

Andrómeda en el conjunto de las tragedias de Eurípides*

José Vte. BAÑULS OLLER y Carmen MORENILLA TALENS

Universitat de València

RESUMEN

Andrómeda de Eurípides, de la que se conservan algunos fragmentos significativos y en la que se han visto elementos dramáticos innovadores, pertenece a un conjunto de tragedias con rasgos comunes, que a su vez ayudan a la comprensión de esta tragedia fragmentaria. La estudiamos en comparación con *Helena*, que se representó junto con ella, y *Antígona*, también conservada en estado muy fragmentario.

Palabras clave: Tragedia, *Andromeda*, innovaciones dramáticas.

ABSTRACT

Euripides, *Andromeda* –of which only few relevant fragments survive, and which shows innovative theatrical elements– belongs to a group of tragedies which share common features, and help to the understanding of the this fragmentary tragedy. Here, we seek to study *Andromeda* in comparison with *Helena*, which was performed with it, and *Antigone*, which only survives in a highly fragmentary state.

Key words: Tragedy, *Andromeda*, theatrical innovations.

Que *Andrómeda* fue una obra que gozó del aprecio del público, lo sabemos desde la misma representación de la obra por noticias del gran crítico de la poética de Eurípides, Aristófanes, quien la parodia en *Tesmoforiantes* un año después de la representación, parodia de la que más adelante hablaremos, así como también hace que sea la lectura de esta tragedia la que provoca en el Dioniso de *Ranas* el ardiente deseo de sacar del Hades a Eurípides. El escolio al v. 53 de la comedia, en la escena a la que nos referimos, reproduce la opinión que sobre la obra se tuvo durante siglos:

τῶν καλλίστων Εὐριπίδου δράμα ἡ Ἀνδρομέδα
«Entre las más bellas de Eurípides se cuenta la obra *Andrómeda*.»

Acordes a estas palabras son las frecuentes referencias elogiosas, algunas también con claros tonos irónicos, al entusiasmo que despertaba la obra entre el público¹. Incluso se señala que fue el éxito de esta versión del pasaje mítico la causa de

* Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación HUM-2006-13080/FILO del Ministerio de Educación y Ciencia.

¹ Para estos testimonios remitimos a la edición de Kannicht (2004), por la que citamos.

la caída en olvido de la tragedia homónima de Sófocles². No es nuestra intención realizar aquí un estudio exhaustivo de los fragmentos conservados ni un intento de reconstrucción del argumento, labores a las que se han dedicado algunas meritorias investigaciones³, con respecto a las cuales cabe recordar los clarificadores esquemas que ofrece M. Wright, en los que se contraponen lo que ha sido conservado en los fragmentos de Eurípides y lo procedente de otras fuentes, lo que debe advertirnos del riesgo de reconstruir más allá de lo aconsejable, sobre todo teniendo en cuenta la constante modificación por parte de Eurípides de los mitos conocidos o, al menos, de las versiones más conocidas de los mitos⁴. También cabe ser muy cuidadoso en el uso de la parodia que realiza Aristófanes en *Tesmoforiantes*, puesto que, como han señalado algunas investigaciones con respecto a la parodia que se puede estudiar con mayor seguridad, la de *Helena*, Aristófanes simplifica la obra, no sólo por reducción del argumento y personajes, lo que es obligado a causa de la transposición, sino sobre todo porque no hace referencia a las reflexiones de tipo filosófico, que son tan importantes en Eurípides⁵. Nosotros pretendemos lanzar alguna luz sobre la obra a través de los vínculos que podemos observar entre los fragmentos conservados y otras obras de Eurípides cercanas cronológicamente, de manera que pueda entenderse mejor la admiración que la obra despertó en todo tipo de público, espectador y lector, y que en nuestra opinión no debió estar motivada únicamente por las importantes innovaciones dramáticas en todos los aspectos que esta obra, como otras cercanas, debió contener.

Los escasos fragmentos que conservamos de esta *Andrómeda* de Eurípides y su brevedad, son causa de la inseguridad con la que nos movemos y de que se acuda con frecuencia para poder esclarecer el argumento a las versiones de autores poste-

² Así lo señala Schmid (1940: 519). Son tan escasos los fragmentos que se conservan de la tragedia de Sófocles y tan problemáticas las reconstrucciones, así como la relación que guarda con los relatos mitológicos de Apolodoro, Higino, etc., que probablemente no pueda avanzarse más de lo que dice Schmid (1934: 435 s.), en el sentido de que mientras para Sófocles lo importante debía ser la exaltación como héroe de Perseo, que se convertía en esta segunda obra de la trilogía en el salvador de una joven de las fauces de un monstruo marino, en Eurípides tiene mayor relevancia la relación afectiva que surge entre los jóvenes.

³ Sirvan de ejemplo los trabajos de Babel (1991) y Klimek-Winter (1993)

⁴ Son muy interesantes los intentos de reconstrucción de autores como Webster (1965, 29-33 y 1967: 192-199), y los de ediciones críticas como las de Babel y Klimek-Winter. Para los comentarios de Wright (2005) en p. 68 el esquema con las fases del mito de Perseo-Andrómeda y sus fuentes, completado en pp. 77s.; con carácter general sobre las reconstrucciones habituales son interesantes sus matizadas críticas a la reconstrucción de Webster en el sentido de que el resultado es anodino, que no tiene nada de particular que pudiera ser atribuido a la habitual originalidad de Eurípides, hecho que contradiría la teoría de la «metamitología» que defiende Wright en el conjunto de obras que estudia, lo que le lleva a proponer que, puesto que no hay nada atípico en los fragmentos conservados, los «counterfactual elements» deben ir en la segunda parte de la obra, la no conservada (121ss.). Son muy interesantes las indicaciones de Aélion (1986: 171-183), que presenta los precedentes del tratamiento en Eurípides, incluyendo la iconografía, y llega a atinadas y prudentes conclusiones sobre el argumento probable, para lo que se sirve también de la comparación con otros tratamientos de mitos con elementos comunes.

⁵ Cf. a este respecto Rau (1975: 349ss.), lo que ya había sido ampliamente estudiado por el mismo autor en su estudio de la pratergia (1967), donde, al final del capítulo «Helenaparodie (th. 850 ff)», pp. 53-65, aquí 64s., insiste en que habitualmente no se aplica a las reconstrucciones de *Télefo* y *Andrómeda* las conclusiones sobre la forma específica de la parodia de Aristófanes, lo que reitera en el capítulo «Die Andromedaparodie (th. 1009 ff)», pp. 65-89.

riores, como Estobeo, Apolodoro, Eratóstenes, Higino, al amplio tratamiento en las *Metamorfosis* de Ovidio o a reproducciones iconográficas⁶. Sin obviar toda esta información, intentaremos prescindir de las interpretaciones no refendadas por los fragmentos conservados y ayudarnos de lo que podemos saber de otras dos tragedias de Eurípides que, como ella, se ocupan de οἰκεῖα πράγματα, como Aristófanes hace decir al propio Eurípides en *Ranas* (v. 959), obras especialmente bellas, puesto que «la tragedia bellísima è dunque quella che connette i κακά agli esponenti dell' οἶκος altrui», como bien ha señalado Fr. De Martino⁷. Se trata de *Helena* y de otra obra fragmentaria, *Antígona*, cuya datación es probable que no esté alejada de estas dos; en las tres obras se ha destacado la presencia de innovaciones formales importantes, que intentaremos insertar en su contexto, en la idea de que todo ello está puesto al servicio de la transmisión de un mensaje complejo, del que hablaremos⁸.

Son muchos ya los estudios que se ocupan de poner en evidencia las innovaciones, en especial las formales, que introduce Eurípides en sus tragedias, a la par que otros estudian las diferencias conceptuales entre Eurípides y sus predecesores Esquilo y sobre todo Sófocles, porque éste es prácticamente coetáneo suyo, lo que da lugar a que las diferencias parezcan más claras⁹; son numerosos también los trabajos dedicados a mostrar los cambios en el argumento de los mitos y a señalar las innovaciones en otros ámbitos. No son tantos, sin embargo, los que vinculan las innovaciones formales con el pensamiento del autor e intentan establecer relaciones entre ellas y las reflexiones que el autor quiere transmitir; con frecuencia se limitan a señalar que los cambios están motivados por el hecho de ser Eurípides un hombre atento a los nuevos gustos. Incluso algunos, de modo explícito o implícito, han negado importancia al pensamiento de Eurípides, que han calificado de superficial o pastiche de las ideas de su época¹⁰.

⁶ Para las reproducciones iconográficas, en cerámica y en frescos, de los que se han conservado descripciones en varias obras, cf. Schauenburg (1981). De todo ello da cuenta Kannicht en su edición y es ampliamente comentado por Jouan y Van Looy en la suya, en cuya introducción (2002: 147-167) proponen una reconstrucción del argumento a la par que van ordenando los fragmentos.

⁷ De Martino (2003: 245s.) recoge y comenta un buen número de citas de autores clásicos al respecto; para la compleja red de prioridades en los afectos dentro del *oikos*, en ocasiones contrapuestas, remitimos al apéndice, pp. 287ss.

⁸ Compartimos, por lo tanto, la opinión de Aélión (1983: 69) cuando señala: «Il est un point, nous semble-t-il, sur lequel on n'a pas assez insisté, c'est que cette technique n'est pas faite de procédés plus ou moins ingénieux que le poète utiliserait seulement par souci de nouveauté, pour piquer la curiosité ou l'intérêt de ses spectateurs, mais qu'elle a une visée plus haute, car il l'utilise pour exprimer ses idées.». En la necesidad de ver un pensamiento complejo en Eurípides han insistido investigadores como Assaël en diversos estudios, o bien Wright (2005), que dedica varios apartados a la relación tragedia-filosofía y a la posibilidad de interpretación desde el punto de vista filosófico de las obras de Eurípides, antes de proceder al análisis desde esta perspectiva de las que denomina *escape-tragedies*. Sirva de ejemplo de la complejidad y variedad de los enfoques con los que es posible acercarse a Eurípides el que algunos estudiosos se hayan servido de sus obras para inferir conclusiones sobre el pensamiento de filósofos, así por ejemplo el de Anaxágoras, que fue considerado maestro suyo, como hizo Zafiropulo (1948), método, por otra parte, fuertemente contestado.

⁹ Creemos, sin embargo, que estas diferencias han sido agrandadas más de lo aconsejable por los estudiosos que se inscriben en la corriente de análisis que ve en Sófocles un representante de los sectores conservadores, ajeno a los nuevos movimientos intelectuales, y por contraste en Eurípides un discípulo fiel de los sofistas.

¹⁰ En este sentido cf. Winnington-Ingram (1969: 127-142), según el cual se ha sobrevalorado la influencia de la sofística en Eurípides y que incluso cree que «Eurípides was the least philosophic of the three

Ello en parte se debe a que con frecuencia los estudiosos caen en el anacronismo de analizar las obras de Eurípides desde una perspectiva exclusivamente esteticista¹¹. En trabajos anteriores hemos tenido ocasión de comprobar cómo se sirve Eurípides de los más variados recursos tanto en la exposición de variantes del mito no canónicas como en el uso de procedimientos estilísticos, con frecuencia considerados por la crítica filológica innovaciones, para llamar la atención sobre una caracterización especial de un personaje que le interesa crear dentro del plan general de su obra, para marcar las especificidades de una situación dramática o de la importancia que para él tiene una determinada reflexión. Aun a riesgo de contradecir la opinión mayoritaria de la crítica actual y sin negar una progresión en el uso de recursos estilísticos novedosos en las obras que conservamos de Eurípides, no creemos que sus obras tardías sean meros ejercicios esteticistas, sino más bien que ante nuevas circunstancias socio-políticas de tal gravedad como las que marcaron el final de la hegemonía de Atenas, y en realidad del experimento de la *polis* ateniense, Eurípides se sirve de cuantos procedimientos tiene a su alcance, incluyendo las innovaciones musicales o dramáticas, que tan del gusto eran de los espectadores de la época, como con frecuencia censura Aristófanes, para continuar ofreciendo sus reflexiones o sus intuiciones¹².

Compartimos con A. Lesky que las innovaciones dramáticas o bien el uso de procedimientos no habituales, provocan la sensación de que «pasan a primer plano y determinan la obra por entero» (2001: 415). Pero no debemos perder de vista que nuestra extrañeza puede estar motivada por nuestra falta de conocimientos del contexto, los escasos textos conservados sobre la preceptiva literaria coetánea, la escasez de datos sobre variantes mitológicas, etc. Los testimonios que aportan las propias obras, hacen imposible negar que Eurípides mostró un interés excepcional por su oficio¹³, por el alcance de las innovaciones que introducía, y por el efecto de la poesía en el público. Incluso en numerosas ocasiones parece deducirse que está interviniendo en una polémica, en el marco de la reflexión sistemática que realizó la sofística sobre las capacidades psicagógicas de la palabra¹⁴ o la reflexión del autor

tragedians... one can be clever without being a philosopher» (127); en la misma línea Arnott (1973) habla de su frivolidad, o más recientemente Conacher (1998), que, si bien primero argumenta que es prácticamente imposible conocer la influencia de los sofistas en el dramaturgo por falta de testimonios de los primeros, después lo califica como «a poetic magpie of ideas» (11).

¹¹ Ya Jaeger (1962: 9-16) de modo programático decía que el arte griego en general, incluyendo el literario está creado para ser transmisor de ideas o valores y no se convertirá en arte «puro» hasta el helenismo.

¹² Con esto, sin embargo, no queremos convertir a Eurípides en un filósofo, como ha hecho durante decenios una corriente filológica, que a partir de calificaciones de la antigüedad tardía lo han considerado el dramaturgo más filosófico. Nos referimos a calificaciones como las que le dispensaron autores como Vitruvio (*de Arch.* 8 pr.1: *Euripides, auditor Anaxagorae, quem philosophum Athenienses scaenicum appellaverunt*), Ateneo (entre otros lugares 4.48, 158e), Sexto Empírico (*Adv. Math.* 1.288), etc. que le consideran ὁ σκηνηκὸς φιλόσοφος. Entre los estudiosos que han valorado más su actividad como filósofo que como dramaturgo, sirva de ejemplo Lattimore (1964: 104-111), para quien Eurípides hubiera debido escribir en prosa.

¹³ Sirva de ejemplo con respecto a la música sus constantes referencias a ésta, en contraste con las escasas de los restantes dramaturgos, como ha mostrado Anderson (1994: 121ss.), para quien las innovaciones de Eurípides son un factor más de su actitud general con respecto al quehacer poético, opinión que compartimos.

¹⁴ Aquí nos interesa la capacidad consolatoria del canto; para numerosos testimonios de la antigüedad clásica, muchos de ellos de interpretación metafórica, cf. De Martino (2003), los apartados «Il piacere

sobre los condicionamientos y los límites del género en el que compuso, como M.F. Sousa ha demostrado que Eurípides hace en su *Helena* (2005:243-267), la otra tragedia que con seguridad sabemos que se representó junto a *Andrómeda*, puesto que sabemos por *Tesmoforiantes* y sus escolios que se representaron el 412, aunque desconocemos las otras dos obras que las acompañaban¹⁵. Sólo a modo de ejemplo, y por referirnos a la tragedia que va a centrar este trabajo, en el fr. 133 Kn. de *Andrómeda* vemos bien que Eurípides conoce el efecto consolatorio del canto, conoce el placer que provoca hablar de las desgracias pasadas:

ἀλλ' ἡδύ τοι σωθέντα μεμνησθαι πόνων

«Pero en verdad es placentero, cuando uno está a salvo, recordar los padecimientos.»

Verso que prácticamente se convirtió en formulario, puesto que con escasas diferencias aparece citado en Aristóteles, Estobeo, Plutarco, Macrobio, Teofrasto, Séneca, etc. y que recuerda mucho al v. 665 de *Helena*, en el que Menelao dice a Helena, que se resiste a contar sus sufrimientos pasados:

ὅμως δὲ λέξων ἡδύ τοι μόχθων κλύειν

«con todo dímelo; pues es placentero escuchar los sufrimientos»¹⁶.

Tanto en el caso de *Helena* como en el de *Andrómeda* estos versos y la referencia al placer que provoca el relato de sufrimientos pasados se encuentran en escenas en las que un peligro inminente acecha, del que son sabedores los personajes: Menelao insiste en oír las desgracias de su recién reencontrada esposa aunque no están a salvo, puesto que de un momento a otro puede aparecer el rey de Egipto,

del dispiacere» y «Genere consolatorio», (203ss. y 247ss.). Los testimonios, por desgracia en su mayor parte indirectos y malintencionados, muestran que entre los sofistas Gorgias y sus discípulos fueron quienes se dedicaron de modo casi exclusivo a cuestiones técnicas relacionadas con la palabra, mientras que otros, como Protágoras o Pródico, insertaron sus reflexiones sobre la corrección de los términos y, por ello, la búsqueda del término apropiado para cada concepto en un marco más general de reflexión sobre la sociedad. De ello habló Jaeger (1962) en el apartado «El origen de la pedagogía y del ideal de cultura» (273ss.), dentro del capítulo «Los sofistas», que enmarca los enseñanzas concretas y técnicas de los sofistas en una visión socio-política general; para un tratamiento general del tema, cf. Guthrie (1988: 1.ª parte, 178-223), «El mundo de los sofistas», cap. VIII, «Retórica y filosofía», Romilly (1997), en particular cap. III, «Una educación retórica», (69ss.), y Melero (1996: 7-67).

¹⁵ Del fr. 114 Kn de *Andrómeda*, que empieza con una invocación a la Noche (ὦ νύξ ἱερά), se ha deducido que la obra, en la ficción y en la realidad, empezaba con el clarear del día, de lo que se supuso que sería la primera de la trilogía. En lo que hace a la tercera obra, el gran parecido estructural con *Ifigenia entre los Tauros* ha sido causa de que algunos autores hayan planteado la posibilidad de que se hubieran representado como trilogía estas tres obras de huida, aunque la opinión mayoritaria coloca *IT* uno o dos años antes; defiendo esta tesis recientemente Wright (2005), para quien el hilo conductor de la trilogía sería el cambio sistemático de las versiones míticas más conocidas; pero esa gran semejanza es causa de que otros autores, como Schmid, hayan argumentado que no podían formar parte de la misma trilogía, en la idea de que la gran semejanza entre las obras podría parecer excesiva al público que contempla la representación; cf. Schmid (1940: 501ss., para la tragedia y 506 y notas para este asunto). Para la estructura de estas tragedias, sus concomitancias y diferencias, cf. Matthiessen (1964) y Quijada (1991).

¹⁶ Seguimos la edición de Diggle (1994) y recomendamos la consulta de las ediciones con comentario o notas de Dale (1967) y Grégoire (1950).

Teoclímeneo, acosador de Helena, que mata los griegos que llegan a sus costas; en el caso del fr. 133 Kn, al parecer en boca de Perseo, se ha supuesto que pertenecería a la escena en la que el héroe, que ha encontrado a la joven clavada a la roca en el mar y se ha enamorado de ella, dialoga con ella para conocer la causa de su desgracia y en la que se compromete a salvarla, en un contexto en el que también se teme la llegada inminente del monstruo marino¹⁷.

Por la frecuencia de las expresiones correspondientes, es evidente que no sólo cuando las desgracias han pasado, sino que sobre todo cuando el personaje está inmerso en ellas es cuando gusta de entonar un canto para poder manifestar mejor su dolor y a la vez mitigarlo. De ahí las párodos atípicas de estas dos tragedias. En *Helena* la obra empieza con un prólogo formado por un monólogo inicial de la protagonista, que, en soledad, informa a los espectadores de lo que realmente le ha sucedido y de su situación actual, en un total contraste con lo que se cuenta de ella; a él sigue un diálogo con Teucro, quien, después de rechazar la posibilidad de que esa mujer sea Helena, le informa de lo que ha sucedido a los allegados de la Helena a la que tanto odia. Tras esas dos escenas informativas¹⁸, en las que primero Helena da información y después la recibe, la heroína empieza una monodia trenódica que se convierte en la estrofa, a la que responden las mujeres del coro, lo que da lugar a una párodo anómala: dos estrofas y la larga monodia final cantadas por Helena y las dos antístrofas por el coro, que podría entrar en escena mientras Helena canta la primera estrofa. Con ella presenta Eurípides en forma lírica la reacción ante la información que antes se ha ido dando en recitado, lo que permite una más intensa plasmación del dolor, en especial después de una escena de sentimientos contenidos por parte de la heroína, que ha tenido que fingir no ser quien es y acallar el dolor que le han provocado las dolorosas nuevas transmitidas por Teucro. El lamento de Helena es iniciado con una llamada a las sirenas según su función en la tradición popular, las sirenas músicas de ultratumba¹⁹, en una estrofa en la que reclama su ayuda en materia de canto y música para mejor expresar el dolor, vv. 167ss.:

¹⁷ Como Kannicht señala, parece más verosímil que esté en boca de Perseo a Andrómeda, aunque también podría formar parte del diálogo entre Perseo y el padre de la joven, el rey Cefeo, en el que Perseo le solicita Andrómeda en matrimonio si la salva.

¹⁸ Se trata de escenas que informan no sólo de la historia que se supone para este desarrollo del argumento, sino también de la finalidad de la obra, como hemos querido mostrar en Morenilla (2007a). Ya se ha insistido en otros estudios en la clara presencia de los debates intelectuales de la época, como es el caso del contraste entre la opinión y la verdad.

¹⁹ Para un repaso al significado de esta figura cf. Cerri (1984/85), según el cual el inicio de la párodo de *Helena* remite a Estesícoro, en cuyo fr. 193 P debe verse la referencia a una sirena, y que éstas son citadas por su relación con las Musas; en general para la evolución de las sirenas, cf. Pérez Jiménez (1997) y Morenilla (2000: 152s.). Para la *Palinodia* de Estesícoro, cf. Davison (19669; De Martino y Vox (1996: «El dossier *Palinodia*», 248-260). Esta párodo ha sido bien estudiada por la acumulación de innovación de diverso tipo, de estructura, de ritmo, de referencias mitológicas, etc. y también por la acumulación de procedimientos estilísticos relacionados con el sonido, lo que hace suponer que también desde el punto de vista musical debió incorporar Eurípides innovaciones interesantes, lo que es acorde con la referencia a las sirenas.

πτεροφόροι νεάνιδες,
παρθένοι Χθονός κόραι
Σειρῆνες, ...

«Muchachas que portáis alas, doncellas hijas de la Tierra, Sirenas, ...»

A una Helena desesperada responde un coro de mujeres griegas cautivas en Egipto, cuya solidaridad y apoyo hacen avanzar de un modo positivo el argumento, insuflando a la protagonista esperanzas. No conviene olvidar el ambiente de desolación en el que resonaban estas palabras, oídas por unos espectadores que han sido golpeados por las noticias del terrible desastre de Sicilia²⁰. En ese ambiente de desolación total, en el que una Helena-sirena entona un canto de duelo que debe apaciguar el dolor propio y el de quien lo escucha, Eurípides crea un final feliz, deja abierta una puerta a la esperanza, como también parece deducirse que sucede en *Andrómeda*, obra que también tiene un comienzo anómalo, también con una párodos con carácter trenódico.

Los fragmentos conservados poco pueden decirnos de la estructura y de los ritmos métricos del comienzo de la obra, para lo que se acude a la parodia de Aristófanes, *Thesm.* vv. 1015-1055²¹. Se trataría de una monodia en anapestos líricos «de lamento». Algunos autores, en su intento de evitar una monodia como inicio de la obra, se han preguntado si estos fragmentos corresponden realmente al comienzo. Algunos, como Schmid (1940: 517ss.), sugieren la posibilidad de que hubiera una escena anterior, en la que se mostrase el encadenado de Andrómeda, como en *Prometeo*, tragedia con la que se han visto paralelismos estructurales interesantes; otros suponen que la escena yámbica previa estaría en boca de Eco, o de Cefeo. Es el caso, por ejemplo, de M. Pohlenz, quien, tras señalar que el comienzo de la obra debió provocar una fuerte impresión tanto por la escenografía como por la música, indica que la joven lamenta su suerte en una larga oda que sólo halla respuesta en Eco, «der Nympe, die wahrscheinlich auch den Prolog gesprochen hatte» (1930: 417). A pesar de lo sugerente que resultan estas propuestas, es difícil obviar lo que dice el escolio a *Tesmofoeriantes* 1065, que indica claramente que el fr. 114 Kn, la invocación de Andrómeda a la noche, pertenece al comienzo de la obra:

ὁ Μνησίλοχος ὡς Ἀνδρομέδα· τοῦ προλόγου Ἀνδρομέδας εἰσβολή.
«Mnesíloco, haciendo el papel de Andrómeda; comienzo del prólogo de Andrómeda.»

De ser así, a ese comienzo lírico pertenecen los fr.115 y 115a Kn, en los que, como en el caso de *Helena*, se presenta la protagonista y habla de sus desgracias:

²⁰ Este momento de la historia de Atenas ha sido ampliamente estudiado en tanto que efecto de una política imperialista y por las consecuencias de todo orden, incluidas las morales, que provocó; cf. Austin-Vidal-Naquet (1972); Davies (1981) y Briant (1995: «D'un guerre l'autre (421-413)» 107-116 y «La guerre d'Ionie et la chute d'Athènes (413-404)» 116-132).

²¹ Cf. el análisis de Prato en su edición comentada de *Thesm.* (2001: 354s.).

τί ποτ' Ἀνδρομέδα
 περίαλλα κακῶν μέρος ἐξέλαχον,
 θανάτου τλήμων μέλλουσα τυχεῖν;
 ἐκθεῖναι κήτει φορβάν

«¿Por qué yo, Andrómeda, por encima de cualquier otra, he obtenido en suerte tantos males, desdichada de mí, que la muerte voy a encontrar? (...) que he sido expuesta como pasto para un monstruo marino».

Y en el siguiente fragmento que conservamos, el 116 Kn, un fragmento muy escueto y del que muy poco puede decirse, la heroína, como en el caso de Helena, se refiere a una sirena:

ποῖαι λιβάδες, ποῖα σειρήν
 «¿Qué fuentes, qué sirena...?»

Aunque algunos autores, entre ellos, Jouan y Van Looy lo atribuyen al coro, habitualmente es puesto en boca de la heroína²². Se trataría, pues, de los versos en los que se anuncia el deseo de entonar un canto lírico que da paso a la párodos amebaica, equiparables a los vv. 164-166 de *Helena*. En este contexto se ubican los versos en los que Andrómeda le pide a la ninfa Eco que calle y le deje cantar su dolor junto con las jóvenes del coro, como hace también Helena, fr. 117 y 118 Kn, en un ritmo yámbico con abundantes docmios, lo que cuadra bien a la expresión de un profundo dolor mezclado con el terror del futuro que se teme:

AN. φίλαι παρθένοι, φίλαι μοι
 «Queridas doncellas, amigas mías»

AN. κλύεις, ᾧ;
 προσαυδῶ σέ τάν ἐν ἄντροις,
 ἀπόπαυσον, ἔασον, Ἀχοῖ, με σὺν
 φίλαις γόου πόθον λαβεῖν

«Óyeme, ay, te hablo a ti, la que habita las cuevas, cesa, déjame, Eco, que me abandone con mis amigas al deseo de lamentarme»

Para poder cantar su dolor, la heroína ha de pedir al segundo personaje que calle, un personaje que probablemente no esté en escena, sino que se escuche su voz desde el interior de una gruta. Del mismo modo que el escenario de *Helena* debió ser espectacular, de una considerable complejidad y con claras referencias a obras anteriores del propio autor y de Esquilo²³, en el caso de *Andrómeda* Eurípides muy probablemente recurre al cambio de escenario, de la roca en el mar, cerca de la costa, al

²² Jouan y Van Looy indican en nota a su traducción que la interpretación del pasaje vendría a ser algo así como «quels flots de larmens <dois-je laisser couler>, quelle sirène <me consolera>» y recuerdan la frecuente presencia de las sirenas como adorno en las tumbas (2002: 169, n. 49).

²³ Se ha señalado la semejanza con el comienzo de *Andrómaca*, por una parte, como con *Coéforas*, por otra. En todo caso, hay que suponer una tumba-templete a la que se acoge como suplicante la protagonista, el palacio del actual rey y caminos que llevan a un mar cercano.

palacio de Cefeo, donde se ha supuesto que termina la acción²⁴. Probablemente mientras entona esta monodia Andrómeda, saldrían a escena las coreutas de manera que, como en el caso de *Helena*, la monodia da paso a una párodos en la que se intercalan intervenciones de la joven y del coro. No podemos precisar quiénes son estas coreutas, los fragmentos sólo dejan ver la relación de afecto entre coro y heroína; frente a algunos estudiosos, que suponen un coro de Nereidas, siguiendo el ejemplo de *Prometeo*, como es el caso de Schmid o de Pohlenz, otros, como Jouan-Van Looy, prefieren un coro de amigas. Las dos propuestas plantean problemas: frente a la propuesta de que sean Nereidas, se recuerda que es precisamente una ofensa infringida a las Nereidas la causa del envío del monstruo marino, lo que, por otra parte, no es impedimento para que ellas sientan compasión por la joven, puesto que en ninguna de las versiones conocidas es ella la que ofende; el tono afectuoso de la joven sugiere que se trata de amigas, pero es difícil pensar en la cercanía de jóvenes muchachas en un paraje que se supone poco accesible y peligroso. Sea como fuere, aquí nos interesa que en el fr. 118 Kn Andrómeda manifiesta su deseo de cantar su dolor con las amigas del coro, lo que empieza a hacer en el fr. 119 Kn, mientras el coro en el fr. 120 Kn inicia el relato de sus desgracias, recordando los terribles sufrimientos que probablemente la heroína haya cantado en primera persona en la monodia anapéstica inicial; en ellos se nos dice que la joven es entregada a Hades por un implacable padre en un canto de lamento por una muerte que se cree inminente, fr. 119+120 Kn, en ritmo yámbico con docmios, como los fr. 117 y 118 Kn:

(AN)	συνάλγησον, ὡς ὁ κάμων δακρύων μεταδοὺς ἔχει κουφοτῆτα μόχθων.
XOPOΣ	ἄνοικτος, ὃς τέκων σε τὰν πολυπονωτάταν βροτῶν μεθῆκεν "Αἰδαι πάτρας ὑπερ θανεῖν

...

«(An.): Comparte conmigo la pena, porque el que sufre, al partir con otros sus lágrimas, siente alivio de sus penas. Coro: Sin piedad, el que te engendró, a ti, la más desdichada de los mortales, te ha llevado al Hades, a morir por la patria.»

De la causa de esa terrible decisión no dicen nada los fragmentos; por la tradición posterior conocemos varias versiones, desde la que habla de la existencia de un oráculo hasta la que más parece que se adapte a la situación de la obra, que habla de un castigo de Poseidón por haberse vanagloriado Casiopea, la madre, de una belleza superior a la de las Nereidas, sea de su propia belleza, sea de la belleza de su hija.

En estas dos obras, *Helena* y *Andrómeda*, hemos visto cómo el autor pone en boca de sus heroínas versos en los que se perciben reflexiones coetáneas sobre el poder del canto en unas párodos como mínimo peculiares. Esto, sin embargo, no podemos confirmarlo en el caso de *Antígona*, obra muy controvertida tanto en su reconstrucción como en su datación. En lo que hace a este último aspecto, los úni-

²⁴ Para el escenario cf. Di Benedetto-Medda (1997: 152 s.)

cos datos que tenemos para fecharla con una cierta seguridad son intrínsecos, la métrica, según la cual se data con posterioridad al 420 a.C.: Zielinski lo hace entre 415 y 409, Webster entre 416 y 409 y más recientemente Aélión entre el 413 y el 409²⁵. A los datos de la métrica se podría añadir una probable alusión a un asunto externo: la referencia al peligro de que se produzca una guerra civil, si hay disordia en la polis, del fr. 173 Kn²⁶ cree L. Inglese que debe ser puesta en relación con los acontecimientos que se habían vivido en Atenas en el 411 a.C., en concreto, la exhumación del cadáver de uno de los oligarcas, Frínico, su expulsión del suelo ático, y la condena a muerte con la prohibición de ser enterrados en suelo ático de Arqueptólemo y Antifonte (1992a: 188-190 y 1992b). Por una u otra razón, sobre todo por los datos que proporciona la métrica, debe considerarse *Antígona* una obra tardía de Eurípides, lo que se ve corroborado por el argumento que puede inferirse para esta obra a partir de los escasos fragmentos conservados y de algunas noticias sobre ella, reconstrucción que debemos insistir en que es muy problemática, y que incluso ha sido agravada por los hallazgos papirológicos más recientes²⁷.

En un primer momento se propuso como argumento de esta tragedia el que conserva la *Fábula* 72²⁸ de Higino, que recoge una versión del mito muy diferente a la de Sófocles, en la que Creonte se enfurecería al reconocer a Maión, el hijo habido en secreto entre Hemón y Antígona, que debía haber sido muerta por aquel, lo que originaría el enfrentamiento entre padre e hijo que constituye el núcleo dramatizado en la obra, que terminaría con una intervención *deus ex machina*, que restablecería el orden y la concordia entre padre e hijo y permitiría la vida en común de la familia. Pero esta versión, que está refrendada por una serie de representaciones iconográficas, diverge sustancialmente de la de Sófocles, por lo que no se le puede aplicar el comentario que realiza Aristófanes de Bizancio en su argumento a *Antígona* sofoclea y que es acorde a lo que dice el escolio al v. 1350 de esta tragedia:

κεῖται ἡ μυθοποιία καὶ παρὰ Εὐριπίδῃ ἐν Ἀντιγόνῃ· πλὴν ἐκεῖ φωραθεῖσα μετὰ τοῦ Αἴμονος δίδοται πρὸς γάμου κοινωνίαν· καὶ τέκνον τίττει τὸν Μαίονα.

«Este argumento mítico también se da en Antígona de Eurípides, salvo que aquí, tras ser descubierta con Hemón, es entregada en unión de matrimonio y un hijo da a luz, Maión.»

²⁵ Cf. Zielinski (1925: 219 y 239), Webster (1967b: 181-184); Aélión (1986: 71).

²⁶ οἰκεῖος ἀνθρώποισι γίνεσθαι φιλεῖ πόλεμος ἐν ἀστοῖς, ἦν διχοιστατῆ πόλις. *la guerra civil se suele dar entre los hombres / en las ciudades, en el caso que esté dividida la polis*. En otros fragmentos atribuidos a esta tragedia hay referencias al ejercicio del poder despótico, que podrían reforzar esta hipótesis.

²⁷ Nos referimos a los papiros de Oxyrinco encontrados en la década de los setenta, P. Oxy. 3214 (fr. 162 a Kn.) y 3317 (fr. 175 Kn.), el último de los cuales, de 15 versos, ha sido, no sin discusión, atribuido a esta obra por el hecho de que los dos últimos versos ya eran conocidos por el fr. 175N² (= vv. 14-15), lo que también permitió atribuir a este drama otro fragmento de Eurípides de origen incierto (fr. 524N² = vv. 12-13); cf. Hughes, (1980: 6-10). Para el debate sobre el argumento de esta tragedia remitimos a Bañuls & Crespo (2008).

²⁸ Entre los defensores más tardíos de esta hipótesis cf. Scodel (1982) y Huys (1997), quien cree que Higino conoció las tragedias de Eurípides, por lo que propone una reconstrucción argumental de éstas a partir de las *Fábulas*.

Descartadas las propuestas que reconstruían el argumento a partir de la *Fábula* 72, que actualmente se cree que sigue el argumento de *Antígona* de Astidamante II, los fragmentos conservados de la homónima de Eurípides sólo permiten ver que desde el principio se plantea el debate sobre la necesidad de enterrar al hermano muerto contraviniendo las órdenes de Creonte, el peligro que representa el gobierno despótico al margen de las leyes, y la importancia del amor y el apoyo mutuo entre los jóvenes.

En este caso parece que, en oposición a *Andrómeda*, habría un prólogo explicativo recitado, al que pertenecerían los fr. 157. 158 y 159 Kn²⁹, sobre los que se indica que podrían estar en boca de una divinidad, en los que se hablaría no sólo del cambio de fortuna de Edipo, sino también del enfrentamiento fratricida de sus hijos varones. Como hemos comentado, algunos fragmentos muestran que es un elemento importante en la obra el debate sobre la conveniencia de violentar una orden con el fin de enterrar un cadáver, como el fr. 176 Kn, un controvertido pasaje que ha sido puesto en boca de todos los personajes, argumentándose en cada caso una finalidad distinta, pero del que, en todo caso, lo que se puede decir, es que con él Eurípides se está haciendo eco de un debate de la época, el que se cuestiona la posibilidad de que los cuerpos a los que ha abandonado el alma, sigan teniendo sensaciones, a la par que plantea también la independencia total de ese alma del cuerpo que habitó: se trata de una referencia a debates filosóficos coetáneos que es habitual en las tragedias de Eurípides, como en *Helena* pone el autor en boca de Teónoe una alusión al debate sobre la existencia de un *nous* consciente e individual tras la muerte, en un pasaje con el que se pone punto final al intento de persuasión, logrado, de la sacerdotisa. En lo que hace a este fragmento también se supone que estaría en un intento de persuadir, aunque no sabemos de quién ni por quién; en última instancia lo que se plantea es el sinsentido de infligir daño a un cadáver, que es considerado materia muerta³⁰. Este fragmento, esté en boca de quien esté, evidencia también que Creonte es presentado como un gobernante obstinado, al que no se puede persuadir, lo que sería acorde con otros fragmentos que hablan de la necesidad que tiene la muchedumbre de buscar el favor del gobernante, del riesgo de guerra civil, de la necesidad de que el gobernante respete las leyes, etc.³¹. Es probable que a la imprescindible complicidad en la transgresión de la orden dada se refiera el fr. 160 Kn:

νέοι νέοισι συννοσοῦσι τὰ φανῆ,
«los jóvenes con los jóvenes sufren lo oculto,»

Estas palabras podrían muy bien referirse a esa complicidad en un acto delictivo, aunque pueden tener una interpretación más amplia y referirse al padecimiento que provoca el amor, equiparado a una enfermedad, que se sufre en este caso en común y a escondidas. En todo caso, se refiera al hecho concreto de violentar una

²⁹ En cuanto a estos versos pertenecientes al prólogo de la tragedia de Eurípides, que han sido transmitidos por Aristófanes en *Ranas* en el v. 1182 y 1187, cf. Lucas (1937), e Inglese (1993).

³⁰ A este respecto remitimos a López Cruces (2008), que recoge testimonios antiguos, algunos coetáneos a Eurípides sobre este debate filosófico, que en ocasiones pudo tener origen en situaciones reales.

³¹ Por ejemplo fr. 171, 172 y 173 Kn.

orden o bien de manera sentenciosa a la relación que hay entre los jóvenes que se aman, el fragmento introduce el segundo tema importante en la obra a partir de lo que los fragmentos muestran, la importancia del amor entre la pareja que les lleva a colaborar y que al final verá cumplidos sus deseos, lo que es el elemento diferencial de esta tragedia con respecto a la homónima de Sófocles, como lo señalaba Schmid:

«Daraus ist ersichtlich, dass im Unterschied von Sophokles bei Euripides im Mittelpunkt der Handlung Haimons Liebe zu Antigone stand. (...) Liebe Haimons zu Antigone, anders als Sophokles, von Anfang an als dramatischen Faktor einsetzte.»

E insiste Schmid en que los jóvenes se enfrentan a Creonte no sólo por su vida, también por lograr ser unidos en matrimonio (1940: 591s.).

Teniendo en cuenta, pues, lo que se desprende de los textos conservados, al comienzo de la tragedia la heroína también sufriría, en este caso junto con Hemón, un riesgo de muerte, como en las otras dos tragedias que estamos comentando. Andrómeda sufre riesgo inminente de morir, atada a una roca, como pasto para el monstruo marino (fr. 120 Kn en boca del coro); poco más podemos saber salvo que se produce un diálogo frustrado con Eco, frustrado porque Eco no puede dialogar, sólo repite las palabras finales. Aunque Aristófanes utilice en su parodia en *Tesmoforiantes* el motivo del diálogo con Eco de modo cómico, como es propio de su oficio, junto con Jouan y Van Looy creemos que en Eurípides la intención es poner de manifiesto la gran soledad de la joven, que sólo cuenta con la compañía de una huidiza ninfa incapaz de conversar, que no puede aportarle ningún consuelo. Por su parte Helena no está amenazada de muerte, sino de algo que para ella es peor que la muerte, el riesgo de violentar sus votos matrimoniales. Que esto es así, entre otros pasajes, queda claro en la plegaria con la que Helena pone fin a la preparación de la intrega que les salvará a ella y a su reencontrado Menelao y en la que, siguiendo los consejos de Teónoe ruega a los dioses, primero a Hera, ἡ Δίοισιν ἐν λέκτροις πίττεις (v. 1093), la diosa de la unión conyugal, después a Afrodita con unas palabras que podrían parecer poco acordes a las constantes referencias al poder del amor en *Andrómeda* y *Antígona*. En ellas pide a Afrodita que la deje en paz, después de haberle causado tantos males y de haber ultrajado su nombre, que no su cuerpo; con ello vuelve la heroína a insistir en su fidelidad a los votos matrimoniales y de modo indirecto recuerda que sobre ella Afrodita no ha ejercido ningún poder; acaba Helena con un duro reproche, en el que, en nuestra opinión, se condensa la crítica de Eurípides a las relaciones pasionales fuera de las reglas establecidas, vv. 1103ss.:

... τί ποτ' ἄπληστος εἶ κακῶν,
ἔρωτας ἀπάτας δόλια τ' ἐξευρήματα
ἀσκοῦσα φίλτρα θ' αἵματηρὰ δομάτων;
εἰ δ' ἦσθα μετρία, τᾶλλα γ' ἡδίστη θεῶν
πέφυκας ἀνθρώποισιν· οὐκ ἄλλως λέγω.

«... ¿por qué nunca te sacias de males, a amores y errores, engaños y maquinaciones sin poner fin, ni a filtros que llenan de sangre las casas? Si fueras mesurada, en todo lo restante serías de natural la más agradable de los dioses; no de otro modo te digo.»

Estas críticas de Helena a Afrodita podrían parecer, como decíamos, contradictorias con los cantos de alabanza y plegarias a Eros de *Andrómeda*, pero no es así: mientras que en *Helena* Afrodita y el amor son los responsables de sus desgracias, de que haya sido alejada de su *oikos*, primero, y de que la mantenga cautiva y amenazada el rey, después, en *Andrómeda* el amor es el motor de la salvación de la heroína, un amor que voluntariamente el héroe quiere consolidar en una unión estable, en un *oikos*. En el fr. 125 Kn asistimos al momento en que Perseo ve a la joven y la confunde con una bella escultura:

ἔα· τί·ν' ὄχθον τόνδ' ὀρώ περίρρυτον
ἀφρῶ θαλάσσης παρθένου τ' εἰκὼ τίνα
ἐξ αὐτομόρφων λαίνων τυκισμάτων,
σοφῆς ἄγαλμα χειρός;

«¡Vaya! ¿Qué colina es esa que veo, bañada por todas partes de mar con espuma? ¿y qué figura de muchacha formada de piedras brutas, imagen esculpida por una mano hábil?»

La belleza de la joven provoca el inmediato enamoramiento de Perseo. Ella se ofrece a acompañarle de cualquier modo, si la salva, fr. 129 y 129a Kn:

ΠΕ. ὦ παρθέν', εἰ σώσαιμί σ', εἴση μοι χάριν;
«Muchacha, si te salvo, ¿me estarás agradecida?»

ΑΝ. ἄγου δέ μ', ὦ ξέν', εἴτε πρόσπολον θέλεις
εἴτ' ἄλοχον εἴτε δμωίδ' < >

«Llévame contigo, extranjero, si quieres como sirvienta, como esposa o como esclava»

Pero la nobleza de carácter de Perseo no le permite actuar de un modo que él considera indigno, una nobleza que se muestra en los fragmentos que conservamos, por ejemplo en el fr. 130 Kn y que debió jugar un papel relevante en la segunda parte de la obra:

ΠΕ. τὰς συμφορὰς γὰρ τῶν κακῶς πεπραγότων
οὐπόποθ' ὕβρισ', αὐτὸς ὀρρωδῶν παθεῖν

«Pues los infortunios de quienes sufren nunca he ultrajado, porque temo ser yo mismo el que los padezca»³².

Esa nobleza suya es la que le lleva a querer consolidar su amor en el marco del matrimonio y es la causa de la invocación a Eros que encontramos en el fr. 136 Kn:

³² Este fragmento es colocado por los editores en el diálogo entre Perseo y Andrómeda, cuando el héroe intenta dar ánimos a la aterrorizada joven, lo que no es óbice para que estuviera en otro diálogo, por ejemplo en el pasaje en el que Perseo consigue que Cefeo le prometa la mano de Andrómeda si la salva.

σὺ δ' ὦ θεῶν τύραννε κἀνθρώπων Ἔρως,
 ἢ μὴ δίδασκε τὰ καλὰ φαίνεσθαι καλά,
 ἢ τοῖς ἐρῶσιν, ὧν σὺ δημιουργὸς εἶ
 μοχθοῦσι μόχθους, εὐτυχῶς συνεκπύνει.
 καὶ ταῦτα μὲν δρῶν τίμιος ἴβροτοῖς ἔση,
 μὴ δρῶν δ' ὑπ' αὐτοῦ τοῦ διδάσκεσθαι φιλεῖν
 ἀφαιρεθήσῃ χάριτας, αἴς τιμῶσί σε

«Y tú, tirano de dioses y de hombres, Eros, o no enseñes a reconocer la belleza como belleza, o a los que aman, de los que tú eres el artesano, que sufren tus penas, con buena suerte ayudamos a soportarlas. Y si lo haces, entre los morales serás digno de honores, pero si no lo haces, por ello, porque enseñas a amar, te verás privado de los dones con los que te honran.»³³

Es ésta una plegaria peculiar, en la que va implícito un reproche para el caso de que Eros no ayude al joven que ha caído bajos sus efectos³⁴. Este hecho, el enamoramiento del héroe es fundamental para el desarrollo de la acción y debió impresionar a los espectadores. Señalaba Pohlenz que en esta tragedia:

«zum ersten Male ist hier auf der Bühne das Aufflammen der Liebe in zwei judendlichen Herzen dargestellt worden.» (p. 417)

En todo caso, es la primera vez que esto sucede, al menos en las obras que han llegado hasta nuestros días.

Frente a esta invocación, con reproche incluido, en *Helena* la crítica a Afrodita está justificada porque a la protagonista no le mueve el amor, al menos el mismo tipo de amor que mueve a Perseo, el amor pasión, sino la lealtad. La crítica a la pulsión amorosa no sólo está en boca de la heroína, sino que en esta obra está representada por Teoclímeno, el rey burlado, en el que se observa los efectos perversos de la pulsión amorosa fuera de la institución del matrimonio, lo que es abiertamente opuesto a la felicidad que persiguen y consiguen Menelao y Helena. Del mismo modo que Teoclímeno provoca un obstáculo, también en *Andrómeda*, salvada la joven del monstruo, un nuevo obstáculo se interpone entre ella y Perseo, del que la información que dan los fragmentos es muy escasa. En unos casos se ha supuesto que Fineo exigiría a su hermano Cefeo el cumplimiento de una promesa de matrimonio, a lo que puede que se añadiera el argumento de que Andrómeda es la única descendencia de los reyes. De ser así la obra trataría también el tema de la herencia de la epiclera, con lo que se estaría haciendo eco Eurípides de los problemas que provoca la aplicación del epiclerato, que son comentados años más tarde por Aristóteles y por Menandro, cada uno en su género. También se ha propuesto que no sea Fineo quien se oponga, sino los padres (ambos, o bien uno de ellos), que, si bien se alegran de la liberación de la joven, no comparten el deseo de casarla con Perseo, dada la situa-

³³ Sólo transmite el fragmento completo Ateneo (Estobeo reproduce los cuatro primeros versos con variantes); en el v. 5 el término βροτοῖς es sugerido por Dobree, que también propone θνητοῖς, en lugar del θεοῖς transmitido; cf. edición de Kannicht.

³⁴ Para las plegarias en Eurípides y su función dramática, cf. Schadewaldt (1966²: 101-104).

ción social de éste, que es considerado bastardo, aparte de la económica³⁵. Por los escasos fragmentos conservados, que parecen proceder de un agón dialógico, cabe suponer que se producía un verdadero debate, con discursos en los que se esgrimirían argumentos opuestos entre Perseo y el contrincante, sea Cefeo, Fineo o Casiopea, tras el cual, aunque venciera Perseo, la contumacia de los contrarios obligaría a intervenir a Atenea³⁶.

En el debate, frente a los argumentos sobre la posición social y la importancia del dinero (fr. 141 Kn sobre el nacimiento de bastardos, 142 y 143 Kn sobre la importancia del dinero), Perseo debería argumentar su valentía y nobleza, el amor que ambos se profesan, con lo que cobraría más fuerza el canto a Eros que hemos conservado fragmentario, así como las reiteradas referencias al amor como motor de la acción del héroe (fr. 129, 136 y 138 Kn.) y la variabilidad del destino humano (fr. 150 152 y 153 Kn); y también podría argumentar, si fuera el caso, el respeto a la promesa realizada antes de enfrentarse al monstruo marino (fr. 151 Kn sobre la justicia). En el fr. 141 Kn se habla de la posición social del bastardo:

ἐγὼ δὲ παῖδας οὐκ ἐὼ νόθους λαβεῖν·
τῶν γνησίων γὰρ οὐδὲν ὄντες ἐνδεεῖς
νόμῳ νοσοῦσιν· ὃ σε φυλάξασθαι χρεῶν

«Yo no dejaré que tengas hijos bastardos, pues, aunque en nada sean inferiores a los legítimos, ante la ley sufren; es necesario que te guarde de ello.»

Una persona con autoridad sobre otra le prohíbe tener hijos bastardos; cabe deducir que Cefeo está hablando a Andrómeda, ya liberada, ante Perseo, que la reclama. Perseo, cuya genealogía podría desconocerse, es despreciado por las consecuencias sociales que acarrearía a Andrómaca su unión con él. Del fragmento se deduce también que el hablante no cree en la capacidad de razonar correctamente de la persona a la que habla, a la que impone a la fuerza unas normas de conducta basadas en la consideración social, normas contra las que veremos que en otras tragedias reacciona Eurípides.

Si este argumento iba dirigido a la muchacha, al héroe argumentaría Cefeo su pobreza como causa del rechazo, como se desprende de los fragmentos en los que se destaca la importancia de la riqueza, por ejemplo en el fr. 143 Kn:

³⁵ Sobre esta base desarrollan Jouan y Van Looy su distribución de los fragmentos, como puede verse en la introducción a la edición.

³⁶ Este podría ser el esquema de la segunda parte deducible a partir de los fragmentos, pero Wright (2005: 122s.), casi como un juego, propone un cambio radical acorde a la radicalidad del cambio de la versión conocida en *Helena*: Wright se pregunta si el final no podría ser totalmente distinto y plantea la posibilidad de que Andrómeda, mientras Perseo mata al monstruo, por curiosidad mire dentro de la bolsa en la que el héroe lleva la cabeza de Medusa y quede petrificada, de tal modo que las palabras iniciales de Perseo, cuando confunde a la joven con una estatua, se vuelven ciertas. Como Wright señala acto seguido, una variante de este tipo hubiera dejado algún rastro en relatos o en iconografía, sobre todo teniendo en cuenta que para muchos en la antigüedad esta obra era la más bella de Eurípides, como prueba su lectura por Dioniso al comienzo de *Ranas*. En todo caso, este *excursus* de Wright nos sirve para que seamos conscientes del lábil terreno que pisamos.

χρυσὸν μάλιστα βούλομαι δόμοις ἔχειν
καὶ δοῦλος ὧν γὰρ τίμιος πλουτῶν ἀνὴρ,
ἐλεύθερος δὲ χρεῖος ὧν οὐδὲν σθένει.
χρυσοῦ νόμιζε σαυτὸν οὐνεκ' εὐτυχεῖν.

«Riquezas en gran cantidad quiero tener en mi casa; pues incluso el esclavo es honrado si es rico, mientras que el libre que está en la necesidad, no tiene fuerza alguna. Considera que eres dichoso por la riqueza.»³⁷.

A estos argumentos, tan convencionales, que justifican los matrimonios por intereses pecuniarios, responde tanto Perseo (fr. 150 Kn) como el coro (fr. 152 y 153 Kn) con otros que hablan de la variabilidad de la suerte y de la necesidad del favor de los dioses para ser dichoso, que invalidarían el argumento de la importancia de la riqueza, lo que se ve reforzado por el fr. 137 Kn, que por su métrica (*paroem / pher*) es puesto en boca del coro:

τῶν γὰρ πλούτων ὄδ' ἄριστος
γενναῖος λέχος εὐρεῖν

«pues entre las riquezas, la mejor, encontrar unos nobles esponsales».

Este fragmento nos hace pensar en una reflexión que aparece con frecuencia en boca de los personajes sabios de las tragedias de Eurípides, como es el caso de Peleo en *Andrómaca*, que varias veces repite la misma idea, con la que incluso cierra la tragedia³⁸. Aquí un personaje, o el coro, insiste en la importancia de la elección correcta basada en otros factores distintos a la riqueza. Perseo ya habría mostrado en actos y palabras su valentía, como en el fr. 134 Kn, en el que alude a los esfuerzos gracias a los cuales ha obtenido su fama, y en el fr. 134a Kn en el que habla de su juventud y su audacia; a estos fragmentos se añaden aquellos en los que el amor es considerado el motor de la acción del héroe: a parte de los fr. 129 y 136 Kn, que ya hemos comentado, el 138 Kn es una alabanza al amor, cuando éste se siente por una persona digna:

ὅσοι γὰρ εἰς ἔρωτα πίπτουσιν βροτῶν,
ἐσθλῶν ὅταν τύχῳσι τῶν ἐρωμένων,
οὐκ ἔσθ' ὅποιας λείπεται τόδ' ἡδονῆς

«pues cuantos mortales sucumban al amor, cuando resulta que los seres amados son nobles, no están faltos de ningún placer».

Esta alabanza al amor podría estar en boca de cualquiera de los jóvenes, incluso de la corifea, siguiendo lo cantado en el fr. 137 Kn. A estos argumentos podría responder el fr. 138a Kn, del que quien nos lo conserva, Estobeo, no indica la procedencia, y en el que un hablante pide que se elija entre los argumentos que ha dado

³⁷ El último verso ha sido cuestionado por Musgrave y Hense; quienes lo defienden, suponen un cambio de hablante y lo atribuyen a Perseo (cf. edición de Kannicht). Con todo, no es preciso: podría estar en boca del mismo hablante que aconseja a su interlocutor.

³⁸ A este respecto cf. Morenilla (2007b).

frente al amor, que no es de fiar, fragmento que podría estar en boca del padre. Por último, a todos los argumentos en contra de la unión buscada, podría responder Perseo con el fr. 151 Kn:

τὴν τοι Δίκην λέγουσι παῖδ' εἶναι Διός
 ἐγγύς τε ναίειν τῆς βροτῶν ἀμαρτίας
 «se dice que la Justicia es hija de Zeus y que habita cerca de las faltas de los mortales»

Podría ser ésta una advertencia a Cefeo por el incumplimiento de la promesa dada, acorde a otras manifestaciones de Perseo que ya hemos comentado, en las que muestra la nobleza de su carácter.

De los fragmentos, pues, se desprende una estructura que guarda un claro paralelismo con *Helena*: encuentro y superación de un obstáculo primero, debate e intriga o lucha para la superación del segundo. En *Helena* para la superación del obstáculo que representa el enamorado rey Teoclímeneo, es fundamental la escena de persuasión basada en la lealtad y la justicia, que se plantea ante Teónoe. En el debate se impone en Teónoe la lealtad al padre, el sentido de la justicia que regía el comportamiento de aquel y su propio sentido de la justicia; en una palabra, se impone el respeto a normas divinas, pero a la vez respeto a valores propios, lo que ha sido visto como una referencia a la interiorización y moralización de la religión³⁹. En la misma línea, de ser correcta la propuesta de argumento que hemos ido deduciendo para *Andrómeda*, Perseo argumentaría la lealtad a un compromiso asumido libre y voluntariamente frente al automatismo del matrimonio según las normas consuetudinarias, la promesa realizada voluntariamente a quien ha manifestado el deseo de ayudar sin obtener a cambio otra cosa que la joven amada, argumentos que en última instancia insisten en la responsabilidad íntima de los personajes basada en los compromisos que libremente asumen. De ser así, con *Andrómeda* Eurípides estaría planteando algo más que una simple historia de amor, un relato de ámbito familiar, como habitualmente se dice: estaría dirigiéndose a los sectores más jóvenes de la ciudadanía, a los menos viciados por las prácticas consuetudinarias, para que tomaran sus decisiones basándose en una responsabilidad moral e íntima, personal, pero fundamentada en el respeto de los principios considerados inviolables, como la justicia o la lealtad.

En el caso de *Antígona* también se debió producir un debate en el que se contrapusieran a las órdenes de Creonte las opiniones de Antígona y Hemón sobre la prohibición, a la par que también se argumentase el afecto existente entre ellos. De la importancia de la búsqueda persuasión habla el fr. 170 Kn:

οὐκ ἔστι Πειθοῦς ἱερὸν ἄλλο πλὴν λόγος
 καὶ βωμὸς αὐτῆς ἔστ' ἐν ἀνθρώπου φύσει
 «no hay otro templo de la Persuasión que el razonamiento y su altar está en la naturaleza del ser humano»

³⁹ De Romilly considera que la interiorización y moralización de la religión, dentro de un movimiento de depuración de la religión, es una característica de muchos sofistas, (1997: cap. V, «Peligros de la tabla rasa: el inmoralismo», 149ss., aquí 165 n. 10). Para un estudio de este pasaje y su función en la tragedia, cf. Morenilla (2007a).

Estos versos también nos traen a la memoria aquel pasaje de Helena en el que Teónoe manifiesta su decisión de ayudar a las parejas, en concreto el momento en el que señala los motivos que han llevado a su decisión:

ἐγὼ πέφυκά τ' εὐσεβεῖν καὶ βούλομαι,	998
φιλῶ τ' ἔμαυτήν, (...)	
ἔνεστι δ' ἱερὸν τῆς δίκης ἔμοι μέγα	1002
ἐν τῇ φύσει' ...	

«Por naturaleza venero a los dioses y así lo quiero, y me preocupo de mí misma, (...) y he erigido un templo a la justicia en mi modo de ser natural ...»

Como en *Helena* y *Andrómeda*, también en *Antígona*, a pesar del debate, el final feliz vendría dado por la intervención de la divinidad *ex machina*, en este caso de un dios tebano, Dioniso, según parece derivarse del fr. 177 Kn⁴⁰. En última instancia, pues, Dioniso sancionaría la salvación de la pareja, acorde con las constantes referencias al poder del amor. Además del fr. 160 Kn, del que ya hemos hablado y donde podía verse la complicidad entre Antígona y Hemón, o el fr. 174 Kn, donde Hemón podría estar consolando a Antígona de la pérdida de los hermanos, su relación amorosa es uno de los rasgos más sobresalientes de este drama, el que más lo aleja del tratamiento que le da Sófocles en la tragedia homónima⁴¹, como ya hemos visto que es señalado por Schmid. En ello insiste también Lesky:

«Y si Sófocles en su *Antígona*, apenas nos muestra el amor de Hemón y lo traza sin rasgos subjetivos, en cambio, en el drama del mismo nombre de Eurípides, este amor aparece completamente en primer término y alcanza la victoria en la salvación de *Antígona*». (2001: 288)

Al amor se refieren varios fragmentos, en los que es presentado este sentimiento como el responsable de actos irracionales, una fuerza que le lleva a la persona afectada a realizar actos impensables en otras circunstancias, como indican, por ejemplo, los fr. 161 y 162 Kn. En el primero no sabemos si el hablante habla de sí mismo o un tercero se refiere a los jóvenes, lo que parece más probable:

⁴⁰ Mayer (1883: 73-77) atribuyó, sin haberse desatado la polémica en torno al P.Oxy 3317 y su atribución a *Antígona* o a *Antíope*, este fragmento a *Antíope*, al creer que Heracles intervenía en la acción como *deus ex machina*. La razón de la presencia en concreto de Dioniso podría estar avalada por el hecho de que Antígona perteneciera a su cortejo, ya que el fr. 175 Kn, si pertenece a este drama, nos muestra una Antígona caracterizada como una ménade. Una motivación suplementaria para la presencia de Dioniso en el drama se desprende del fr. 178 Kn, donde se indica que fue Dioniso quien propició la aparición de la Esfinge en Tebas, por lo tanto uno de los que influyeron en el devenir de este genos. De todos modos, Di Benedetto en su introducción a las *Bacantes* indica que aumentan las referencias a Dioniso en las últimas obras de Eurípides, como puede observarse, por ejemplo, en las *Fenicias* de Eurípides.

⁴¹ Para un estudio de los fragmentos de la *Antígona* de Eurípides centrado en la intriga amorosa que se desarrolla y su relación con el argumento de la homónima tragedia de Astidamante, cf. Xanthakis-Karamanos (1980: 51s.). Para una breve aproximación a la *Antígona* de Eurípides y Astidamante a partir de su intriga amorosa, cf. Ghiron-Bistagne (1993). Por su parte, Jouan & Van Looy en su introducción a esta tragedia consideran que, dado que en la tragedia el tema principal es el amor entre Antígona y Hemón, el Coro, del que no existe indicación alguna, debía estar formado por jóvenes doncellas tebanas (2002: 193).

ἦρων· τὸ μαίνεσθαι δ' ἄρ' ἦν ἔρωσ βροτοῖς,
 «Estaban enamorados; pero, en efecto, el estar fuera de sí para los mortales era amor.»

En el segundo de los fragmentos, el 162 Kn, se comenta el poder del amor, que puede transformar en inteligente al que no lo es:

ἀνδρὸς δ' ὀρῶντος εἰς Κύπριν νεανίου
 ἀφύλακτος ἢ τήρησις, ὡς κἂν φαῦλος ἦ
 τᾶλλ', εἰς ἔρωτα πᾶς ἀνὴρ σοφώτατος·
 †ἦν δ' ἂν προσῆται Κύπρις ἥδιστον λαβεῖν†
 «Cuando un jovencito contempla a Cípris, la vigilancia queda desprotegida, porque, aunque negligente sea en lo demás, para el amor todo hombre se convierte en el más sabio; si se le sienta cerca Cípris, lo más placentero de tomar.»

Frente a esas opiniones, que podrían ser negativas, sobre el poder del amor, los fr. 164 N y 164 Kn hablan de la bondad de una buena elección, tema que ya hemos comentado en *Andrómeda*, y como en esta tragedia también en *Antígona* hay una referencia a los nacimientos ilegítimos, el fr. 168 Kn:

ὄνόματι μεμπτὸν τὸ νόθον, ἢ φύσις δ' ἴση,
 «Por el nombre es despreciable el bastardo, pero la naturaleza es igual.»

En este fragmento, como en el que hemos comentado de *Andrómeda*, se afirma la igualdad de la naturaleza del bastardo; en este caso es probable que forme parte de un debate entre padre e hijo sobre la conveniencia del matrimonio con Antígona, cuyo nacimiento es considerado ilegítimo; además en el fr. 167 Kn se afirma el mantenimiento de las mismas características naturales en un linaje. A estos debates y al riesgo de que la discordia aumentase y diera lugar a una guerra civil, pondría fin Dioniso con su intervención.

Al igual que sucede en el caso de *Helena*, probablemente *Andrómeda* sea una obra doble: en *Helena* la primera parte se dedica al encuentro y reconocimiento de los esposos y a la aceptación por parte de Menelao de la fidelidad de Helena, es decir, el reencuentro definitivo; la segunda parte crea y desarrolla la intriga para escapar del enemigo que se opone a la unión, el enamorado rey Teoclímeno. En *Andrómeda* el primer obstáculo sería el monstruo marino, muerto el cual Perseo tendría que enfrentarse a la familia de la joven, que se niega a cumplir la promesa anterior. En ambos casos intervendrían al final divinidades relacionadas desde el punto de vista del genos con los héroes, en el primero los Dióscuros, en el segundo Atenea, hermana por parte de padre de Perseo, lo que viene a reforzar la idea de que se están tratando οἰκεῖα κακά. En el caso de *Antígona*, decidido Hemón a ayudar a Antígona y descubiertos por Creonte, debaten no sólo sobre la necesidad de cumplir con los ritos funerarios y de evitar en la ciudad el riesgo de una discordia que lleve a una guerra, sino también sobre el poder del amor en el marco de una relación conyugal. En los tres casos, la visión optimista, la esperanza de un futuro mejor, se intenta conseguir mediante la persuasión, mediante el razonamiento y una llamada a la asunción de una responsabilidad personal, íntima con respecto a las decisiones y a las

consecuencias de éstas. En los tres casos las decisiones están tomadas en el marco de la salvación o la creación de un *oikos*. La defensa del *oikos* en tanto que institución básica de la *polis* y a la vez como símbolo de ella, es acorde al uso que de él realizan los pensadores de la época, que hablan del buen gobierno del *oikos* como ejemplo y metáfora del buen gobierno de la *polis* y reflexionaron sobre los valores que debían tener sus miembros. El *oikos*, la *philia* y la lealtad entre sus miembros y para con los ajenos, anteponiendo estos lazos al interés económico, son la base de la concordia social, temas sobre los que reflexionan los intelectuales coetáneos que buscaban la solución de los problemas de la *polis* en unos momentos de profunda crisis, en los que también Eurípides presenta sus reflexiones a sus conciudadanos. Por ello no debemos seguir considerando a estas obras, y en particular a *Andrómeda*, una bella historia de amor llena de innovaciones dramatúrgicas con un final feliz que busca la evasión de los problemas cotidianos, sino una verdadera propuesta de actuación para el futuro.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Ediciones

- DALE, A. M. (1967), *Eurípides' Helen* (ed. with intr. and comm.), Oxford: Oxford University Press
- DIGGLE, J. (1994), *Helena*, Oxford: Oxford Classical Text
- BUBEL, FR. (1991), *Eurípides. Andromeda*, Stuttgart
- KANNICHT, R. (2004²), *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. 5.1., Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- KLIMEK-WINTER, R. (1993), *Andromedatragödien. Sophokles, Eurípides, Livius Andronikos, Ennius, Accius*, Stuttgart.
- JOUAN, FR.—VAN LOOY, H. (2002²), *Eurípide. Tragédies*, tome VIII, 1, *Fragments de Aigéus à Autolykos*, Paris: Les Belles Lettres.
- GRÉGOIRE, H. (1950), *Hélène*, Paris: Les Belles Lettres
- MELERO, A. (1996), *Sofistas. Testimonios y fragmentos*, Madrid
- PRATO, C.—DEL CORNO, D. (2001), *Le donne alle Tesmoforie*, Milano

Bibliografía secundaria

- AÉLION, R. (1983), «La technique dramatique d'Eurípide et sa conception de la destinée humaine» en *Visages du destin dans les mythologies. Mélanges Jacqueline Duchemin*, Paris: 69-85.
- (1986), *Quelques grands mythes héroïques dans l'œuvre d'Eurípide*, Paris.
- ANDERSON, W. D. (1994), *Music and Musicians in Ancient Greece*, Ithaca-London
- ARNOTT, W. G. (1973), «Eurípides and the unexpected», *G&R* 20, 1973: 49-63
- ASSAËL, J. (2001), *Eurípide, philosophe et poète tragique*, Leuven-Namur-Paris-Virginia
- AUSTIN, M. & VIDAL-NAQUET, P. (1972), *Économies et sociétés en Grèce ancienne (périodes archaïque et classique)*, Paris.
- BAÑULS, J. Vte.—CRESPO, P. (2008), *Antígona(s): mito y personaje. Un recorrido desde los orígenes*, Bari.
- BRIANT, P. (1995), *Le Monde Grec aux temps classiques, I, Le V^e siècle*, Paris.
- CERRI, G. (1984/85), «Dal canto citarodico al coro tragico. La palinodia di Stesicoro, l'Elena di Eurípide e le Sirene», *Dioniso* 55: 154-174.

- CONACHER, D. (1998), *Euripides and the Sophists*, London
- DAVIES, J. K. (1981), *La Democracia y la Grecia clásica*, (trad. del original inglés, Cambridge, 1978), Madrid.
- DAVISON, J. A. (1966), «De Helena Stesichori», *QUCC* I, 2: 80-89
- DE MARTINO, Fr. (2003), «Tragedia qualsiasi e tragedie dell'oikos», en Fr. De Martino-C. Morenilla (eds.), *L'ordim de la llar*, Bari: 199-302.
- DE MARTINO, Fr.-VOX, O. (1996), *Lirica Greca*, vol. I, *Prontuari e lirica dorica*, Bari:
- DI BENEDETTO, V.-MEDDA, E. (1997), *La tragedia sulla scena*, Torino.
- GHIRON-BISTAGNE, P. (1993), «Antigone ou l' amour impossible» en A. Machin - L. Pernée (éds.), *Sophocle. Le texte, les personnages*, Aix en Provence: 255-266.
- GUTHRIE, W. K. C. (1988), *Historia de la filosofía griega*, vol. III, *Siglo V. Ilustración*, (trad. del original inglés, Cambridge, 1969), Madrid.
- HUGHES, D. (1980), «3317. Euripides, *Antigone*», en R.A. Coles - M.W. Haslam (eds.), *The Oxyrhynchus Papyri*, Vol. XLVII, London.
- HUYS, M. (1997), «Euripides and the 'Tales from Euripides': sources of the fabulae of Ps.-Hyginus», *Archiv für Papyrusforschung und verwante Gebiete* 43 (1): 11-30.
- INGLESE, L. (1992a), «*Antigone* di Euripide: la trama e l' ocassione», *Rivista di cultura classica e medioevale* 34: 175-190.
- (1992b), «Note euripidee», *La cultura* 30: 249-257
- (1993), «L' *Antigone* di Euripide nelle Rane di Aristofane», *Quaderni di Storia* 37: 151-155.
- JAEGER, W. (1962²), *Paideia: los ideales de la cultura griega*, México-Buenos Aires-Madrid.
- SCHMID, W. (1934 y 1940), *Geschichte der griechischen Literatur*, I, 2, y I.3, München y I.2.
- LATTIMORE, R. (1964), *Story Patterns in Greek Tragedy*, London.
- LESKY, A. (2001), *La tragedia griega* (trad. de J. Godó de la 1ª ed. 1958), Barcelona.
- LÓPEZ CRUCES, J. L. (2008), «El *Aquiles* de Diógenes o la negación de la bella muerte», en J.Vte. Bañuls, Fr. De Martino y C. Morenilla (eds.), *Teatro y sociedad en la Antigüedad Clásica*, , Bari.
- LUCAS, H. (1937), «Der Prolog der *Antigone* des Euripides», *Hermes* 72: 239.
- MATTHIENSEN, K. (1964), *Elektra, Taurische Iphigeneia und Helena. Untersuchungen zur Chronologie und zur dramatischen Form im Spätwerk des Euripides*, Göttingen.
- MAYER, M. (1883), *De Euripides mythopoeia*, Berlin.
- MORENILLA, C. (2000), «Influencias griegas en la revenant de Carmen de Burgos», en M. Aleza y A. López (eds.), *Estudios de Filología, Historia y Cultura hispánicas*, Valencia: 149-158.
- (2007a), «La lealtad en un mundo convulso: *Helena* y *Andrómeda* de Eurípides», en J.Vte. Bañuls, Fr. De Martino y C. Morenilla, *El teatro greco-latino y su recepción en la tradición occidental*, 2, Bari: 213-254.
- (2007b), «La maternidad en el reforzamiento de la polis ateniense: *Andrómaca* de Eurípides», en E. Calderón & A. Morales (coord.), *La madre en la antigüedad: literatura, sociedad y religión*, Madrid: 203-236.
- PÉREZ-JIMÉNEZ, A. (1997), «Odiseo y las sirenas. Interpretaciones griegas de una escena mítica», en M.ª C. Bosch y M.A. Fornés (eds.), *Homenatge a Miquel Dolç*, Mallorca: 139-153.
- POHLENZ, M. (1930), *Die griechische Tragödie*, Leipzig-Berlin.
- QUIJADA, M. (1991), *La composición de la tragedia tardía de Eurípides. Ifigenia entre los Tauros, Helena y Orestes*, Vitoria.
- RAU, P. (1967), *Paratragodia. Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*, München.

- (1975), «Das Tragödienspiel in den *Thesmophoriazusen*», en H.-J. Newiger (Hg.), *Aristophanes und die alte Komödie*, Darmstadt: 339-356.
- DE ROMILLY, J. (1997), *Los grandes sofistas de la Atenas de Pericles*, (trad. del original francés, Paris, 1988), Barcelona.
- SCHADEWALDT, W. (1966²), *Monolog und Selbstgespräch. Untersuchungen zur Formgeschichte der griechischen Tragödie*, Belin-Zürich-Dublin.
- SCHAUENBURG, K. (1981), «Andromeda», *LIMC*, I.1: 774-790 y I.2: 622-642.
- SCODEL, R. Scodel (1982), «P. Oxy. 3317. Eurípides' *Antigone*», *ZPE* 46: 37-42.
- SOUSA, M.^a F. (2005), «Eurípides, crítico teatral», *Ensaio sobre Eurípides*, Lisboa.
- WEBSTER, T. B. L. (1967a), «The *Andromeda* of Eurípides», *BICS* 12: 29-33.
- (1967b), *The Tragedies of Eurípides*, London.
- WINNINGTON-INGRAM, R. P. (1969), «Eurípides, *poietes sophos*», *Arethusa* 2: 127-142.
- WRIGHT, M. (2005), *Eurípides' Escape-Tragedies. A Study of Helen, Andromeda and Iphigenia among the Taurians*, Oxford.
- XANTHAKIS-KARAMANOS, G. (1980), *Studies in fourth-century tragedy*, Atenas.
- ZAFIROPULO, J. (1948) *Anaxagore de Clazomène*, Paris.
- ZIELINSKI, Th. (1925), *Tragodoumenon libri tres, II: De trimetri Euripidei evolutione*, Cracow.