

Una peculiaridad de la tragedia griega: el «puente escénico»

ELSA GARCÍA NOVO

La secuencia escénica de la tragedia presenta ciertos problemas a la hora de su delimitación, pues la entrada y salida de personajes no siempre es fácil de precisar.

Traigamos a colación la presencia o la llegada al escenario de personajes dormidos o postrados que en un momento determinado comienzan a hablar, planteando la cuestión de si la segunda ocasión es, o no, definidora de escena¹. Dificultosa es la situación en que un actor deja oír su voz antes de entrar en el escenario²; puede suceder que, tras la voz, ni siquiera llegue a realizarse su entrada³.

Otro problema es la incertidumbre de si tal personaje ha abandonado el escenario y ha vuelto a entrar, o si ha permanecido en él sin interrupción, al faltar en el texto las indicaciones modernas⁴.

A veces, un cambio escénico importante sobreviene cuando el cadáver de

¹ Véase *A. Eu.* 1 ó 140; *S. Tr.* 962 ó 983, *Ph.* 820 y 865; *E. HF* 1031 ó 1088, *Tr.* 1 ó 98, *Or.* 1 ó 208 y de nuevo 375.

² *E. Me.* 96-214 es el pasaje más extenso. Esquilo no prepara entrada alguna de este modo.

³ Se trata entonces, por lo general, de los lamentos postreros de una víctima que cae asesinada. Cf. *A. A.* 1343-1345, *Ch.* 869; *S. El.* 1404-1416; *E. Me.* 1271, 1277-1278, *HF* 749, 754, *El.* 1165-1167, *Or.* 1296-1301. También clama la nodriza en *E. Hipp.* 776-787.

⁴ Citaremos solamente un par de ejemplos bien conocidos. Tradicional es la duda relativa a la presencia de Creonte a lo largo del estásimo tercero de «*Antígona*», v. 781-800. El sentido del canto difiere según que el rey se halle o no presente. Abogan por su ausencia L. Campbell, P. Masqueray, R. Jebb, H. Weinstock, G. Murray, K. Reinhardt, D. Fitts-R. Fitzgerald, A. Taccone, E. Staiger, P. Cesareo, P. Mazon y G. Müller, en oposición a G. Wolf-L. Bellermann, H. D. F. Kitto y A. W. Gomme.

También la entrada de Dolón en «*Reso*» es discutida. Está presente desde el comienzo de la pieza según Vater; llega formando parte de la escolta de Héctor, al tiempo de la aparición de éste, para Menzer, Maykowska, Porter y Paley; hace su entrada tras Eneas según Bodensteiner, o atendiendo la llamada de Héctor a juicio de Ritchie. R. Arnoldt afirma que Dolón se hallaba en el escenario sin hablar, no precisando el momento de su llegada.

un personaje que ha actuado previamente es traído a la vista del público: ¿nueva escena?⁵ También hay que plantearse en ocasiones si la entrada de personajes aludidos, pero mudos, define cambio de escena, pues no intervienen en el diálogo⁶.

Cf. L. Campbell, *Sophocles. The Plays and Fragments* (Oxford, 1879²), Hildesheim, 1969, v. I, p. 529; P. Masqueray, *Sophocle*, v. I, París, 1940³, p. 99; R. Jebb, *Sophocles. The Plays and Fragments*, v. III, *The Antigone*, Cambridge (1900), 1962, p. 145; A. Taccone, *Sofocle. L'Antigone*, Torino, reimp. 1942, pp. 88 y 97; H. Weinstock, *Sophokles. Die Tragödien*, Stuttgart (1941), 1953², pp. 292 y 295; G. Murray, *Sophocles. The Antigone*, London, 1941, p. 45; D. Fitts-R. Fitzgerald, *The Antigone of Sophocles*, Oxford, 1938, pp. 52, 61; K. Reinhardt, *Sophokles' Antigone*, Berlín, 1943, pp. 46, 51; E. Staiger, *Sophokles. Tragödien*, Zürich, 1944, pp. 251, 255; P. Cesareo, *Sofocle. Antigone*, Torino, pp. 114 y 129; P. Mazon, *Sophocle*, ed. A. Dain, v. I (1955), 1967, pp. 101 y 105; R. Pignarre, *Sophocle*, París, 1964, pp. 88 y 90; W. Willige, *Sophokles. Tragödien und Fragmente*, gr. und deutsch von... und K. Bayer, Munich, 1966, pp. 287 y 293; G. Müller, *Sophokles. Antigone*, Heidelberg, 1967, pp. 171 y 176; G. Wolf-L. Bellermann, *Sophokles. Antigone*, Berlín, 1913⁷, p. 78; H. D. F. Kitto, *Form and Meaning in Drama*, London, 1959², p. 167; A. W. Gomme, *More Essays in Greek History and Literature*, Oxford, 1962, p. 203; F. A. Paley, *Euripides*, London, 1872², v. I, p. 5; E. Bodensteiner, *Szenische Fragen*, Jahrb. f. class. Philol. Suppl. Bd. XIX, 1893, pp. 637 ss., p. 807; W. Ritchie, *The Authenticity of the 'Rhesus' of Euripides*, Cambridge, 1964, pp. 113-115; *id.* para otras referencias; R. Arnoldt, *Die Chorische Technik des Euripides*, Halle, 1878, p. 30.

⁵ D. P. Stanley-Porter (*Bull. Inst. Cl. St.* 20, 1973, 68-93, p. 72) cita los pasajes de Euripides en que un cadáver es traído a la vista del público, pero se trata de situaciones en las que un personaje del drama acompaña a la comitiva. Nosotros nos referimos, naturalmente, a aquellas en las que el cadáver no aparece junto a un actor hablante. Señalaremos dos pasajes sofocleos: *Ant.* 1293 —aparece el cuerpo de Euridice a la vista de Creonte— y *El.* 1475 —es mostrado ante Egisto el cadáver de Clitemestra—. En *E. Hipp.* 811, tras ordenar Teseo que se abran las puertas, puede verse el cuerpo de Fedra, y en *E. And.* 1166, una comitiva trae consigo el cadáver de Neoptólemo.

⁶ Esquilo: *Eu.* 89. A nuestro entender, Hermes aparece en escena en el v. 64, al lado de Apolo, y no produce una nueva entrada en el v. 89. Son de esta opinión Droysen, Bodensteiner, H. W. Smyth, O. Werner y R. Fagles-W. B. Stanford. Cf. Droysen, *op. cit.*, 305; Bodensteiner, *op. cit.*, 663 y 735; H. W. Smyth, *Aeschylus*, v. II (1926), London, 1963, p. 277; O. Werner, *op. cit.*, 189; R. Fagles-W. B. Stanford, *Aeschylus. The Oresteia* (1966), New York, 1975, p. 243.

Sófocles: *Aj.* 545 (niño) y 1168 (Tecmesa y niño). *OT* 1471 (hijas de Edipo).

Euripides: *Med.* 894 (niños). Según Murray, Way, Méridier y Stanley-Porter, entran también en 1069, habiendo salido en 1053. Con Bodensteiner, Verrall, Bayfield, Nicklin, Ebener, Page, Trevelyan, Wolde, Donner-Kannicht, Buschor y Elliott, creemos que no abandonan el escenario. Cf. G. Murray, *Euripides. The Medea*, London (1910), 1933, pp. 60-61; A. S. Way, *Euripides*, v. IV (1912), London, 1964, p. 367; L. Méridier, *Euripide*, v. I, París (1926), 1965⁶, p. 162; D. P. Stanley-Porter, *op. cit.*, 74; E. Bodensteiner, *op. cit.*, 747; A. W. Verrall, *The Medea of Euripides*, London (1881, abridged 1883), 1910, p. XXIX; M. A. Bayfield, *The Medea of Euripides*, London (1892), 1916, p. 40; T. Nicklin, *The Medea of Euripides*, London, 1913, pp. 79-80; D. Ebener, *Euripides. Tragödien*, vol. I, *Medeia*, Berlín, 1972, p. 115; D. L. Page, *Euripides' Medea*, Oxford (1938), 1967 (sigue la opinión de Denniston); R. C. Trevelyan, *Euripides' Medea*, Cambridge, 1939, p. 45; L. Wolde, *Euripides*, vol. I, Wiesbaden, 1949, p. 99; J. J. Donner-R. Kannicht, *Euripides*, Stuttgart, 1958, vol. II, p. 220; E. Buschor, *Euripides*, vol. I, München, 1972, p. 157; A. Elliott, *Euripidis Medea*, Oxford, 1969, p. 94.

IT 1222: entran Orestes y Pilades; la escena queda definida por la salida inmediatamente anterior de Toante (cf. nota 17). *Or.* 112: aparece Hermiona, requerida por su madre Helena. No creemos que en *IA* 1369 entren soldados de Aquiles trayendo sus armas, como escribe Stanley-Porter (*op. cit.*, 82); es más natural que entren al tiempo que su jefe en 1338.

Han de añadirse a los pasajes citados lo que se mencionan en la nota precedente.

En fin, la dificultad más constante es planteada por el anuncio o la despedida de los presentes a quienes se aproximan o acaban de abandonar el escenario. Si son breves, no hay duda de que pertenecen como prólogo y epílogo a la escena en la que toma parte el personaje aludido⁷, pero no es raro que el anuncio incluya una extensa preparación del encuentro con el personaje⁸, o la despedida añada un programa de cuanto el actor que permanece piensa realizar⁹.

Hay que plantearse entonces si tales pasajes aportan algún elemento esencial al devenir dramático o si se limitan a glosar la figura del personaje en cuestión. Entendemos que en el primer caso compondrán escena aparte y no lo harán en el segundo.

En estrecha relación con esta delimitación escénica, queremos destacar un rasgo peculiar del último lustro de la tragedia griega, que designaremos «puente escénico»¹⁰. Se produce éste cuando una escena está definida en su parte final por salida y entrada sucesiva de personajes, permaneciendo un actor en el escenario que despide al primero y anuncia al segundo, cuando uno y otro se encuentran fuera de la vista del público.

⁷ Anuncio breve: en *A. Pers.* 150-154 el Coro advierte la llegada de la reina. Despedida breve: cuando Creonte se aleja tras el v. 326 de *S. Ant.* el guardia asegura que, diga el rey lo que diga, él no vendrá de nuevo a su presencia.

Por citar opiniones antiguas, mencionaremos que Arnoldt (*op. cit.*, 1-31) distinguía ya, según este criterio, las escenas de la tragedia eurípidea; el autor suele incluir el anuncio en la escena del anunciado, siempre que su extensión no sea desmedida. Sin embargo, T. D. Goodel (en «Structural Variety in Attic Tragedy», *TAPhA* 41, 1910, 71-98) se refería a determinados anuncios de la tragedia como pasajes de transición entre escenas, que no deben incluirse en ellas. Analizando dos piezas clásicas, señalaba los siguientes pasajes de transición: *A. Pers.* 246-248 y 532-547, *S. OT* 78-84, 531, 631-633, 1416-1418.

⁸ En *E. El.* 962-987, a la vista de Clitemestra que se aproxima, Orestes vacila en llevar a cabo el crimen. Electra le da ánimos.

⁹ *E. Ba.* 847-861: Al partir Penteo, Dioniso no se limita a subrayar su actuación, sino que establece un programa de lo que acaecerá en el curso de la pieza.

¹⁰ H. Strohm (*Euripides. Interpretationen zur dramatischen Form*, Munich, 1957, p. 172²) emplea la palabra «Ueberbrückung» para designar el enlace entre distintos pasajes mediante indicaciones tales como «ir en busca de alguien», «esperar», etc. Véase también nuestra nota 13, párrafo final.

Más concreta es la referencia de R. C. Flickinger (*The Greek Theater and its Drama* (1918), Chicago, 1922, p. 311), quien menciona como «link» el soliloquio pronunciado entre la salida y entrada de dos personajes en el drama griego, y presenta como ejemplo *Aristoph. Nubes*, 126 ss. Añade que estos monólogos son a menudo muy breves y se emplean frecuentemente para cubrir un espacio de tiempo, especialmente cuando ocurren entre la salida y nueva entrada de un mismo personaje.

Por su parte, el estudio anterior de F. Leo (*Der Monolog in Drama*, Berlin, 1908) distingue, refiriéndose a la comedia latina, cuatro tipos de monólogo: el cuarto de ellos, «Uebergangsmoнолог» es aquel en el cual «der Redende ... leitet durch eine Rede zu der folgenden Dialogszene, an der er teilnimmt, hinüber». De los pasajes que clasifica bajo este epígrafe citamos, como ejemplo que presenta afinidad con las secuencias que estudiamos, *Plau. Mercator* 328. Leo no alude a una peculiaridad semejante en la tragedia. Tampoco W. Schadewaldt da cabida en su estudio a este tipo de monólogo (*Monolog und Selbstgespräch*, Berlin (1926), 1966²).

El ejemplo más breve se lee en *S. Ph.* 1259-1262. Neoptólemo dedica la mitad de un tetrástico a comentar la condición de Ulises y en los dos versos siguientes invita a Filoctetes a salir de la caverna¹¹.

Νε. ἐσωφρόνησας· κἄν τὰ λοιφ' οὕτω φρονῆς,
ἴσως ἂν ἐκτὸς κλαυμάτων ἔχοις πόδα.
σὸ δ', ὦ Ποίαντος παῖ, Φιλοκλήτην λέγω,
ἔξελεθ', ἀμείψας τάσδε πετρήρεις στέγας.

En «Orestes» encontramos dos pasajes con «puente». En los v. 126-131 Electra censura la conducta de Helena y la desprecia, una vez que aquella ha abandonado el escenario¹²; acto seguido percibe la proximidad del Coro y hace su anuncio (131-135).

Ηλ. ὦ φύσις, ἐν ἀνθρώποισιν ὡς μέγ' εἶ κακόν,
σωτήριόν τε τοῖς καλῶς κεκτημένοις,
εἶδετε παρ' ἄκρας ὡς ἀπέθρισεν τρίχας.
σφύρουσα κάλλος; ἔστι δ' ἡ πάλαι γυνή.
θεοὶ σε μισήσειαν, ὡς μ' ἀπόλεσας
καὶ τόνδε πᾶσάν θ' Ἑλλάδα.
ὦ τάλαιν' ἐγώ·
αἰδ' αὖ πάρεισι τοῖς ἐμοῖς θρηνήμασι
φίλοι ξυνοδοὶ· τάχα μεταστήσουσ' ὕπνου
τόνδ' ἡσυχάζοντ', ὄμμα δ' ἐκτῆξουσ' ἐμὸν
δακρύοις, ἀδελφὸν ὅταν ὄρω μεμνηότα.

Más adelante, tras el enfrentamiento entre Menelao y Orestes, se aleja el primero, dedicándole el protagonista amargos reproches cuando ya no puede oírle (v. 718-724); al momento advierte, con gozo, la llegada de Pilades, el amigo que permanece a su lado en la adversidad (v. 725-728)¹³.

H. W. Prescott («Link Monologues in Roman Comedy», *Ci Ph* XXXIV, 1939, 1-23) estudia los monólogos pronunciados por un personaje que permanece solo en escena un breve tiempo, entre la salida de unos y la entrada de otros, en la comedia latina. En ellos es habitual el anuncio del personaje que entra, pero no se menciona para nada la despedida. Añade el autor la referencia a otros estudios del monólogo (p. 1^a) orientados a la comedia. Parece, pues, tratarse de un rasgo producido y estudiado fundamentalmente en la comedia.

¹¹ Para J. U.-Schmidt (*Sophokles Philoktet*, Heidelberg, 1973, p. 226), la llamada de Neoptólemo es señal firme de su adhesión a Filoctetes. Para éste significa la vuelta a la vida, para aquél, la decisión de salvar a Filoctetes. Esta secuencia forma parte de la tercera y última sección de la pieza, que el autor comprende bajo el título de «Ohnmacht des Wortes», y enlaza dos de los cuatro pasajes que a su juicio componen este apartado: a) Ineficacia de la palabra de Ulises frente a Neoptólemo, y b) ineficacia de la palabra de Neoptólemo frente a Filoctetes (p. 250).

¹² Schadewaldt califica los versos *Or.* 126 ss., en los que Electra «spricht zu der φύσις», de «rationale Selbstäusserung». Cf. *op. cit.*, 124.

¹³ W. Biehl (*Euripides' Orestes*, erkl. von., Berlin, 1965, pp. 12 y 81) señala el paralelismo y anticipación de esta confrontación de personajes antitéticos, Helena-Electra, con la de Menelao-Orestes, que tendrá lugar posteriormente. Se fija también en la despedida similar: «Parallel ist auch die Synkrisis jeweils am Schluss (126-131 bzw. 717-724).» Anotemos que Biehl llama a los v. 725-728 —el anuncio de la entrada de Pilades— «gleitender Uebergang».

Ορ. ὦ πλὴν γυναικὸς οὐνεκα στρατηλατεῖν
 τᾶλλ' οὐδέν, ὦ κάκιστε τιμωρεῖν φίλοις,
 φεύγεις ἀποστραφεῖς με, τὰ δ' Ἀγαμέμνονος
 φροῦδ'; ἄφιλος ἦσθ' ἄρ', ὦ πάτερ, πράσσω κακῶς.
 οἴμοι, προδέδομαι, κούκ' εἰσὶν ἐλπίδες,
 ὅποι τραπόμενος θάνατον Ἀργείων φύγω·
 οὗτος γὰρ ἦν μοι καταφυγὴ σωτηρίας.
 ἀλλ' εἰσορῶ γὰρ τόνδε φίλτατον βροτῶν
 Πυλάδην δρόμῳ στείχοντα Φωκέων ἄπο,
 ἠδεῖαν ὄψιν· πιστὸς ἐν κακοῖς ἀνὴρ
 κρείσσω γαλήνης ναυτίλοισιν εἰσορᾶν.

Un aspecto diferente del «puente escénico» que no se alinea con los precedentes nos ofrece una secuencia de «Reso»¹⁴. Cuando Paris se marcha, engañado por Atenea, la diosa alude irónicamente a su celo por el troyano, motivado en realidad por interés hacia los griegos (v. 665-667); a renglón seguido llama a Ulises y Diomedes y les advierte que se aproximan los enemigos (v. 668-674). Parte tras el aviso Atenea y hacen su entrada los héroes griegos y el Coro de troyanos. La desaparición del personaje que ha enlazado los dos pasajes provee esta secuencia de un matiz peculiar¹⁵.

Αθ. χώρει· μέλειν γὰρ πάντ' ἐμοὶ δόκει τὰ σά,
 ὥστ' εὐτυχοῦντας συμμάχους ἐμοὺς ὄρᾶν.
 γνώση δὲ καὶ σὺ τὴν ἐμὴν προθυμίαν.
 ὑμᾶς δ' αὐτῶ τοὺς ἄγαν ἐρρωμένους,
 Λαερτίου παῖ, θηκτὰ κοιμίσαι ξίφῃ.
 κεῖται γὰρ ἡμῖν Θρήκιος στρατηλάτης,
 ἵπποι τ' ἔχονται, πολέμιοι δ' ἠσθημένοι
 χωροῦσ' ἐφ' ὑμᾶς· ἀλλ' ὅσον τάχιστα χρῆ
 φεύγειν πρὸς ὀλοὺς ναυστάθμων· τί μέλλετε
 σκηπτοῦ πτόντος πολεμίων σῶσαι βίον.

En los cuatro pasajes mencionados el personaje que se aleja —Ulises, Helena, Menelao, Paris— tiene la enemistad del que permanece, mientras que el que llega goza de su favor.

¹⁴ Acerca de esta pieza sigue en pie la incógnita de su autenticidad como obra eurípidea. Hoy se impone, en todo caso, una datación tardía, frente a la opinión que sustenta W. Ritchie (*op. cit.*). Una síntesis del parecer actual puede leerse en la reseña de E. Fränkel al mencionado libro (*Gnomon* XXXVII, 1965, 228-241). Si la pieza procede de un autor del siglo IV que sigue al Eurípides de última época, como cree la moderna crítica, podría éste haber tomado, entre otras, la peculiaridad del «puente» escénico.

¹⁵ Un pasaje que dentro de ciertas similitudes no reviste el carácter de puente es *E. Med.* 96-214. La nodriza aconseja al pedagogo que mantenga a los niños apartados de su madre. Se oyen lamentos de Medea, y la nodriza urge la marcha de aquéllos, lamentando el estado de ánimo de su ama. Entra el Coro y siguen los comentarios, salpicados por los gemidos de la reina. Al fin la nodriza parte en su busca para traerla a presencia del Coro. Medea hace su entrada en el v. 214. La marcha del pedagogo y la entrada de la protagonista no son sucesivos. Median la aparición del Coro y la salida de la nodriza.

En los tres primeros pasajes precede al «puente» una discusión entre los dos personajes presentes, y sigue un entendimiento entre el personaje de enlace y el que hace su aparición.

En los dos «puentes» de «Orestes» se produce contraposición de expresiones entre las dos partes:

V.130 *θεοί σε μισήσειαν* (Helena) X V.133 *φίλοι* (Coro)

V.719 *οὐδέν, ...κάκιστε* (Menelao) X V.725 *φίλτατον* V.727 *ἠδείων ὄψιν, πιστός* (Pílates)

La secuencia de «Reso» es un poco diferente: antes del «puente» se produce un fingido entendimiento Paris-Atenea (la diosa se hace pasar por Afrodita) que con respecto a los otros pasajes reemplaza a la discusión. Ante la proximidad del peligro —se acerca el Coro— Atenea alerta a sus protegidos y desaparece. Un encuentro del personaje de enlace con los amigos se ha producido con anterioridad a la aparición de Paris y no tendrá lugar en este momento.

El contraste de palabras que se produce en este «puente» es peculiar. En la despedida de Paris alude la diosa a sus aliados —*συμμάχους ἐμούς*— por oposición al troyano; en la llamada a Ulises y Diomedes se refiere a otros —el Coro de soldados— como enemigos (*πολέμοι...πολεμίων*), en contraposición a sus aliados. Quedan así calificados, por contraste, el enemigo y los amigos.

En lo que respecta al número de versos que constituye cada una de las partes del «puente», observaremos que en «Filoctetes» se equiparan, no proyectándose más énfasis sobre el que marcha que sobre el que ha de llegar.

En los dos pasajes de «Orestes» dedica el poeta mayor extensión a la despedida que al saludo. De esta suerte se rodea de importancia la falta de apoyo del personaje desfavorable, que ha de desencadenar, mediante la intervención de Pílates, la actuación desesperada de Orestes.

En el puente de «Reso» corresponde mayor extensión a la parte dedicada a los aliados: siete versos frente a tres. La brevedad de la despedida es apropiada porque ya antes de la llegada de Paris se comentó el resultado de la entrevista (v. 637 ss). La longitud de la llamada se justifica por la propia despedida en la que menciona la diosa su interés por los aliados. Añadamos que la falta de un diálogo posterior Atenea-Ulises hace apropiada la extensión de este pasaje.

Hay que buscar la posibilidad de este «puente escénico» en situaciones en que se produzcan las condiciones aludidas: salida y entrada sucesiva de actores, permaneciendo uno de ellos en el escenario. Reconocemos esta secuencia en una pieza sofoclea, en tres de Eurípides y en «Reso».

Tras el v. 1438 de «Electra» de Sófocles, toman posiciones en el palacio Orestes y Pílates, mientras la joven se queda en el escenario esperando la

llegada de Egisto, que ha sido anunciado previamente: el Corifeo dedica una frase a este último¹⁶. Este pasaje es similar a otro de la «Electra» eurípidea: Orestes y Pilades entran en casa de Electra concluido el v. 987. La protagonista permanece fuera esperando a Clitemestra. Sin que medien otras palabras, el Coro se encarga de saludar a la reina.

Toante abandona el escenario en *IT* 1221¹⁷, permaneciendo Ifigenia, que anuncia la llegada de Orestes y Pilades (mudos). En *E. Ph.* 1263 parte el mensajero que ha referido a Yocasta el desenlace de la lucha; la reina llama a su hija Antígona (v. 1264-1269), que entra a continuación.

En otro pasaje de «Reso», Atenea, Ulises (y Diomedes)¹⁸ mencionan la proximidad de Paris (v. 627-641) y hace la diosa comentario del modo en que ha de comportarse en presencia del troyano. Una vez que les ordena partir hace su entrada Alejandro (v. 642). En esta secuencia el anuncio se antepone a la despedida, no produciéndose un hiato escénico¹⁹.

Esquilo no crea situaciones similares. En la obra de su seguidor no encontramos pasajes de esta índole anteriores a «Electra»; en los dramas de Eurípides se inicia, a lo que sabemos, en «Electra». No son propias, por tanto, de una época temprana de la tragedia, sino de un momento en que la relación entre el número de personajes hablantes que hacen su entrada y el número de entradas comienza a elevarse —es decir, se alcanzan frecuentes entradas simultáneas de dos y aun tres hablantes—, evolución ésta que es gradual en la obra sofoclea. En los cinco primeros dramas de Eurípides la proporción es reducida, para crecer en los siguientes y mantenerse de este modo hasta las últimas creaciones.

Creada la situación que posibilita el «puente escénico» unos años antes, es en las obras postreras de los dos trágicos más jóvenes cuando el movimiento del género permite encabalar las escenas. Sin olvidar que el anuncio de personaje trae frecuentemente consigo la expresión del estado de ánimo de quien contempla su aparición, como sucede en la despedida, este recurso del

¹⁶ Falta en los mss. la atribución de los v. 1438 ss. Suelen adscribirse al coro. Añadamos que en otra pieza sofoclea, «Ayante» 1161 ss, se produce una secuencia próxima al «puente» definido, pero la intercalación de unos versos anapésticos del corifeo invalida la sucesión salida-entrada. Menelao abandona el escenario tras el v. 1160, y Teucro lo despide con palabras poco amables. En el v. 1168 Teucro advierte la llegada de Tecmesa y Eurisaces. Median los v. 1163-1167 del corifeo, exhortando a Teucro a preparar la fosa de Ayante.

¹⁷ Sitúan la salida de Toante en 1221, J. J. C. Donner-F. Mertens (*Euripides' Iphigenie auf Tauris*, Leipzig, 1900, p. 54), J. J. C. Donner-R. Kannicht (*op. cit.*, v. II, p. 175) y L. Parmentier (*Euripide*, v. IV, Paris (1925), 1968, p. 160). Mientras que E. Bodensteiner (*op. cit.*, 783), A. S. Way (*op. cit.*, v. II, London (1921), 1965, p. 389) y G. Murray (*Euripides. The Iphigenia in Tauris*, London (1910), 1942, p. 77) la colocan en el v. 1233.

¹⁸ Es opinión generalizada que un mismo actor pueda hacer el papel de Diomedes y Paris mediante rápidos cambios (cf. Ritchie, *op. cit.*, 126-129). Wilamowitz y, tras él, Geffcken, postulaban la necesidad de un cuarto actor.

¹⁹ En *E. IA* 303 ss. Menelao discute con el anciano servidor de Clitemestra. En 314-316 el criado llama en su ayuda a Agamenón; una vez que éste acude, el criado parte. La salida y entrada no se producen en este orden, sino que la entrada precede a la salida.

«puente» sirve a una técnica de contraste entre personajes adversos y amigos del hablante²⁰.

Esta función de contraste se alía con la de conexión escénica. Mientras que la breve despedida forma parte de la escena en la que ha tomado parte el personaje que se aleja, el anuncio inicia la siguiente²¹. Los recursos de conexión escénica en el teatro griego son muy variados: desde el canto coral integrado en la acción mediante su alusión directa o indirecta al devenir escénico inmediato²², a las repercusiones de una escena entre actores sobre la siguiente²³ o a la preparación de un encuentro que acaecerá a renglón seguido²⁴. Conocemos ahora un nuevo medio que posibilita este enlace.

No debe asimilarse este procedimiento a una estereotipación del género que traiga consigo rasgos arcaicos ni a una posible innovación, sino que nos hallamos, a nuestro juicio, ante un elemento de enlace que desempeña dos funciones, conexión y contraste, en una época en la que se intensifica el movimiento de actores en relación al número de entradas. A este respecto, el hecho de que «Reso» presente un «puente» similar al de otras piezas que se sitúan en el último lustro, aboga por su datación tardía.

Este recurso denota una mayor elaboración, subsidiaria del dominio del material dramático. Mencionemos en este punto la opinión de H. Strohm²⁵ sobre la producción tardía de Eurípides: se aúnan en ella, según este autor, tradición y originalidad; pueden reconocerse las formas transmitidas, pero a ellas se mezcla una destacada individualidad, como sucedía ya en las obras de su época intermedia.

²⁰ El «link monologue» descrito por Prescott (véase nota 10) desempeña, a juicio del autor, tres funciones claras: llenar un intervalo de tiempo necesario, permitir un cambio de ropa de los actores en caso de que el restringido número de éstos lo imponga, y anunciar al personaje que entra. En el «puente» que estudiamos no tiene real importancia la primera de las funciones descritas, que es subsumida por la de contraste entre los personajes. El cambio de caracterización de los personajes puede ser importante en la secuencia de «Reso», si es que los papeles de Diomedes y Paris son desempeñados por el mismo actor (cf. nota 16).

²¹ En el pasaje de «Reso» la salida de Atenea (v. 674) determina un final de escena.

²² Estudian el tema W. Kranz (*Stasimon*, Berlín, 1933, pp. 201 y ss.), W. Helg (*Das Chorlied der griechischen Tragödie in seinem Verhältnis zur Handlung*, Diss. Oberwinterthur, 1950) y J. Rode («Das Chorlied», en *Die Bauformen...* (véase nota 10), pp. 85-115, pp. 99 ss.).

²³ En *E. IA* 1275 concluye Agamenón su resis y parte, lamentando Clitemestra e Ifigenia su comportamiento, que trae consigo el funesto destino de la doncella, en los versos 1276-1337.

²⁴ *E. Hel.* 1369-1384: Menelao y Helena ultiman su plan para engañar a Teoclimeno que entra a continuación. Como ejemplo de escena cuya temática se divide entre las adyacentes, mencionaremos *E. El.* 880-987: los versos 880-961 se refieren a la muerte de Egisto, recién narrada por el mensajero, mientras que los siguientes, 962-987, constituyen una preparación para el asesinato de Clitemestra.

²⁵ Cf. H. Strohm, *op. cit.*, 183-184.