

Eurípides

Alcestris  
Medea  
Hipólito

Introducción, traducción y notas  
de Antonio Guzmán Guerra



**Alianza** editorial  
El libro de bolsillo

Primera edición: 1985  
Tercera edición: 2015  
Segunda reimpresión: 2022

Diseño de colección: Estrada Design  
Diseño de cubierta: Manuel Estrada

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© de la introducción, traducción y notas: Antonio Guzmán Guerra, 1985  
© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1985, 2022  
Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15  
28027 Madrid  
[www.alianzaeditorial.es](http://www.alianzaeditorial.es)



ISBN: 978-84-206-9867-0  
Depósito legal: M. 432-2015  
Printed in Spain

Si quiere recibir información periódica sobre las novedades de Alianza Editorial, envíe un correo electrónico a la dirección: [alianzaeditorial@anaya.es](mailto:alianzaeditorial@anaya.es)

# Índice

9	Introducción
51	Bibliografía
55	Alcestris
109	Medea
173	Hipólito

## Apéndices

237	1. Términos del teatro
241	2. Cuadro cronológico del siglo V a. C.



# Introducción

## 1. Algunas nociones sobre el teatro griego clásico

- El teatro como *género literario* de carácter mimético, nacido en Grecia y desarrollado en la polis ateniense del siglo V a. C. hasta alcanzar una alta perfección estética con la tríada formada por Esquilo, Sófocles y Eurípides, es una de las creaciones espirituales que nuestra cultura ha heredado de Grecia, y que permite al hombre moderno tomar conciencia de que, en efecto, «los griegos somos nosotros».
- La cuestión de *los orígenes*<sup>1</sup> de la tragedia es aún muy debatida, y podemos decir que las distintas teorías siguen siendo controvertidas. Enfocadas desde perspectivas diversas, algunas de las más importantes son éstas:
  - a) La de los que suponen que la tragedia tiene su origen en las *lamentaciones funerarias*, trenódicas, por un héroe, celebradas en torno a su tumba. Esta teoría ha sido

sostenida y desarrollada por autores como Nilsson, Dieterich y otros, que aducen para sustentar su tesis las formas rituales existentes en los pueblos primitivos contemporáneos.

b) La de quienes remontan su origen a un cierto tipo de *cantos jocosos y festivos* de campesinos, a partir de los cuales se genera un elemento mimético y dramático. Básicamente es la teoría sostenida por Pickard-Cambridge.

c) La teoría más antigua cronológicamente, ya que se retrotrae a Aristóteles, hace derivar la tragedia del antiguo *ditirambo dionisiaco*. Entre sus defensores encontramos a Nietzsche, Wilamowitz, Norwood, Kranz y otros.

- El *contenido* de una pieza trágica es normalmente el planteamiento de la situación problemática vivida por alguno de los personajes heroicos del mito (Edipo, Agamenón) unido a la nobleza del propio argumento: el castigo de la desmesura o la insolencia humana (*hybris*), el dolor del héroe, etc., mediante la ejemplificación de su miseria y su grandeza. De ahí se deriva precisamente la intención educadora del teatro griego, pues el poeta busca la identificación del espectador con el personaje o la situación planteada en la obra.

- *Formalmente*<sup>2</sup> una tragedia presenta la siguiente estructura: *prólogo*, en el que se nos proporcionan, en forma recitada, los precedentes del argumento; *párodo* o entrada del coro, cantado; *episodios*, nueva parte recitada a cargo de los diversos actores; en ellos se hace progresar la acción dramática; *estásimos*, o cantos del coro ya situado en su lugar de la orquesta, bailando sobre el propio terreno. Los diversos estásimos se van intercalando entre los sucesivos episodios, permitiéndose así

solucionar el problema técnico del cambio de vestuario de los actores. Su distribución interna suele presentar la forma de responsión: estrofa y antístrofa (más epodo). Al final, el *éxodo*, o salida del coro que abandona la escena en un tono de cierta solemnidad.

Para los términos que designan partes o modalidades (amebeo, esticomitía, etc.) menores dentro de estas grandes unidades, remitimos a nuestro correspondiente índice de términos del teatro.

- En la *representación* (que incluía tres tragedias más un drama satírico) intervienen hasta tres actores simultáneamente en escena, siempre actores masculinos, aun en papeles femeninos, pues las mujeres tenían prohibido actuar en la escena. Estos actores dialogan utilizando de manera casi exclusiva el metro yámbico, sin acompañamiento musical. Si su recitado se acompaña de música, se llama a este modo melodrama. Por supuesto, los actores también pueden ocasionalmente cantar. Por su parte, el coro, compuesto normalmente por jóvenes amigos del protagonista, canta y baila la parte llamada lírica, que se caracteriza, entre otros rasgos lingüísticos propios, por su gran variedad de metros polirrítmicos.

- Otros *aspectos materiales* de la puesta en escena se nos antojarían para nuestra mentalidad de hoy muy rudimentarios; sin embargo, esta sobriedad parecía compararse muy bien con la propia esencia del drama.

Un edificio específico como teatro no lo hubo hasta época relativamente tardía, en el 350 a. C., después de que los tres grandes maestros hubieran representado sus obras en tarimas y tablados. También tardaron en aparecer, aunque algo menos, las máquinas, escaleras, grúas,

etcétera, que posibilitaban la utilización de «efectos especiales» como la aparición de dioses, o la salida de Medea arrebatada al cielo, etcétera.

Algunos pormenores, como son los requisitos que se exigían a la voz de los actores, modulación, gesticulación, interpretación, empleo de máscaras, vestidos (a pesar de que los más antiguos testimonios, tanto literarios como arqueológicos, que poseemos son poco explícitos y fragmentarios), no carecían de importancia<sup>3</sup>.

Respecto al público que asistía al festival, se cifra en un promedio de unos doce a quince mil, según los asientos disponibles. La asistencia de mujeres y niños es una cuestión también debatida. En cualquier caso, parece que su presencia fue minoritaria –en el mejor de los supuestos– en época clásica. La situación en época tardía, por contra, es bien distinta, pues se conservan en inscripciones las reservas de asientos para determinadas damas de influencia.

## 2. Vida y época de Eurípides<sup>4</sup>

La biografía como género literario no interesó al hombre de la Antigüedad al modo como la concebimos en época moderna. Para los antiguos siempre primó el plano anecdótico sobre el realismo o la precisión del dato o fecha concretos que luego han venido a interesar más; de ahí que no sea sorprendente la escasez y casi ausencia de testimonios fiables con que nos topamos al pergeñar la vida de un autor como Eurípides. Ya sobre la misma fecha de su nacimiento las fuentes antiguas nos suministran dos

años distintos. Según el *Mármol de Paros* (documento epigráfico del siglo III a. C. que conserva algunos datos de su biografía), nació en el año 484 a. C., aunque de acuerdo con lo que se nos dice en la *Vida* (que se suele atribuir a un autor del siglo II a. C. llamado Sátiro) nació en el año 480, año de la victoria griega en Salamina sobre los persas. Es bien sabido que esta práctica de buscar el sincronismo de determinados acontecimientos relevantes resulta sospechosa; de ahí que carezca de mayor valor histórico el hacer coincidir el nombre de los tres grandes trágicos en dicho año 480. Se nos dice, en efecto, que mientras Esquilo luchaba en Salamina como hombre maduro, defendiendo la libertad de los griegos, el joven Sófocles dirigía un peán cantado con ocasión de tan señalada victoria, y el niño Eurípides nacía en la casa de campo de sus padres. Dejando aparte el valor más o menos mnemotécnico que pueda tener la tradición, sí ha de valerlos para incardinar estas tres figuras del teatro griego, que se escalonan como tres generaciones de atenienses del siglo V.

De la confrontación de esta *Vida* de Eurípides atribuida a Sátiro, de la que han llegado a nosotros unos fragmentos papiráceos de unas 750 líneas que nos narran un diálogo entre Eurípides y una mujer, con otra *Vida* de Eurípides transmitida vía tradición manuscrita medieval junto con algunas de las obras del autor, puede inferirse que la segunda está directamente influida por la primera, dadas las estrechas concomitancias, a veces coincidencias literales, entre ambos textos. Otras fuentes que nos suministran información sobre nuestro poeta son: el léxico *Suda*, del siglo X, bajo el lema Eurípides, así como las citas y noticias que hallamos en otros autores

antiguos, especialmente Aulo Gelio, Plutarco y Diógenes Laercio<sup>5</sup>.

Es un dato incuestionable que nació en el seno de una familia acomodada y rica. Su padre, de nombre Mnesárquides, fue un terrateniente y adinerado comerciante, y su madre, de nombre Clito, sin duda una mujer bien situada, y no una verdulera de mercadillo como aparece en ciertas parodias.

Antes de dedicarse a escribir tragedias, cosa que según Aulo Gelio hizo a los dieciocho años, el joven Eurípides se ocupó por algún tiempo en el pugilato, el pancrancio y otros deportes del gimnasio, para después cultivar la pintura, algunas de cuyas obras se podían contemplar en la ciudad de Mégara. De muchacho participó también como escanciador o copero en los festivales en honor del dios Apolo; ocupaciones, en fin, todas ellas propias de los hijos de familias acomodadas. No desatendió tampoco la formación y educación filosófica, bien que, a pesar de lo mucho que sobre ello se ha especulado, no asistiera como discípulo directo a las enseñanzas de ninguno de los más afamados sofistas. En efecto, si buceamos en sus obras conservadas en busca de pruebas, encontraremos muy pocas que evidencien influencias directas, no obstante el testimonio del propio Diógenes Laercio, que sostenía que Eurípides había recogido en su obra *Faetonte* la teoría de Anaxágoras según la cual el sol es una enorme masa de oro<sup>6</sup>.

Tampoco está suficientemente probada, por ejemplo, la anécdota de que el sofista Protágoras leyera en casa del poeta su famosa declaración de agnosticismo sobre los dioses.

También su vida matrimonial fue blanco predilecto de las aviesas críticas de los cómicos. Parece que se casó en dos ocasiones, con Mélito, y luego con Quérila (aunque el gran filólogo Wilamowitz opinaba que la segunda esposa es una invención), sin que ellas le hicieran feliz ni le fueran siquiera fieles, si hemos de dar crédito a las anécdotas que sobre el particular nos transmiten las *Vidas*. Es lógico pensar, sin embargo, que dado el tema, se trate de anécdotas inventadas o imaginadas con posterioridad para explicar la fama de misógino que ya sus contemporáneos le asignaron.

Tuvo tres hijos, el mayor Mnesárquides, comerciante como su abuelo y con su mismo nombre; Mnesíloco, de profesión actor, y Eurípides, el más joven, poeta que hizo representar, tal vez habiendo retocado algunos versos, las obras *Ifigenia en Áulide*, *Alcmeón en Corinto* y *Bacantes* a la muerte de su padre.

Durante su vida no estuvo vinculado estrechamente a la actividad política de su ciudad, ni aparece en ninguna campaña militar, como nos consta de Sófocles, actitud que se ha intentado explicar por su postura antibelicista, a la que llegó de manos del pesimismo de ver a su ciudad embarcada en una guerra (la del Peloponeso, 431-404 a. C.) que cada año tomaba un cariz más siniestro y dramático para los ciudadanos de la polis. Es más, en su obra aparece elogiada la vida del individuo retirado lejos de la vida pública, postura que al parecer él mismo adoptó al apartarse a una cueva de Salamina, junto al mar.

El año 408 acude a la corte de Macedonia, donde reina Arquelao, verdadero Mecenas *avant la lettre*, deseoso de instaurar en Macedonia un centro de cultura griega al que

acudieron el trágico Agatón, Quérido, poeta épico, el pintor Zeuxis, etc. En honor del monarca compuso Eurípides su *Arquelao*, obra hoy perdida casi en su totalidad, y que debió formar parte –según sugiere Zielinski–, junto a *Témenos* y *Teménidas*, de una trilogía. Estando en Macedonia escribió una de sus obras más afamadas, *Bacantes*.

Las razones de esta marcha a Macedonia hay que buscarlas también en la voluntad del propio poeta. Denostado por el público ateniense y por los ataques muchas veces injustos de los cómicos (por ejemplo, Aristófanes hace de él verdadero escarnio en *Ranas*, *Tesmoforiantes* –en esta obra las mujeres quieren dar muerte al poeta– y *Asambleístas*), marchó fuera de su patria, mitad exiliado, mitad por propia voluntad. Así salió de Atenas, algo amargado e incluso resentido contra su ciudad, que tan cicateramente le había escatimado su aplauso en el teatro. En efecto, sólo le otorgaron el primer premio en los concursos trágicos en cuatro ocasiones (aunque el léxico *Suda* y Aulo Gelio hablan de cinco triunfos, el último pudo ser póstumo).

Muere en el año 406, tan sólo unos meses antes que el anciano Sófocles, quien vistió luto por él. La posteridad, en cambio, sí sintonizó mejor con este poeta –como hemos de ver más adelante–, de quien se dijo que fue un adelantado de su época. De las noventa y dos obras que compuso según la tradición, se han conservado dieciocho completas, más una de autenticidad cuestionada, el *Reso*.

Su amigo Timoteo, gran innovador musical, o tal vez el historiador Tucídides, pasa por ser el autor (ambos nombres aparecen recogidos en la *Vida*) de un epitafio en su honor.

### 3. El ambiente cultural y social

Es bien sabido que el siglo V a. C. fue el de mayor esplendor en lo político, lo cultural y lo artístico en la Grecia antigua, y más en particular en la ciudad que se convirtió en el crisol de su civilización: Atenas<sup>7</sup>. En efecto, fue el siglo de la gran euforia política y militar. Los años 490, 480, 479, asociados a los nombres de Maratón, Salamina y Platea, forjaron en la mente de los griegos el convencimiento de la superioridad moral de sus ideas: la libertad del individuo en el seno de un Estado también libre, frente a la esclavitud que suponía el Imperio de los persas, a los que acababan de derrotar.

Bien es verdad, sin embargo, que esta euforia presagiaba días más tristes, en los que el desencanto se hizo dueño de la situación, llevando al hombre ateniense a la meditación sobre los horrores y el sufrimiento de la guerra. Así en el año 431 se produce el comienzo de la guerra del Peloponeso, entre las dos ciudades hegemónicas, Atenas y Esparta, a las que pronto iban a sumarse sus respectivos aliados o vasallos. La cosa aún fue a peor, y en el 415 –sin olvidar la peste que diezmo la ciudad de Atenas– se emprendió un tanto a la ligera la expedición a Sicilia que concluiría en un descalabro, hasta llegar, en el 404, cuando ya la guerra duraba veintisiete años, a la derrota final ateniense en Egospótamos.

La ciudad de Atenas se enorgullecía de sus instituciones democráticas, forma de gobierno a la que habían accedido no sin tensiones ni problemas, en prueba de lo cual puede citarse el arcontado de Solón, allá por el año 594, aunque sí se había enraizado suficientemente en la

vida pública hasta el extremo de que salvo efímeros paréntesis fue el sistema político vigente en Atenas durante la época clásica. Se trataba efectivamente de una democracia menos amplia que la nuestra, en tanto que el llamado pueblo soberano no incluía a efectos políticos ni a los esclavos ni a las mujeres, pero era, en cambio, una democracia directa en la que hasta la justicia se administraba sin abogados ni jueces profesionales, siendo el pueblo el que ejercía estas funciones judiciales. Evidentemente, este sistema inhibía la formación de una clase exclusivamente política en el sentido moderno –según nos han hecho ver autores como M. Finley o J. de Romilly– susceptible de sentirse atraída por los éxitos y beneficios personales que proporcionan la información y el poder.

No obstante, el pueblo ateniense en su conjunto terminó cayendo en posturas de irresponsabilidad, de las que entre otras fuentes, nos habla el propio Tucídides.

En el plano cultural va a primar, al menos entre las minorías más cultas, un planteamiento racional del fundamento de la sociedad, las instituciones y la ciencia. Es el movimiento de la Ilustración griega, potenciado por los sofistas, que abominan de lo mítico y en buena parte de todo lo irracional. Las raíces remotas de esta corriente de pensamiento se hallan en la indagación racionalista nacida lejos de Atenas, en la vanguardista región de la Jonia, unos doscientos años antes, sólo que el centro de interés, que en los primeros pensadores jonios giraba en torno a los problemas del mundo natural o físico, se había desplazado ahora –ampliando sus perspectivas e intereses– a las cuestiones relativas al hombre como individuo y como animal cívico o político. Son personas ilus-

tradas, como Anaxágoras, Pródico, Protágoras, Gorgias y tantos otros, los que vertebran este movimiento de la sofística<sup>8</sup>.

Eurípides no podía sustraerse a participar de este espíritu, aunque no compartiera en su totalidad los postulados sofistas. En efecto, fue muy brillante y gozó de gran poder sugestivo la idea sostenida por W. Nestle de que Eurípides fue el poeta de la Ilustración griega. Poco a poco, sin embargo, se ha ido matizando tanto esta idea que apenas se puede mantener ya en su valoración y formulación primitivas. Es verdad que Eurípides frecuentó estos círculos ilustrados, en los que se hacía gala de ateísmo, pero no puede probarse que él haya escrito ninguna obra con la intención de inculcar entre sus conciudadanos la incredulidad respecto a los dioses de la ciudad. Lo que ocurrió –porque de manera casi inevitable era lógico que ocurriera– es que como en sus obras sí aparece una crítica del mito según las versiones más comúnmente aceptadas, esta actitud fue aprovechada como pretexto por parte de sus enemigos para etiquetarlo de paladín del ateísmo. Un verso, por ejemplo, como el que leemos en *Hipólito*, 612, traído a colación fuera de su contexto proporcionaba un excelente motivo a sus detractores –como ha hecho notar Barrett– para acusarle de despreciar la moral convencional y someterle a un proceso, bajo acusación de impiedad, según nos atestiguan ciertas tradiciones.

Más bien, sin embargo, habría que destacar su vena agnóstica (de nuevo, *Hipólito*, 1104 y ss.), agnosticismo que si por un lado nos evoca las ideas de Protágoras al respecto, también debió de tener un componente perso-

nal, fruto de su propia reflexión sobre estos temas, según las sustantivas diferencias que ha puesto de manifiesto R. Kannicht.

De manera que vemos a Eurípides tanto compartiendo la mayor parte de las ideas del ambiente ilustrado de los sofistas como marcando nítidas diferencias respecto a sus planteamientos en determinadas cuestiones. Repase-mos algunas.

Los sofistas demostraron el carácter convencional de la ley (*nómos*), a la que consideraron norma relativa, sujeta a revisión de acuerdo con las pautas de conducta, costumbres y conveniencias sociales. También Eurípides<sup>9</sup> va a suscribir esta idea de que los criterios y principios no son realidades objetivas, casi inmutables, meridiana-mente claras como lo estaban para Sófocles, sino que los valores parecen haberse invertido, el orden del mundo da la impresión de estar trastocado, según nos canta el coro en el bello estásimo primero de *Medea*, 410 y ss.: «contra corriente fluyen las aguas de los sagrados ríos, y la Justicia y todo gira al revés...». Pues bien, esta ausencia de claridad de criterio genera en el hombre desasosiego y angustia; de ahí que Eurípides, frente a los sofistas y contra ellos, no comparta el optimismo que el racionalismo ilustrado depositaba en el poder del hombre.

Otra consecuencia que los sofistas hicieron derivar de este relativismo de la ley fue la formulación de lo que de una manera rápida podemos denominar «la teoría del fuerte», apoyada en el pragmatismo más radical que avasalla el derecho moral y de justicia que puede asistir al más débil. Pues bien, Eurípides no sólo no la va a com-

partir, sino que la va a criticar abiertamente en sus obras, especialmente en las de contenido polemológico.

También en el tema de las pasiones como elemento irracional encontramos diferencias entre nuestro autor y el espíritu que predominaba entre los sofistas. Eurípides concede a este asunto una gran importancia. Las pasiones son fuerzas irracionales que se imponen a veces al elemento racional del hombre, o cuando menos hacen estallar entre ambos un conflicto, en ocasiones muy violento (caso de Medea). Distanciándose de la valoración que de ellas hacen los sofistas, Eurípides cree encontrar en el impulso pasional determinados elementos positivos, capaces de conducir al hombre a los más nobles actos, hasta llegar al sacrificio voluntario, como ocurre en el caso de la joven Ifigenia, con Alcestitis, etcétera.

Volviendo, en fin, al planteamiento más general en el que considerábamos algunos de los rasgos más significativos del siglo V, hemos de mencionar que en el campo de las diversas ciencias, desde la Gramática a la Medicina, pasando por la Historia, se perciben claramente los supuestos metodológicos de estos hombres ilustrados. Así, la Historia dejó de ser ese relato ingenuo, de corte etnográfico y de tono teocéntrico a que nos tenían habituados Heródoto y los logógrafos, para pasar a concebirse como una actividad estrictamente humana, regida por las leyes del comportamiento humano, que a veces se ven sometidas –eso sí– a las veleidades del azar y de la irracional fortuna. A partir de ahora, para entender la Historia debe el hombre analizar e interpretar las verdaderas causas que generan los acontecimientos, sin dejarse obnubilar por los pretextos o falsas explicaciones. Éstos

son los supuestos del método que emplea en su obra el historiador Tucídides como fundador de la Historia pragmática y científica.

Es idéntico el rigor metodológico que encontramos en los autores del *Corpus Hippocraticum*, heterogéneo conjunto de escritos agrupados bajo la rúbrica del más famoso médico de la isla de Cos, acerca de la sintomatología y tratamiento de las enfermedades partiendo del estudio de las causas naturales de las mismas.

Para concluir este apartado, cuando ya hemos glosado someramente la figura de Eurípides imbuido del ambiente de la sofística, nos parece que hemos de dejar de considerarle como «filósofo de la escena», para enfocar nuestra atención sobre la vertiente más específicamente literaria y poética de Eurípides como dramaturgo, tal y como nos lo recomienda Lesky. A ello dedicaremos los capítulos siguientes. Resulta, en efecto, un tanto ingenuo intentar responder con una serie de etiquetas a la cuestión de si Eurípides fue un racionalista o un irracionalista, si fue ateo u hombre religioso, si fue o no un misógino; por el contrario, más conveniente parece recomendar leer al autor y volver una y otra vez sobre sus obras, para captar los vericuetos y matices de su pensamiento. Con todo, bien difícil tarea será, pues Eurípides no es un libro, fue un hombre.

#### 4. Su obra

Eurípides fue un autor de producción muy prolífica. Si dejamos aparte sus obras no dramáticas, de las que no conservamos sino testimonios fragmentarios transmiti-

dos por citas indirectas y que carecen de mayor interés fuera del núcleo de los especialistas, nos encontramos con casi un centenar de títulos atribuidos y transmitidos desde la Antigüedad a nuestro dramaturgo. Con todo, las fuentes antiguas vuelven a mostrar nuevamente divergencias a la hora de precisar la producción dramática de Eurípides. No obstante, parece haber acuerdo en que fue el autor de noventa y dos dramas (computando tanto tragedias como dramas satíricos), pues las aparentes divergencias que muestran el léxico *Suda*, las *Vidas* y un autor como Aulo Gelio pueden hacerse converger en dicha cifra.

Sin embargo, de tan copiosa producción tan sólo nos ha llegado un total de diecinueve obras, de las que dieciocho son tragedias (contando también como auténtica *Reso*), más un drama satírico titulado *El Cíclope*.

Los problemas de autenticidad que plantea la obra *Reso* han sido objeto de pormenorizado estudio, pero la cuestión sigue abierta y no definitivamente zanjada. En un intento de clarificar su opinión al respecto, los filólogos han acudido al estudio de criterios basados en la crítica externa de la obra (analizando las noticias que nos suministran los argumentos que preceden a la pieza, contrastando los escolios, las citas que aparecen en los lexicógrafos antiguos, etc.), y se ha pasado también a la crítica interna de la misma, al amparo de criterios estrictamente lingüísticos (estudios de vocabulario, de la métrica, del estilo y la sintaxis, etc.) o de estructura y composición dramática: empleo de escenas convencionales, peculiaridades en su estructura, número de *dramatis personae*, etc., sin escatimar el mínimo pormenor.

A pesar de tanto, sin embargo, el tema sigue a debate, y con esta prevención suelen editarla la mayor parte de las colecciones, junto al resto de las obras de Eurípides.

Para los fragmentos de obras de Eurípides no disponemos en esta introducción de espacio material, por lo que sólo diremos algo de las conservadas íntegramente<sup>10</sup>.

La clasificación de sus obras puede hacerse desde diversos puntos de vista. Hay quienes prefieren la distribución temática y nos hablan de tragedias antibelicistas (*Heraclidas*, *Hécuba*, *Suplicantes*, *Troyanas*); obras de conflicto amoroso o pasional (*Alcestis*, *Medea*, *Hipólito*); sobre el tema de la mujer como protagonista (*Alcestis*, *Medea*, *Ifigenia*, etc.); vinculadas al ciclo épico de Troya (*Hécuba*, *Troyanas*, *Electra*, *Orestes*, *Ifigenia en Áulide*, etc.); al ciclo tebano (*Suplicantes*, *Fenicias*); tragedias románticas, próximas a la novela y la comedia (*Andrómaca*, *Helena*, *Ifigenia entre los Tauros*, *Ión*), y podríamos continuar sugiriendo: tragedias realistas, psicológicas, religiosas, mitológicas, etcétera.

Este enfoque, sin embargo, tiene el inconveniente de que algunas obras encajan en dos o más casillas de clasificación, además de que la delimitación del carácter propio de cada pieza es susceptible de hacerse depender de los criterios de estimación subjetiva del lector.

Por todo ello, nos parece preferible acudir al criterio cronológico, según la fecha en que las obras fueron puestas en escena. Se podrá argüir que sólo conocemos con exactitud la fecha de representación de ocho obras, pero creemos estar autorizados después de los trabajos filológicos de autores como Zielinski, Ceadel, o Fernández Galiano entre nosotros, a admitir como válida la crono-

logía aceptada de manera generalizada por la mayor parte de los editores.

Repasemos someramente las diecinueve obras conservadas.

### *Alcestis*<sup>11</sup>

Fue representada en el año 438, como última pieza de la tetralogía compuesta por *Cretenses*, *Alcmeón en Psófide*, *Télefo*, es decir, en el lugar que le correspondía no a una tragedia, sino a un drama satírico. Esto ha llevado a algunos a reclamar para *Alcestis* el carácter no de tragedia, sino de drama satírico. Creemos, sin embargo, que empeñarse en ello es ciertamente un esfuerzo inútil, pues a pesar de su *happy-end* *Alcestis* no es una obra cómica, sino una verdadera tragedia.

Su argumento nos plantea el caso de la joven y altruista esposa, dispuesta a morir en lugar de su marido. Este sacrificio voluntario provoca en el espectador no sólo temor o compasión –según la clásica interpretación aristotélica–, sino además admiración por la protagonista.

Ya en el mito primitivo se encuentran abundantes casos en los que un hombre o una mujer cuya muerte es inminente consiguen su aplazamiento en virtud de la generosidad del sustituto que encuentran en su pareja. Las versiones de este mito popular son diversas, y como ha hecho notar Dale, no ha sido ajeno a ello el propio carácter oral y popular de la transmisión del mito. Sabemos que el poeta Frínico compuso, antes que Eurípides, una *Alcestis*, pero no podemos precisar si se trata-