica de la dona en l'imaginari grec. Són in comptables els autors antics que indaguen sobre aquesta figura fascinant i inquietant, molt sovint moguts per la mateixa pregunta: ¿fou culpable, o innocent? D'aquí que el mite d'Hèlena presenti un nombre tan gran de variants.

En totes les versions, Hèlena és filla de Zeus. La part divina de l'heroïna és la raó de la seva bellesa; però, com s'esdevé en altres casos, rere aquesta bellesa i rere l'existència mateixa d'Hèlena hi ha els designis del déu, un pla preconcebut del qual ella és només l'instrument⁸.

Zeus s'enamora de Leda i consuma subreptíciament el seu desig sota l'aparència de cigne, un animal que representa la bellesa, l'amor i el cant⁹. La presència del cigne justifica que, en algunes versions, la descendència de Leda sorgeixi d'un ou, o, també, de dos. Però en ell pot veure's, així mateix, l'arrel i el fonament de la naturalesa enganyosa i inquietant de les dues filles, Hèlena i Clitemnestra.

Una altra versió fa néixer Hèlena de la unió de Zeus amb Nèmesis, que és la personificació de la ineluctable justícia dels déus. Habitualment Nèmesis encarna la divina set de venjança, que persegueix els criminals, els impius, els superbs, i que no descansa fins a atrapar-los i fer-los pagar les culpes. La Nèmesis que concep Hèlena, en canvi, representa els obscurs designis dels déus, les raons que aquests llancin damunt els homes el terrible flagell de la guerra i la destrucció: en la guerra, els més valents destaquen molt per damunt dels altres mortals, i assoleixen renom immortal, però, a canvi, hi perden la vida. En aquesta variant del mite, Zeus adopta la forma de cigne per tal d'unir-se a l'oca en què s'havia transformat Nèmesis; l'ou concebut per aquesta fou portat a Leda, la qual crià Hèlena com si hagués estat filla seva¹⁰. Clitemnestra s'integrarà tràgicament en el destí funest que aclapara el casal dels Atrides, i serà ella, com una autèntica Nèmesis venjadora, qui mati Agamèmnon, el destructor de Troia; amb Hèlena compartirà, també, la infidelitat a l'espòs. Hèlena, sempre revestida de divina bellesa, irradia una fascinació i una seducció irresistibles; per ella, des de nena i sempre, els homes es disputen, i esclaten guerres.

A Troia, Príam i Hècabe perceben el poder fascinant de la bellesa de l'estrangera, i l'acullen, amb una barreja de reverència i fatalisme, com a esposa del seu fill. Ni les ambaixades amistoses, ni l'arribada en so de guerra de l'enemic, nombrós i temible, no aconseguen que Hèlena sigui retornada a Menelau¹¹. La guerra de Troia tindrà lloc.

Tant a la *Iliada* com a l'*Odissea* Hèlena té moments de protagonisme. A demanda de Príam, ella identifica, de les torres de Troia estant, els més destacats guerrers de l'exèrcit hel·lè, i encara afirma que podria dir el nom de tots

8. Veg. *Cypr.* frag. 1 Bernabé.

9. Veg. Apollod. III 10, 7.

10. Veg. *Cypr.* frag. 9 Bernabé; Apollod. III 10, 7.

11. Veg. especialment, sobre Hèlena, les paraules dels ancians troians i de llur rei: *Il.* III 156-165.

els altres¹². ¿D'on li ve, aquest saber? Després del duel entre Menelau i Paris, que Afrodita interromp salvant el troià, la deessa ordena a Hèlena que acudeixi a casa, davant l'espòs. Hèlena replica queixant-se amargament de ser una joguina en mans de la dea, a la qual fa uns durs retrets: inútilment, perquè no té més remei que obeir. Aleshores aboca tota l'amargor del seu cor damunt Paris, que titlla de dèbil i covard; però ell desitja fruir de l'amor, i Hèlena calla i el segueix al llit¹³. Més tard, Hèctor troba dins el palau Paris, a qui retreu d'estar-se a resguard mentre tots els altres lluiten per causa d'ell. En aquest moment, Hèlena es dirigeix a Hèctor, lamentant-se que Paris sigui un covard¹⁴. Les seves paraules són expressió d'un coneixement, tan lúcida com estèril, de les raons ocultes dels fets: ella, que podria fer el catàleg dels grecs, com només està en condicions de fer-ho el poeta, sap que tot plegat no és sinó matèria per als cants que es perpetuaran entre la gent de demà. La resposta de l'apressat Hèctor deixa entendre, breu i tot com és, que entre ell i la seva cunyada hi ha hagut sempre simpatia i cordialitat. Aquests sentiments els fa explícits Hèlena al final del poema, quan el cos d'Hèctor ha estat finalment portat a Troia: Hèlena, l'última veu de la *Ilíada* abans de les darreres paraules de Príam, sap que, sense Hèctor, ella queda desemparada enmig de l'odi de tots els troians¹⁵.

En totes aquestes aparicions, Hèlena, impotent, es lamenta, queixant-se per la seva sort, expressant el desig d'haver mort en néixer, o el dia que fou rapta-da. A la *Ilíada*, Hèlena no és simplement la causa de la guerra, sinó sobretot la consciència viva i dolorosa de ser-ho, la lúcida i aterrada consciència de complir un destí funest i inexorable. Per això mateix escau a Hèlena de ser una mena de memòria de la guerra; car no solament coneix i sap els noms de tots els nobles combatents hel·lens, sinó que mentre els homes lluiten anys i anys per ella, ella en plasma les gestes en les teles que teixeix¹⁶. Aquesta imatge, que és una transposició poètica del cant èpic, encara resulta reforçada per l'afirmació, formulada per boca d'Hèlena mateixa, que tot ha estat provocat per Zeus a fi que els homes de demà tinguin motius per a compondre els seus cants¹⁷.

D'aquests cants, ja l'*Odissea* en dóna la prova: al palau dels feacis, Odisseu vessa llàgrimes d'emoció en sentir cantar les seves pròpies gestes troianes¹⁸. Mentrestant, Menelau i Hèlena, ja fa un temps retornats de la guerra, reben Telèmac i rememoren davant el jove sengles episodis protagonitzats per Odisseu. Hèlena conta com l'heroi es disfressà de captaire i entrà a Troia sense ser reconegut per ningú, sinó d'ella mateixa, que així i tot no el delatà,

12. *Il.* III 121-244.

13. *Il.* III 383-447.

14. *Il.* VI 343-364.

15. *Il.* XXIV 761-775.

16. *Il.* III 125-128.

17. *Il.* VI 356-358. La relació entre el teixit i l'activitat poètica ha estat posada de manifest des de diferents punts de vista; veg. PH. ROUSSEAU in M. BROZE & ALII (ed.) 2003, 9-43

18. *Od.* VIII 499-520.

perquè —segons declara— ja s'adonava de com havia estat obnubilada per Afrodita, i desitjava tornar amb els seus¹⁹. Menelau, per la seva banda, conta com Odisseu evità que els hel·lens emboscats dins el cavall de fusta es delatessin (ço que els hauria estat la mort) quan Hèlena els anava cridant pel nom amb veu que estrafeia la de l'esposa de cadascun d'ells. Novament, aquí, la virtut catalògica i el coneixement omniscient que fan que Hèlena es confongui amb el narrador²⁰. Però ara ens sorprenden i ens admiren, també, els dots actorals d'aquesta dona extraordinària. En tot cas, d'aquests relats sorgeix un dubte més que raonable sobre la sinceritat de les explicacions d'Hèlena; però també això s'adiu amb la naturalesa ambigua del personatge, amb la seva essència dual i contradictòria. Quan en la mateixa escena, poc abans, tots els presents han esclatat en plors, commoguts per l'evocació de la fraternal amistat que unia Menelau i Odisseu i per altres tristos records, Hèlena ha barrejat dins el vi una droga que fa oblidar les penes més sentides i foragita tota ira; els relats, doncs, sorgeixen del record viu de la guerra, però no afecten les ments narcotitzades dels oients²¹.

Abans de deixar Esparta, Telèmac rep, com s'escau, dons d'hospitalitat dels seus amfitrions; Hèlena li dona la més gran i més bella de les teles que ella mateixa ha teixit, una peça de roba decorada amb brodats i destinada a la futura esposa del jove²². Per mitjà del treball en el seu teler, els records d'Hèlena —les gestes d'armes d'hel·lens i troians— viatgen a altres terres i es projecten cap al futur.

Pel que fa a la droga que tan prudentment Hèlena ha barrejat en el vi, aquesta procedeix d'Egipte, on els déus retingueren un temps Menelau en el seu llarg retorn des de Troia; allà, a l'illa de Faros, Menelau, gràcies al consell de Teònoe, filla del vell déu marí Proteu, aconseguí que aquest, sabedor de totes les coses passades, presents i futures, li indiqués la manera d'arribar per fi a Esparta; també per ell s'assabentà de la sort d'alguns dels seus companys d'armes, així com del destí immortal que els déus li tenien reservat pel fet de ser espòs d'Hèlena, filla de Zeus²³. Perquè, com diria el senyor de Bearn, «al Cel no poden ser desatents i si conviden una senyora casada per força han de convidar també el marit»²⁴.

3

L'acció d'*Hèlena* transcorre a Egipte, al llunyà, exòtic i sorprenent país que es nodreix de les aigües del gran Nil: en aquella terra extraordinària on ni tan sols no hi plou com a tot arreu. També de les plantes, dels animals i dels ha-

19. *Od.* IV 240-264.

20. *Od.* IV 269-289.

21. *Od.* IV 183-188, 219-232.

22. *Od.* XV 104-108, 123-127.

23. *Odissea* IV 351-586.

24. Veg. LL. VILLALONGA 1961, 153.

bitants d'Egipte hom en conta tota mena de meravelles, que el públic coneix. Ja el vell Homer havia parlat de l'egipci Proteu, l'astut intendent de Posidó, que es transformà successivament en lleó, dragó, pantera, senglar, aigua i arbre, fins que finalment accedí a revelar a Menelau la raó que encara no hagués pogut tornar a la pàtria. En l'episodi és decisiva la intervenció d'Idòtea, la filla de Proteu, que es compadeix de l'heroi i li dóna instruccions perquè pugui aconseguir fer parlar el seu pare²⁵. En *Hèlena*, el nom de Proteu correspon al d'un virtuos sobirà del país; pel que fa al saber omniscient del personatge, Eurípides el transfereix a la seva filla, Idòtea-Teònoe. Aquesta, que també posseeix del seu pare la noblesa de cor, no dubtarà a traïr el seu propi germà, al final de l'obra, en benefici d'una causa justa. L'autor, doncs, pren determinats elements previs, els reelabora, hi introdueix algunes innovacions.

Egipte, terra de prodigis, és un escenari ben adient per a *Hèlena*, amb una trama que es revelarà plena de sorpreses, de falses aparences, de canvis imprevistos i desconcertants, i d'un desenllaç inesperat. Aquí es descobrirà que els fets del passat que hom creia segurs eren falsos; i serà també per mitjà de falsedats i d'enganys com l'acció avançarà vers un final. Al mateix temps, però, Egipte és el lloc de la revelació i de la veritat lluminosa i salvífica: ho és per a Teucre, en el Pròleg, i ho serà, també, per a Hèlena i per a Menelau, al final de l'acció. Aquesta ambivalència o ambigüitat impregna profundament tota l'obra.

Per això, llevat de Teònoe, que posseeix el do de la profecia i que sap tot el que fou, és i serà, tots els altres personatges del drama han viscut en l'error, s'equivoquen, o són víctimes de les falses aparences: res, ni ningú, no és el que sembla. I, per començar, l'element més important de la trama, base d'un original i agosarat plantejament argumental: Hèlena no anà mai a Troia, sinó que fou ocultada a Egipte, mentre que Paris s'endugué una imatge, una còpia, una falsa Hèlena. Aquest fet, tan aparentment transcendental, no fou obstacle perquè esclatés la guerra de Troia, l'objectiu deliberadament desitjat pels déus. Les conseqüències desastroses del judici de Paris i del rapt de Hèlena no foren evitades, i tot s'acomplí fatalment. El descobriment de quina fou la veritat accentua encara més l'arbitrarietat de l'acció divina i posa més en relleu la ceguesa i la indefensió dels humans.

Un cèlebre passatge de Plató (*Fedre* 243a) ha servit habitualment per provar que Eurípides reprèn un motiu del poeta Estesícor; són paraules de Sòcrates, a propòsit de sengles discursos sobre l'Amor, de Lísius i d'ell mateix:

Així doncs, amic meu, tinc l'obligació de purificar-me; i els que cauen en l'error a propòsit dels mites disposen d'una antiga purificació, que Homer no coneixia, però Estesícor sí. Car, privat que fou de la vista a conseqüència de les infàmies que digué d'Hèlena, no restà en la ignorància, com Homer, sinó que, com a poeta que era, en descobrí la causa, i al moment compongué aquests versos:

25. Veg. *Od.* IV 351-586.

«No és pas veritable, aquella història que circula,
ni vas navegar en naus de bons bancs,
ni arribares a la ciutadella de Troia.»

I així que hagué compost tota l'anomenada *Palinòdia*, immediatament recobrà la vista. Doncs bé, jo seré més savi que ells dos, si més no en una cosa: abans no em passi res a conseqüència de les infàmies que he dit d'Amor, intentaré rescabalar-lo amb la meva "palinòdia"...

Plató al·ludirà de bell nou al tema, tot referint-se explícitament al motiu de la falsa imatge d'Hèlena: «...així com fou la imatge d'Hèlena —segons diu Estesícor— l'objecte perquè es va combatre a Troia, per ignorància de la veritat.»²⁶ De manera gairebé unànime, el testimoni platònic ha estat acceptat com a prova fefaent que un poema perdut havia constituït l'antecedent de l'*Hèlena* d'Eurípides. Però resulta sorprenent que Plató sigui l'únic testimoni d'aquella obra, i el fet que tots els testimonis posteriors semblen derivar no pas directament del suposat poema, sinó únicament de les pàgines del filòsof pot induir a considerar, si més no, si no es tracta d'una especulació deguda a Plató. No cal dir que en la interpretació que aquest fa d'Estesícor pot haver-hi influït la pròpia *Hèlena* d'Eurípides²⁷.

D'altra banda, també s'ha constatat que el motiu del doble d'Hèlena devia ser molt antic, per inferència de certs paral·lelismes observats en la mitologia vèdica, en la qual, en efecte, apareix una deessa o heroïna que és reemplaçada per una rèplica amb la finalitat d'evitar un raptor o un espòs indesitjat²⁸. En rigor, els versos atribuïts per Plató a Estesícor només afirmen que Hèlena no arribà a Troia, i en això coincideix amb la coneguda variant del mite que situa Hèlena a Egipte. Aquesta versió, que en part desenvolupa l'episodi odisseic de Telèmac a Esparta i que havia tingut una certa difusió, ens és coneguda per Hecateu de Milet, Hel·lanic i, sobretot, Heròdot. Aquest darrer en fa un relat extens i detallat, tot afirmant que és una llegenda que havia recollit a Egipte. Segons aquest relat, després de raptar Hèlena, Paris es veu empès pels vents fins a Egipte; portat a Memfis, a presència del monarca, Proteu, aquest s'assabenta de la procedència d'Hèlena i decideix retenir-la en espera que Menelau la rescati. Paris arriba a Troia, i també els grecs, que es neguen a creure que Hèlena no sigui a la ciutat, sinó a Egipte, com el seu raptor afirma; però com que la dona no és trobada enlloc durant el saqueig, finalment Menelau es dirigeix a aquell país, on Proteu li retorna l'esposa²⁹.

26. Pl. *R.* 586c.

27. El més escèptic dels crítics considera que fins i tot els tres famosos versos d'Estesícor són del propi Plató: veg. M. WRIGHT 2005, 86-110.

28. Veg. P. JACKSON 2006, 84-86. El paral·lelisme s'estén a la presència dels Bessons divins, fills de Dyaus, estretament lligats a la figura femenina.

29. Hdt. II 112-120. En una altra versió, és Proteu qui, valent-se dels seus coneixements de màgia, confegeix la imatge de la falsa Hèlena i la dona inadvertidament a Paris: veg. Tz. ad Lyc., v. 113.

Cal considerar, doncs, que també a *Hèlena* Eurípides reelabora motius preexistents, amb el resultat que la tragèdia presenta una forma del mite radicalment distinta de la que era convencional i admesa anteriorment, des dels poemes homèrics. I en absència de tot testimoni prou indiscutible, la innovació, en aquest cas, ha d'atribuir-se al dramaturg, tot i que, en general, el procediment habitual d'Eurípides sembla haver estat de combinar elements preexistents fins a obtenir variants dels mites lleugerament diferents.

Per al motiu del doble d'Hèlena, Eurípides disposava, en la tradició literària, d'alguns notables precedents, el més antic i a la vegada el més afí dels quals és a la *Iliada*. Apol·lo sostreu del camp de batalla Eneas i el transporta fins a la ciutatella de Troia, alhora que afaïçonava una imatge fidel de l'heroi amb les seves armes: «I entorn de la imatge troians i aqueus divins feien estralls els uns dels altres.»³⁰ El fals Eneas, al voltant del qual els homes lluiten i moren, prefigura la fantasmal Hèlena, per la qual grecs i troians han combatut tants anys. El doble del guerrer ha estat forjat pel déu per tal de salvar-lo de les mans de Diomedes; el d'Hèlena, per tal de salvar-la de l'adulteri i de la infàmia. El motiu, en mans del dramaturg es desenvolupa i esdevé més ric de detalls, però sobretot adquireix una dimensió completament tràgica.

D'altra banda, el motiu de la falsa imatge està emparentat amb el dels espectres, visions incorpòries idèntiques als cossos dels quals provenen; recordi's l'espectre de Pàtrocle, que Aquil·leu intenta inútilment abraçar³¹, o totes les ànimes del llibre XI de l'*Odissea*, entre les quals la d'Anticlea, que el seu fill intenta abraçar en va. Com el fantasma d'Hèlena, tots aquests espectres estan dotats de sentits i de paraula; el d'Hèlena, però, cal suposar que seria menys espectral, si més no entre els braços de Paris.

Per al públic d'Eurípides, la versió del mite que presentava *Hèlena* no fou una total sorpresa; el propi poeta n'havia esbossat tot l'argument alguns anys abans. Es tracta de la intervenció de Càstor en els versos finals d'*Electra*, quan el déu, que compareix també allà *ex machina* a fi de resoldre la situació, en referir-se al cos de Clitemnestra, anuncia:

I Hèlena l'enterrarà; car ve de la casa de Proteu, després d'abandonar Egipte, i no va anar a Troia: Zeus, amb la intenció de causar als mortals dissensió i vessament de sang, envià a Ílion una imatge d'Hèlena³².

Variants del motiu del doble apareixen en altres obres d'Eurípides, que el té per un recurs dramàtic bastant habitual. Recordi's l'escena final d'*Alcestis*, amb la presència espectral de la dona, rescatada per Hèracles dels braços de la Mort, i l'incrèdul Admet, que es resisteix a creure el que té davant dels ulls:

30. *Il.* V 451-453.

31. *Il.* XXIII 62-107.

32. Eur. *El.* 1280-1283.

ADMET.— ¿Eestic veient de debò la meva muller, o m'entabana un déu amb una falsa il·lusió?

HÈRACLES.— No; estàs veient la teva pròpia esposa.

ADMET.— Que no sigui algun fantasma dels inferns³³.

Aquestes, com altres, són formes d'un motiu més ampli, de naturalesa filòsofica: el conflicte entre el real i l'aparent, entre veritat i ficció. En l'expressió d'aquests temes, Eurípides recorre sovint a imatges procedents de les arts plàstiques. Així, Hèlena voldria anul·lar la seva bellesa, causa de tantes desgràcies, com si es tractés d'una imatge pintada.

εἶθ' ἐξαλειφθεῖσ' ὡς ἄγαλμ' αὐθις πάλιν
αἴσχιον εἶδος ἔλαβον ἀντὶ τοῦ καλοῦ,
καὶ τὰς τύχας μὲν τὰς κακὰς ἄς νῦν ἔχω
Ἕλληνες ἐπελάθοντο, τὰς δὲ μὴ κακὰς
ἔσφριζον ὡσπερ τὰς κακὰς σφριζουσί μου³⁴

En trobem un altre exemple en un dels fragments procedents d'*Andròmeda*, tragèdia perduda que formava trilogia amb *Hèlena*, i l'acció de la qual també transcorria en un país llunyà i exòtic. Són els mots de Perseu quan veu per primera vegada Andròmeda, exposada ran de mar al monstre que vindrà a devorar-la:

Oh! ¿Què és aquesta elevació que veig, batuda entorn per l'escuma del mar? És una imatge de donzella, una estàtua artísticament obrada, nascuda d'una formació rocosa natural³⁵.

Significativament, l'anomenada 'vida' d'Eurípides també atribueix al poeta habilitats pictòriques («Es diu que també fou pintor —s'hi afirma— i que se'n mostraven algunes pintures a Mègara»), si no és que aquesta notícia és una altra fabulació induïda per la lectura capriciosa de les obres del dramaturg. Fos com fos, és segur que Eurípides conegué el cèlebre pintor Zeuxis, tant en els anys que aquest treballà a Atenes, com també a Pel·la, on ambdós coincidiren i on el segon s'ocupà de la decoració del palau d'Arquelau. Zeuxis, com és sabut, fou famós per la perfecció del seu art, que aconseguia obres d'un realisme extraordinari; entre aquestes, la més famosa fou una pintura que representava la més bella de les dones, Hèlena.

33. Eur. *Alc.* 1124-1126.

34. 262-266.

35. Eur. frag. 125 Kannicht.

4

Tota la tragèdia atenesa fa seu un dels llocs comuns més ben assentats de la tradició mitogràfica, que remunta fins als poemes homèrics: la culpabilitat d'Hèlena en l'episodi més catastròfic mai ocorregut, és a dir, la guerra de Troia³⁶. També en les obres d'Eurípides, Hèlena és la dona de bellesa nefasta, l'adúltera, la traïdora, l'odiada de tots³⁷. La posada en escena d'una Hèlena fidel, virtuosa i innocent, qüestionant la versió universalment acceptada, no és un desafiament gratuït de la convenció, sinó un punt de partida carregat d'intencions. Una part molt important de l'efecte dramàtic de l'obra sorgeix precisament del contrast entre la 'nova' Hèlena que actua davant del públic i el personatge detestable que era familiar a tothom des de sempre.

Per a la configuració d'Hèlena i per a la construcció de tota la trama argumental, l'autor recorre a determinats elements que li proporciona la tradició literària; entre aquests, destaquen els procedents de l'*Odissea*³⁸. Es pot observar, per exemple, que els caràcters d'Hèlena i de Menelau executen papers equivalents, respectivament, als de Penèlope i Odisseu, tal com aquests apareixen en el poema homèric. La virtuosa Hèlena es resisteix als intents d'un pretendent impulsiu i prepotent, fent per mantenir-se fidel, més enllà de tota esperança, al marit llargament absent. Aquest, després de prendre Troia, d'errar penosament per mar i de perdre-ho tot en un naufragi, arriba per fi. Al cap de tants anys, els esposos es retroben i es contenen l'un a l'altre les penalitats passades.

L'escena del reconeixement, amb la qual culmina l'*Odissea*, esdevingué un recurs força usual en el teatre. A *Hèlena*, però, aquesta escena no és el punt d'arribada de l'acció, sinó gairebé el seu inici, situada com està al final del primer terç de l'obra. A partir d'aquest moment, la iniciativa de l'acció passa totalment a les mans d'Hèlena, que continua manifestant, també aquí, una astúcia ben pròpia de Penèlope —recordem la tela que aquesta teixeix i desteixeix, així com la prova de l'arc—, però que sembla assumir alhora l'autèntica naturalesa del propi Odisseu: l'astúcia, el fingiment, l'engany.

A *Hèlena* abunden les situacions equívokes, a causa dels errors d'apreciació —fortuïts o fruit d'actes deliberats— en què els personatges cauen successivament. Aquest efecte, que en darrera instància també procedeix de l'*Odissea*, adquireix una notable dimensió com a recurs dramàtic en algunes obres de Sòfocles i, sobretot, d'Eurípides³⁹. La ironia, però també l'humor, fan acte de presència en algunes de les obres del darrer període d'aquest

36. Significativament, catorze de les tragèdies conservades, gairebé la meitat del total, tracten motius del cicle troià, i tots els títols coneguts indiquen una proporció semblant.

37. Veg., per exemple, *Andr.* 103-108; *Hec.* 263-270; *Tro.* 860-880; *IA* 1253 s.; *Or.* 128 s. A *Hèlena*, els retrets, les injúries i les amenaces que Teucro formula contra ella formen part d'aquest mateix tòpic: veg. v. 72-74: ὃ θεοί, τίς εἶδον ὄψιν; ἐχθίστης ὀρώ / γυναικὸς εἰκὼ φρόνιον, ἧ μὲν ἀπώλεσεν / πάντας τ' Ἀχαιοῦς.

38. Veg. R. EISNER 1980, 31-37.

39. Veg. P. VELLACOTT 1975.

segon autor. Escenes com la de Menelau i l'anciana portera, a *Hèlena*⁴⁰, resulten, per a alguns comentaristes, completament inadequades per a la naturalesa d'una tragèdia. El desenllaç feliç, l'absència de morts, l'aparent frivolitat d'algunes situacions, aquests són els elements que han portat nombrosos crítics moderns a considerar que *Hèlena* i altres obres afins ja no pertanyen estrictament al gènere tràgic.

Però fins i tot una certa dosi d'humor és compatible amb la tragèdia. És obvi que totes aquestes obres no eren sinó tragèdies, tant per als espectadors del seu temps, com per a tots els tractadistes del món antic. Més encara, el darrer Eurípides esdevingué immensament popular, i una de les tragèdies preferides d'Aristòtil sembla haver estat *Ifigenia entre els taures*⁴¹. Aquestes obres, en definitiva, no poden jutjar-se des d'idees preconcebudes i amb criteris reduccionistes.

Certament *Hèlena* té un final feliç, els protagonistes aconsegueixen salvar-se, i no mor cap dels personatges. Però no és pas possible afirmar que la mort sigui absent de l'obra, que renova ara i adés el record horroritzat de Troia i dels retorns catastròfics d'alguns grecs; la pròpia Hèlena hi contribueix i hi afegeix, a més, la seva lamentació reiterada per la mort de la mare i dels germans.

I precisament l'evocació constant de l'horror de la guerra ha donat peu a una de les interpretacions més generalment admeses d'aquesta obra. Si Hèlena no anà mai a Troia, la guerra es revela com un absurd monstruós. La imatge fantasmal d'Hèlena representa els vans afanys dels contendents, la inutilitat de tantes morts i de tanta destrucció. Hom admet, així, que l'obra és un al·legat contra totes les guerres. Al mateix temps, hom vincula *Hèlena* al context històric en què fou creada: la guerra del Peloponnès i els desastres que s'havien abatut, un rere l'altre, sobre Atenes. D'altra banda, la denúncia de les guerres és en el centre d'algunes obres d'Eurípides (*Troianes*, *Andròmaca*), i constitueix un motiu freqüent del seu teatre. I certament la segona antístrofa del primer estàsिम d'*Hèlena* és un dels més profunds i més bells cants antibel·licistes de la literatura antiga.

I tanmateix aquest no és el principal motiu de l'obra. La guerra de Troia, amb totes les seves nefastes conseqüències, ha estat fruit de l'error, de la ceguesa humana, essencialment impossibilitada de reconèixer la realitat, de distingir el que és veritable del que és fals, el que és autèntic del que és il·lusori. La reflexió sobre l'absurd de la guerra és només part de la reflexió sobre un absurd molt més general i més tràgic.

I és impossible passar per alt el sagnant episodi de la fugida dels protagonistes, en el relat del Missatger. En efecte, una nova lluita esclata per Hèlena, com si un destí de mort acompanyés fatalment aquesta dona, ja es tracti de la seva persona o només de la seva imatge il·lusòria. Una Hèlena ben real ha estat, en aquesta ocasió, l'artífex de l'èxit, ja que ha estat ella qui ha concebut el pla que permet als grecs fugir. L'estratagema de la nau —observem l'èmf-

40. Veg. vv. 437-482.

41. Veg. Arist. *Po.* 1455a 7ss.

si amb què es diu que és tot just acabada de construir—⁴² i dels grecs que s'hi esmunyen d'incògnit, armats, és la prova definitiva de l'astúcia i de la capacitat d'engany, ben odisseïques, d'aquesta dona; i el recurs resulta, en efecte, clarament inspirat en el del cavall de fusta prenyat de guerrers, la trampa fatal que permeté, a Troia, la victòria dels grecs. La lluita entre grecs i bàrbars a bord de la nau reviu la guerra de Troia. Menelau hi retroba per fi el seu paper natural de guerrer terrible. Però és Hèlena mateixa qui encoratja els grecs, evocant la presa i la destrucció de la ciutat. Heus ací una altra Hèlena inèdita, posseïda de furor bèl·lic: una imatge terrorífica que cancel·la totes les lamentacions anteriors a propòsit de la guerra.

La salvació, doncs, és deguda a la intel·ligència, a les iniciatives i a les accions dels interessats, d'Hèlena sobretot, i de Menelau amb els seus homes; la intervenció dels Dioscurs es produeix quan tots ells ja s'han salvat. Així mateix, la decisió de Teònoe en favor dels fugitius no respon tampoc als dictats divins —per més que ella mateixa coneix i revela la voluntat dels déus—, sinó als seus propis principis morals.

És l'individu, en definitiva, qui refiant-se dels seus recursos trobarà, si de cas, les solucions als seus problemes, perquè la divinitat ja no juga un paper decisiu. L'home es troba en un món completament inestable; la seva vida és fràgil en extrem; la prosperitat i la felicitat són estantisses i fugisseres; els déus, distants i indiferents, són inabordables i inescrutables. Aquesta no és una visió particular d'Eurípides, sinó que en bona mesura és l'expressió característica de la religiositat grega. Però *Hèlena* conté altres idees que són aportacions del pensament del seu autor, i és així com, en aquesta i en altres obres afins, les relacions dels homes amb els déus ja no ocupen una posició central.

En un món regit per l'atzar, l'individu no troba valors transcendents fixos, immutables, i per tal de compensar la seva impotència i la seva frustració ha de valer-se de la intel·ligència, de l'astúcia i del valor; però també farà ús d'altres recursos purament humans, com l'amistat, la fidelitat i l'amor. D'aquí resulten tragèdies, com *Hèlena*, amb trames aventureres i amb personatges que l'espectador sent propers.

El veritable leitmotiv d'aquesta obra és la problemàtica relació entre realitat i aparença. Aquest conflicte s'expressa per mitjà d'una múltiple i variada successió de situacions inesperades i desconcertants. El motiu tradicional d'Hèlena representa el poder nefast de la bellesa il·lusòria i de la seducció enganyosa, la incertesa dels sentits, i els perills que sotgen rere les aparences: un pensament que prefigura les teories epistemològiques i l'idealisme filosòfic de Plató. Eurípides, a *Hèlena*, redueix el mite tradicional a error nefast, aguditzant encara més la confusió. A partir d'aquí, en l'obra, tot és incertesa, res no és el que sembla, se succeeixen les sorpreses, els equívocs, les ambigüitats i els enganys, sense que cap personatge se n'escapi en major o menor mesura. L'única excepció és el personatge d'Hèlena: només ella ha sabut en tot moment la veritat sobre l'engany dels déus. Per això, només ella és capaç de

42. Veg. v. 1531: Σιδωνίαν ναῦν πρωτόπλου.

fer-se càrrec de la situació i de planejar-ne la sortida. I també el seu pla implica tramar un engany que faci creure que les coses no són el que semblen i que les persones no són qui semblen ser. El moment culminant d'aquest estratagema i la clau de l'èxit del pla el constitueix tot el tercer episodi⁴³.

En aquesta escena decisiva es descabdella una ficció que té per objectiu enganyar el jove rei: cal fer-li creure una història imaginària, i de la versemblança i de l'acceptació d'aquesta història en dependrà la salvació dels esposos i dels homes de Menelau. Però una acció tan decisiva no serà deixada a l'atzar de la improvisació, sinó que serà minuciosament disposada per endavant.

L'engany de Teoclimen —que consisteix a fer-li creure que Menelau és mort i que cal realitzar un determinat ritus funerari— està plantejat en uns termes completament teatrals. En efecte, Hèlena i Menelau 'actuen' davant el rei, i representen uns papers i una història fictícis. Hèlena, en el seu rol de vídua afligida, adopta els senyals externs que li escauen —indumentària de dol, cabells tallats— i plora pel difunt. Menelau, per la seva part, fa el paper de Missatger i porta, com li pertoca, la notícia d'allò que s'ha esdevingut fora de l'escena; la seva identitat també es fonamenta convenientment en els parracs que el cobreixen. Aquest fals Missatger, que és Menelau, el suposat únic supervivent del naufragi de Menelau i els seus, conta al rei la seva pròpia, falsa mort. I després, a bord de la nau fenícia aconseguida amb engany, serà el destructor dels enemics egipcis, com a Troia, sorgint de l'enganyós cavall de fusta, ho fou dels troians. Però aquesta escena de lluita i fugida serà naturalment reportada per un Missatger, únic supervivent dels egipcis, autèntic Missatger aquesta vegada, si no és que el públic reconeix en ell el mateix actor que fins al moment havia fet el paper de Menelau...

No hi ha, en tota l'obra, cap escena amb tantes expressions de doble sentit com aquí, on les paraules pronunciades —ja sigui deliberadament, com Hèlena i Menelau, o bé sense adonar-se'n, com Teoclimen— s'han d'entendre com carregades d'ironia. La ficció —una autèntica representació teatral en l'interior d'una obra de teatre— finalment triomfa. I tot ha estat curiosament preparat per Hèlena en la darrera escena del segon episodi: en ella, com a autèntica autora del text i com a autèntica directora d'escena, ha donat les instruccions precises perquè la representació sigui un èxit. Hèlena, en tot moment més clarivident quant als perills de la situació en què es troben i a les possibilitats efectives de salvació, condueix hàbilment la conversa, de tal manera que es descarten les propostes de Menelau, mancades de tota possibilitat d'èxit, i porta l'espòs a creure que la iniciativa i la idea salvífica són seves. La metateatralitat de l'escena encara queda subratllada pel comentari de Menelau (v. 1056: «la proposta té un aire d'antigor»), que conté una al·lusió a l'*Electra* de Sòfocles, a Orestes que fingeix portar l'urna amb les seves pròpies cendres.

Hèlena, joguina i titella dels déus, ha decidit prendre l'acció en les seves mans: la seva consciència i el seu coneixement totals ara són posats al servei

43. Veg. vv. 1165-1300.

de la seva voluntat, i l'actriu consumada que sempre ha estat va més enllà del paper que fins ara se li ha adjudicat.

Una situació dolorosa i desesperada, provocada per l'engany dels déus, per la inestabilitat d'un univers incomprensible, només ha pogut ser resolta per mitjà d'un nou engany. Però amb el seu recurs metateatral Eurípides apel·la al poder de la ficció poètica, que és també pura il·lusió, però que és l'únic que pot salvar l'home.

Hèlena, que des dels primers versos de l'obra es revela com l'única persona que coneix l'autèntica naturalesa dels fets, és la consciència lúcida capaç, amb la seva saviesa i amb la seva intel·ligència creadora, de trobar en la il·lusió una sortida. Se situa, així, al nivell del creador, del poeta. Aquesta imatge se superposa, aquí, amb una força ben tràgica, a la de l'Hèlena que a la *Ilíada* representava en l'ordit i la trama del seu teler les gestes dels herois.

En aquesta reflexió sobre la raó fonamental de la ficció poètica també el Cor d'*Hèlena* hi fa sentir la seva veu. Les tres intervencions corals configuren una progressió des del lament desesperat fins a la celebració continguda de la salvació. El primer estàsिम expressa el dolor incommensurable per totes les penalitats esdevingudes; el segon conté el pressentiment rialler que s'aproxima la felicitat retrobada; i el tercer anticipa la joia que està a punt de coronar l'empresa. Cadascun dels moments d'aquesta progressió s'associa a la música, com una presència consoladora que dóna sentit al món: els tons luctuosos i bellíssims del cant del rossinyol, l'estrèpit sorprenent dels instruments que provoquen l'alegria de Demèter, i les danses que indicaran l'arribada a la pàtria.

La música i el cant esdevenen, en virtut del seu poder inefable, una veritable sublimació dels avatars de l'existència humana. El poeta, en la seva lucidesa, és conscient que es val d'una il·lusió fràgil i enganyosa; però sap que aquesta és també la grandesa del seu art.

BIBLIOGRAFIA

- J. ALSINA 1957a, «La Helena y la Palinodia de Estesícoro», *Estudios Clásicos* 4, pp. 157-175.
- J. ALSINA 1957b, «Studia euripidea, II: Helena en Eurípides», *Helmantica* 27, pp. 197-212.
- J. ALSINA 1957c, «Helena de Troya. Historia de un mito», *Helmantica* 27, pp. 373-394.
- J. ASSAËL 1987, «Les transformations du mythe dans *Hélène* d'Euripide», *Pallas* 33, pp. 41-54.
- A. J. BEECROFT 2006, «“This is not a true story”: Stesichorus's Palinode and the Revenge of the Epichoric», *TAPA* 136, pp. 47-70.
- M. BETTINI, M.; C. BRILLANTE 2002, *Il mito di Elena. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torí (trad. espanyola 2008, *El mito de Helena. Imágenes y relatos de Grecia a nuestros días*, Madrid).

- M. BROZE & ALII 2003, *Le mythe d'Hélène*, Brussel·les.
- A. P. BURNETT 1971, *Catastrophe Survived: Euripides' Plays of Mixed Reversal*, Oxford.
- E. DELEBECQUE 1951, *Euripide et la guerre du Péloponnèse*, París.
- M. DIRAT 1976, «Le lyrisme d'Hélène», *REG* 89, pp. 292-316.
- R. EISNER 1980, «Echoes of the *Odyssey* in Euripides' *Helen*», *Maia* 32, pp. 31-37.
- M. FUSILLO 1998, *L'altro e lo stesso: teoria e storia del doppio*, Florència.
- L. B. GAHLI-KAHIL 1955, *Les enlèvements et le retour d'Hélène dans les textes et les documents figurés*, París.
- I. E. HOLMBERG 1995, «Euripides' *Helen*: most noble and most chaste», *AJP*, 116, pp. 19-42.
- P. JACKSON 2006, *The Transformations of Helen. Indo-European Myth and the Roots of the Trojan Cycle*, Dettelbach.
- D. M. JUFFRAS 1993, «Helen and the other victims in Euripides' *Helen*», *Hermes* 121, 45-57.
- G. A. KENNEDY 1986, «Helen's web unraveled», *Arethusa* 19, pp. 5-14.
- A. M. KOMORNICKA 1991, «Hélène de Troie et son "double" dans la littérature grecque (Homère et Euripide)», *Euphrosyne* 19, pp. 9-26.
- M. B. LEFKOWITZ 1981, *The Lives of the Greek Poets*, Londres.
- 1989, «"Impiety" and "atheism" in Euripides' dramas», *CQ* 39, pp. 70-82.
- K. MATTHIESSEN 2002, *Die Tragödien des Euripides* (Zetemata 114), Munic.
- 2004, *Euripides und sein Jahrhundert* (Zetemata 119), Munic.
- G. S. MELTZER 1994, «"Where is the glory of Troy"?: *kleos* in Euripides' *Helen*», *CA* 13, pp. 234-255.
- A. MOREAU 2006, *La fabrique des mythes*, París.
- F. MUECKE 1982, «"I know you – by your rags": costume and disguise in fifth-century drama», *Antichthon* 16, pp. 17-34.
- W. NICOLAI 1990, *Euripides' Dramen mit rettendem Deus ex machina*, Heidelberg.
- G. F. NIEDDU 2004, «Un poeta al lavoro: qualche riflessione sulla parodia dell'*Elena* nelle *Tesmoforiazuse*», in G. F. NIEDDU, *La scrittura "madre delle Muse": alli esordi di un nuovo modello di comunicazione culturale*, Amsterdam, pp. 137-159.
- G. PADUANO 1968., *La formazione del mondo ideologico e poetico di Euripide*, Pisa.
- V. PISANI 1928, «Elena e εἶδωλον», *RFIC* 56, pp. 476-479.
- J. DE ROMILLY 1988, «La Belle Hélène et l'évolution de la tragédie grecque», *LEC* 56, pp. 130-143.
- A. RUIZ DE ELVIRA 1974, «Helena. Mito y etopeya», *CFC* 6, pp. 95-133.
- CH. P. SEGAL 1971, «The two worlds of Euripides' *Helen*», *TAPA* 102, pp. 553-614.
- O. SKUTSH 1987, «Helen: her name and nature», *JHS* 107, pp. 188-193.
- F. SOLMSEN 1934, «ONOMA and ΠΡΑΓΜΑ in Euripides' *Helen*», *CR* 48, pp. 119.121.

- V. I. STOICHITA 2006, *The Pygmalion Effect. Towards a Historical Anthropology of Simulacra*, Chicago (trad. espanyola 2006, *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*, Madrid).
- D. F. SUTTON 1972, «Satyric qualities in Euripides' *Ifigenia at Aulis* and *Helen*», *RSC* 20, pp. 312-330.
- K. TANGE 1994, «Kaine Helene: on Euripides' *Helen*», *CS* 11, pp. 81-103.
- P. VELLACOTT 1975, *Ironic Drama: A Study of Euripides' Method and Meaning*, Cambridge.
- LL. VILLALONGA 1961, *Bearn*, Barcelona.
- P. VOELKE 1996, «Beauté d'Hélène et rituels féminins dans l'*Hélène* d'Euripide», *Kernos* 9, pp. 281-296.
- M. L. WEST 1975, *Immortal Helen*, Londres.
- C. WOLFF 1973, «On Euripides' *Helen*», *HSCP* 77, pp. 61-84.
- M. WRIGHT 2005, *Euripides' Escape-tragedies. A Study of 'Helen', 'Andromeda', and 'Iphigenia among the Taurians'*, Oxford.
- N. ZAGAGI 1985, «Helen of Troy: encomium and apology», *WS* 19, pp. 63-88.
- G. ZUNTZ 1958, «On Euripides' *Helen*: theology and irony», in O. REVERDIN (ed.), *Euripide*, *Entretiens sur l'Antiquité Classique* 6, Ginebra, pp. 199-241.