

EURÍPIDES

TRAGEDIAS

I

EL CÍCLOPE - ALCESTIS - MEDEA - LOS HERACLIDAS
HIPÓLITO - ANDRÓMACA - HÉCUBA

BIBLIOTECA CLÁSICA GREDOS

BIBLIOTECA CLÁSICA GREDOS, 4

EURÍPIDES

TRAGEDIAS

I

EL CÍCLOPE-ALCESTIS-MEDEA-LOS HERACLIDAS
HIPÓLITO - ANDRÓMACA - HÉCUBA

INTRODUCCIÓN, TRADUCCIÓN Y NOTAS DE
ALBERTO MEDINA GONZÁLEZ
Y
JUAN ANTONIO LÓPEZ FÉREZ



EDITORIAL GREDOS

Asesor para la sección griega: CARLOS GARCÍA GUAL.

Según las normas de la B. C. G., la traducción de este volumen ha sido revisada por LUIS ALBERTO DE CUENCA y CARLOS GARCÍA GUAL..

© EDITORIAL GREDOS, S. A.

Sánchez Pacheco, 85, Madrid, 1977.

www.editorialgredos.com

Alberto Medina González ha traducido *El Cíclope, Alcestris, Medea e Hipólito*, y Juan Antonio López Férez, *Los Heraclidas, Andrómaca y Hécuba*.

PRIMERA EDICIÓN , 1977.

4.ª REIMPRESIÓN.

ISBN 9788424930417.

INTRODUCCIÓN GENERAL A EURÍPIDES

Vida y época [1](#)

La carencia de datos biográficos fehacientes y precisos afecta por igual a casi todos los autores de la antigüedad griega. Eurípides, como era lógico esperar, no constituye una excepción a esta desafortunada regla. La razón fundamental de esta circunstancia reside en el hecho de que la biografía propiamente dicha tiene un nacimiento muy tardío en la literatura griega, concretamente con los discípulos de Aristóteles, a partir del siglo III a. C. Con los riesgos que toda generalización lleva aparejados puede afirmarse que la biografía no se inició antes entre los griegos debido al motivo de que sólo desde el siglo IV en adelante el individuo y el entramado de su vida comenzó a interesar a los helenos, coincidiendo con la evolución desde un estadio de civilización en el que la comunidad contaba más que el ser individual a otro en el que, resquebrajado el ideal de vida comunitario, el hombre aislado ocupará el centro de atención.

Con anterioridad a la aparición de la biografía «sensu stricto» sólo poseemos una serie de relatos de rigor muy dudoso llamados *Vidas*, que se limitan a destacar una serie de datos anecdóticos de la vida del autor en cuestión, pero sin que interese en absoluto la menor precisión en las fechas. Si tenemos en cuenta, además, que los antiguos griegos sentían una predilección especial por centrar su atención, al describir la vida de un personaje cualquiera, en

lo que ellos llamaban *akmé* o madurez vital, que cifraban en torno a los cuarenta años, es perfectamente lógico que estemos mejor informados de la última parte de sus vidas y que, del mismo modo, conozcamos más frecuentemente la fecha de su muerte que la de su nacimiento. Esta circunstancia explica, por ejemplo, que se hayan perdido prácticamente todos los logros juveniles de los poetas trágicos griegos y que la tradición nos haya legado sólo los frutos de madurez y vejez. Este hecho plantea una ardua dificultad a los estudiosos de la literatura griega antigua, en el sentido de que es imposible esbozar un cuadro coherente de la posible evolución literaria e ideológica de un poeta determinado, por carecer de su producción temprana.

Lo anecdótico, lo casi novelesco constituye desgraciadamente el núcleo de la mayor parte de la información sobre la vida de los autores clásicos, mas, aunque pueda parecer paradójico, no debe ser dado de lado sistemáticamente; ya que, en muchas ocasiones, lo anecdótico encierra en sí una gran riqueza de contenido en relación con la vida y el entorno ideológico de un escritor. Ejemplo arquetípico de lo que acabamos de afirmar es la efectista unión de los destinos de los tres trágicos en torno a la batalla de Salamina (480 a. C.), en la que los griegos derrotaron por completo a la armada persa. A tener por cierta esa tradición más o menos novelesca, Esquilo participó personalmente en tan memorable lance; Sófocles, todavía adolescente, formó parte del Coro que celebró la victoria, y Eurípides nació el mismo día de la batalla. No puede dudarse de que tan afortunadas coincidencias son exclusivamente fruto de una romántica leyenda, pero no es menos cierto que la tradición antigua debía tener alguna razón para situar a las tres figuras capitales del drama griego en relación con tan trascendental acontecimiento. No será muy arriesgado suponer que lo que pretendía esa leyenda era mostrar a esos dramaturgos como representantes de tres generaciones distintas: la de los

hombres que, como Esquilo, pelearon contra los persas hasta morir en defensa de la libertad y de una democracia moderada; la de aquellos que, como Sófocles, vivieron los frutos hermosos de los años siguientes a tan feliz acontecimiento y, finalmente, la de aquellos que, al modo de Eurípides, veían la batalla de Salamina como un recuerdo borroso de las pasadas glorias de Atenas, acuciada en esos años de la madurez y la vejez del poeta por los afanes imperialistas que conducirían a la ciudad al abismo fatal de la guerra del Peloponeso.

Una vez esbozados someramente los problemas generales relativos a las fuentes biográficas de los autores griegos, conviene detenerse unos instantes en las noticias que nos informan sobre la vida de Eurípides y analizarlas en relación con su mayor o menor fiabilidad. Datos concretos referentes a fechas y obras del autor hallamos en el testimonio que se conoce con el nombre de Mármol Pario. Se trata de una estela de mármol descubierta en Paros en el siglo xvii y que contiene una serie de informaciones preciosas sobre los acontecimientos histórico-culturales desde Cécrope, el legendario primer rey de Atenas, hasta el arcontado de Diogneto (264/263 a. C.). Este singular documento fecha el nacimiento de Eurípides el año 484 a. C., no tan lejos, como puede verse, de la batalla de Salamina (480 a. C.).

Otra contribución de importancia apreciable hallamos en los abundantes escolios, comentarios que aparecen al margen de las obras de Eurípides, debidos especialmente a la labor de los eruditos alejandrinos que culmina en el siglo ii a. C.

A pesar de lo deslavazado de su composición y del desconocimiento de su autor, merece destacarse la *Vida y linaje de Eurípides*, que posee el interés primordial de apoyarse en una serie de fuentes antiguas de garantía indudable, como la famosa *Vida* de Sátiro, escritor peripatético del siglo ii a. C. [2](#) .

Dos escritores latinos, Varrón y Aulo Gelio, nos ofrecen también algunas informaciones de interés sobre el poeta y que deben ser bastante fidedignas, ya que proceden con toda seguridad de la recién aludida *Vida* de Sátiro.

Especial atención merece el famoso léxico de Suidas, obra del siglo x d. C. Su interés principal radica en la circunstancia de que probablemente manejó la fuente más antigua sobre la materia, esto es, la *Crónica Ática* de Filócoro, un autor de anales del siglo III a. C. Es más que probable que Filócoro manejase documentos oficiales en su importante labor para la historia de registrar anualmente los acontecimientos más trascendentales acaecidos en la ciudad de Atenas, entre ellos información sobre los principales festivales trágicos y sobre los mitos. Hay que resaltar, además, que escribió también un tratado intitulado *Vida de Eurípides*.

En el año 1911 un descubrimiento relevante vino a colmar una laguna en los datos que poseíamos sobre la vida de Eurípides; aludimos al hallazgo feliz por Grenfell y Hunt de una serie de papiros egipcios conteniendo unos fragmentos originales de la *Vida* de Sátiro. Los restos papiráceos conservados ponen a nuestra disposición una biografía muy curiosa, con evidente influjo de la diatriba filosófica, género literario que, en el helenismo, adquirió una gran preponderancia. La obra se desarrolla mediante un diálogo entre el mismo Eurípides y una mujer, con predominio, como era de esperar, de toda suerte de anécdotas festivas relativas a la vida de un poeta que gozó en la Antigüedad de una inmerecida fama de misoginia, cuestión sobre la que volveremos a lo largo de esta introducción. Es evidente, a juzgar por las reliquias, que la vida de Sátiro, tan tendenciosa en fijarse casi exclusivamente en los rasgos anecdóticos mencionados, bebió con toda seguridad en las fuentes de la comedia de Aristófanes y, por lo tanto, los datos que nos proporciona deben ser manejados con suma cautela, si bien no han de rechazarse de plano, aunque sólo

sea por el hecho de que en ellos se percibe con nitidez el reflejo de las pugnas ideológicas del momento que tocó en suerte vivir a Eurípides.

Antes de referir los escasos datos fidedignos sobre la vida del poeta, no resultará ocioso detenerse con cierto pormenor en los violentos ataques que dirigió la comedia aristofánica contra el modo de vida e ideología de Eurípides, así como intentar desentrañar las causas de semejante animadversión, ya que de este análisis llegaremos a conclusiones importantes sobre el ambiente cultural en que vivió el último de los grandes trágicos griegos. De las once comedias que se nos han conservado de Aristófanes, tres se ocupan profusamente de Eurípides (*Las ranas*, *Las Tesmoforiantes*, *Las assembleístas*), y en todas las restantes se descubren alusiones y ataques más o menos claros a la vida y al pensamiento del poeta. Las razones de esta especie de manía persecutoria pueden sintetizarse en dos. La primera arranca del antagonismo entre el espíritu esencialmente conservador de la comedia de Aristófanes, escrita para el ateniense medio, ajeno por completo a las nuevas corrientes racionalistas que nacen en el siglo v, y el pensamiento avanzado de hombres como Eurípides y Sócrates, con un nivel cultural superior e imbuidos de las doctrinas ilustradas de los nuevos tiempos. Resulta evidente que la sociedad ateniense conservadora veía con claridad que la crítica racionalista de poetas como Eurípides y de pensadores como Sócrates y los sofistas constituía un peligro para la estabilidad de unos criterios valorativos que ella estimaba paradigmáticos e intocables. De aquí surgiría el conflicto que culminaría en el proceso y absurda muerte de un hombre como Sócrates. El segundo motivo de la imagen adversa que la Comedia Antigua ofrece de Eurípides es, sin lugar a dudas, la pintura que realiza el poeta de las mujeres en todas sus tragedias y que escandalizó al pueblo medio de Atenas, no habituado a la profundización en los problemas que nacen de la complejidad del corazón

femenino y mucho menos a que las mujeres filosofaran, por así decirlo, con semejante lucidez y desparpajo.

Acabamos de aludir a la tendenciosidad de los ataques de la Comedia contra Eurípides y a las razones de tal hecho. Parece oportuno ahora aducir algunos ejemplos de las obras de Aristófanes, que contienen críticas mordaces contra el racionalismo eurípideo, y ver el proceso mediante el cual han influido en los autores que se dedicaban a una labor más o menos biográfica hasta el extremo de considerar como históricos unos ataques que no perseguían otra finalidad que halagar a un público conservador provocando su hilaridad. La obra de Aristófanes titulada *Las Tesmoforiantes* nos presenta un cuadro jocoso, dentro del conocido esquema cómico del mundo al revés, en el cual un grupo de mujeres aparece deliberando en asamblea y llegando al acuerdo de que es necesario dar muerte a Eurípides por el tratamiento y estudio tan directo y desvergonzado que lleva a cabo de las mujeres y de su enrevesada personalidad. El poeta, advertido de esta decisión que pone en peligro su vida, recurre a una curiosa artimaña para salir de situación tan comprometida. Convince a su anciano suegro de que, disfrazado de mujer, se introduzca de rondón en la asamblea de las mujeres y le defienda con toda suerte de argumentos de los yerros que le imputan. El pariente del poeta demuestra patentemente su ineptitud como abogado defensor de su yerno, lo cual provoca una serie de situaciones cómicas, con el consiguiente regocijo del público. Pues bien, si leemos a autores como Sátiro y Aulo Gelio, comprobaremos con asombro cómo nos hablan de anécdotas semejantes como si se tratase de hechos reales vividos por el trágico.

Tamaño deformación de la realidad se aprecia en un famoso pasaje de *Las ranas*, magnífico documento de la incipiente crítica literaria entre los griegos, en el que Eurípides defiende sus tragedias de las censuras del patriarca de la escena ateniense Esquilo (1048 ss.). Aquí nos

hallamos frente a la típica acusación de misoginia, y se insinúa la idea de que el poeta conoce probablemente por experiencia propia las malas artes y subterfugios de todo tipo a que recurren sus heroínas en las tragedias. De aquí a que la tradición posterior nos legue una imagen del dramaturgo, o bien como un esposo traicionado, o bígamo, o incluso despedazado por la cólera de las mujeres, a la manera de Penteo, sólo media un paso.

Origen semejante tuvo probablemente la especie de que la madre de Eurípides era una mujer de baja condición. Concretamente, se le echaba en cara que fuese verdulera, cuando la realidad es que las fuentes serias, como Filócoro, nos informan que pertenecía a una familia acomodada y de elevada alcurnia. ¿De dónde, pues, podríamos preguntarnos, arrancan los continuos chistes y alusiones más o menos veladas que giran siempre en torno a verduras, remolachas y perifollos, con malévola intención, en numerosas comedias de Aristófanes? ³. En un fragmento de la tragedia perdida *La sabia Melanipa* leemos: «No lo digo yo, lo dice mi madre». Si consideramos que la madre de Melanipa era mujer versada en yerbas, es fácil suponer la procedencia de semejantes chascarrillos sobre la madre del trágico.

Si bien, y no se considere ociosa la insistencia, estas informaciones de carácter anecdótico pueden arrojar alguna luz, más que sobre datos precisos de la vida de Eurípides, respecto a las tensiones ideológicas de la época, es oportuno ahora detenernos en el examen de las noticias ciertas que poseemos de la vida del poeta y del ambiente cultural en que estuvo inmerso. Eurípides fue hijo de Mnesarco o Mnesárquides (ambas formas son en griego un doblete del mismo nombre), que se dedicaba al oficio de mercader. Su madre, Clito, era de alto linaje. Vio la luz por primera vez hacia el año 484 a. C. en Flía, una pequeña aldea ubicada en el corazón del Ática, lugar muy notorio por

ser emplazamiento de una serie de hermosos templos en honor de Deméter y de Eros, dios del amor. Parece ser que, de muchacho, fue copero de un grupo de danzantes que tenían una clara significación religiosa, pues no debe olvidarse lo íntimamente unidas que estaban en la antigüedad helénica la religión y la danza, como lo demuestran los orígenes del teatro griego, que nació de la progresiva evolución a partir de un coro religioso que entonaba el ditirambo en honor de Dioniso, divinidad de la naturaleza. También participó en una procesión con antorchas al cabo Zoster en busca de Apolo, que, desde Delos, era conducido a Atenas. Es seguro, por tanto, que Eurípides recibió una educación completamente tradicional en el aspecto religioso.

Tendría apenas cuatro años cuando experimentó un acontecimiento decisivo para la historia futura de su patria: nos referimos al intento de invasión de la Hélade por el despótico imperio persa. Seguramente se vería obligado a abandonar su casa y viviría la angustia y la zozobra de la batalla naval de Salamina, en la que Temístocles se jugó a una sola carta la libertad y posterior destino de todo el territorio griego. La tradición cuenta que la victoria fue tan inesperada, incluso para los griegos, que, terminado felizmente el combate, el general ateniense exclamó: «No lo conseguimos nosotros». Con esta frase se aludía a la intervención benéfica de la divinidad. El decisivo triunfo posterior de Platea (479 a. C.) acabaría por despejar el inquietante peligro de una posible invasión de los ejércitos persas. Es de suponer que la lógica exaltación patriótica a consecuencia de tan resonante éxito dejaría una profunda huella en el espíritu infantil de Eurípides y se sentiría orgulloso de ser griego y ateniense. La literatura helénica del momento consideró esta victoria decisiva como la confirmación de la supremacía de un ideal de vida centrado en la libertad del estado y del individuo frente a la

esclavitud con que amenazaba el imperio persa ⁴ . En autores como el historiador Heródoto hallamos repetidos ecos de la exaltación del ideal de libertad, sin lugar a dudas el fruto más genuino del genio helénico y en el que germinó y se desarrolló posteriormente toda nuestra civilización occidental. Este ideal se apoyaba en la justicia y en la democracia, pues una democracia sin un sagrado respeto a la ley era inconcebible para el espíritu griego clásico. En el libro VII, cap. 104 de la *Historia* de Heródoto, un espartano responde a la pregunta que Jerjes le ha formulado sobre los atenienses: «Son libres, en efecto, pero no son libres en todo, pues por encima de ellos la ley es su señor, a la cual temen mucho más que los súbditos a ti» ⁵ . Es indudable que toda esta serie de acontecimientos trascendentales influirían decisivamente en el alma del joven Eurípides. Esta imagen tan halagüeña de su patria quedaría ensombrecida, con el paso del tiempo, con la amargura de comprobar cómo una democracia moderada era incapaz de resistir los embates de los afanes imperialistas que conducirían a Atenas a la guerra del Peloponeso y al desastre político e ideológico. De ahí nacería con toda probabilidad la enorme decepción que destilan muchas de sus obras.

El año 466 fue efebo, es decir, tuvo que cumplir dos años de servicio militar, a fin de adquirir la preparación necesaria para poder empuñar las armas cuando Atenas lo requiriese. Parece también seguro que, durante su juventud, tomó parte en numerosos certámenes atléticos y gimnásticos, que eran una parte fundamental en la educación integral del ciudadano ateniense, sobre todo si era de familia acomodada. Una serie de testimonios afirman que obtuvo algunos triunfos importantes en Atenas y Eleusis. Una afición especial sintió Eurípides por la pintura y acaso se dedicó a ella durante un cierto tiempo, coincidiendo con la magnífica labor que desarrollaba Polignoto en Atenas en esa época; pero muy pronto sus intereses giraron hacia el

teatro, el estudio y la especulación sobre todas las cuestiones que acuciaban a espíritus inquietos como el suyo, como lo demuestra el hecho de que conociera con detalle las doctrinas filosóficas de Anaxágoras, Protágoras, Pródico y tuviese, al parecer, una relación estrecha con Sócrates, de quien la tradición cuenta que sólo asistía a las representaciones teatrales cuando se ponían en escena dramas de Eurípides, dado lo aficionado que fue siempre el poeta a reflejar en sus obras toda la problemática intelectual del momento.

Otra circunstancia muy notable de su trayectoria vital es la total indiferencia que sintió el trágico por la participación activa en la política de su ciudad. En éste, como en otros muchos aspectos, prelude ya al hombre helenístico que está por venir y su afán por la vida solitaria y retirada, en busca sólo de la felicidad individual que la participación en la cosa pública no puede proporcionarle. Todos los testimonios nos hablan de un Eurípides solitario y retraído, encerrado en el mundo de sus estudios y en la creación de sus tragedias. Respecto a su vida afectiva sabemos exclusivamente que tuvo dos esposas, Melito y Quérile o Quérine. Hacia el año 408, quizá desengañado por el rumbo que tomaban los acontecimientos en su patria, se retiró a Macedonia, a la corte del rey Arquelaos. Murió el año 406 en Pella, lejos de la tierra que había amado tanto y, en compensación, le había procurado tan amargos sinsabores, pero que, en las honras fúnebres, supo brindarle su postrer reconocimiento: «Es posible que hubiera abandonado su patria lleno de amargura. Pero a su muerte se comprendió que acababa de fallecer uno de los grandes atenienses. En la presentación de los coreutas y de los actores que se hacía antes de las Grandes Dionisias, Sófocles hizo aparecer a aquéllos sin corona e incluso él mismo apareció con vestiduras de luto. Atenas erigió un cenotafio al difunto y concedió el premio del certamen a las piezas representadas

póstumamente de aquel poeta con el cual en vida se había mostrado tan poco amable» [6](#) .

Antes de acometer el estudio de la producción trágica de Eurípides y su posible evolución, creemos conveniente concluir el análisis de la vida del poeta con unas breves consideraciones sobre las tendencias culturales e ideológicas que predominan en Atenas durante el siglo v [7](#) . Si tuviéramos que caracterizar con una sola palabra el rasgo esencial de la Atenas que alimentó espiritualmente al poeta, es indudable que optaríamos por la siguiente: racionalismo. En el siglo v y coincidiendo con la denominada tradicionalmente época de Pericles alcanza su culminación el proceso que, surgiendo en Jonia en el siglo vii , había ido imponiendo trabajosa y paulatinamente el predominio de la reflexión racional, en cuanto instrumento específicamente humano de desentrañar todos los problemas que conciernen a la naturaleza y al hombre. Toda esta riqueza especulativa confluyó en la Atenas de Pericles, ciudad que se mostró siempre accesible a los estímulos exteriores. Ahora bien, en estos dos siglos de avance de la reflexión se produjo un hecho capital que merece la pena resaltar. Se trata de una progresiva mutación del centro de interés filosófico desde los problemas relativos a la naturaleza a aquellos que afectan al hombre. De una etapa física de explicación de la naturaleza y sus cambios se accedió a un período antropocéntrico en el cual, en frase del sofista Protágoras, el hombre tenía que ser la medida de todas las cosas.

El racionalismo al que acabamos de aludir se refleja en el ámbito del estudio de la naturaleza, que no se abandonó por completo, así como en los campos de la investigación médica, histórica y política. Empecemos por la física. En este punto destaca sobremanera la figura de Anaxágoras de Clazomene, amigo personal de Pericles. Este pensador naturalista afirmaba que el orden del mundo y sus continuos cambios no pueden originarse ni por el azar ni por la

arbitraria decisión de unos dioses caprichosos, sino que sólo un *noûs* o inteligencia divina puede gobernar y ordenar la naturaleza.

Especialmente significativo resulta también el hecho de que la investigación en el campo de la medicina adquiriera un desarrollo sin precedentes, fruto del racionalismo imperante. Semejante progreso va indisolublemente unido a la personalidad de Hipócrates de Cos (468-399) y su escuela, que practicaba una medicina basada fundamentalmente en el diagnóstico acertado de las enfermedades en cuanto deficiencias naturales y que tanto influiría en historiadores como Tucídides y su impresionante diagnóstico del fracaso de la democracia en Atenas. Las corrientes de la medicina científica contribuirían a desarraigar la superstición sobre algunas enfermedades, consideradas tradicionalmente de origen sagrado, como la locuía, y que poetas tan atrevidos como Eurípides osaron presentar en escena con toda su crudeza.

El racionalismo de los nuevos tiempos originó igualmente que la historia diera con Tucídides un giro verdaderamente copernicano en el espacio de unos pocos años. El genial creador de la *Historia de la guerra del Peloponeso* abandonó por completo la explicación del devenir histórico en cuanto impulsado por fuerzas divinas, al modo de Heródoto, y fundó un método histórico enraizado en el análisis crítico de los acontecimientos y en la profundización en el estudio de los procesos psicológicos que impulsan a obrar de un modo determinado, tanto a los hombres como a las comunidades.

La política no podía quedar al margen de esta oleada de racionalismo que se iba extendiendo con mayores ímpetus. El nuevo interés por lo científico crea una ciencia de la vida pública con sus normas y directrices peculiares, basada en el análisis frío de toda clase de acontecimientos y situaciones. La creciente participación de los ciudadanos en los diversos ámbitos políticos hizo que surgiera un arte retórica sujeta a leyes estrictas y enseñada por unos

maestros especializados, los sofistas, entre los que destacan Protágoras y Gorgias. Pero el movimiento sofístico, al situar al hombre como medida de todas las cosas, engendró un peligroso relativismo sobre la base de la famosa antítesis Naturaleza/Ley convencional. Una de las cuestiones capitales que se planteará la especulación del siglo V es saber si el criterio de valoración que ha de regir las acciones humanas reside en la naturaleza o en la ley. Los primeros sofistas de talante moderado, como Protágoras, consiguieron establecer una armonía entre ambos conceptos objeto de discusión, a fin de no comprometer la estabilidad del estado y de las leyes que lo sustentaban, pero la realidad es que se había abierto ya una fisura muy peligrosa que conduciría, en la Sofística avanzada y radical, representada por pensadores como Trasímaco, Calicles y Critias, a un divorcio total de la armonía existente entre naturaleza y convención y a la afirmación de que lo natural equivale al bien y, por lo tanto, el naturalmente fuerte debe imponerse sobre el débil. Puesto que toda convención y ley son rechazadas, no puede extrañar que se llegara a un escepticismo total en materia religiosa y que la existencia de un estado legal, con sus valores tradicionales, fuera puesto en entredicho. Platón, en *Las Leyes* (X 889 y sigs.), nos ofrece un documento exacto de la nueva situación [8](#) : «En primer lugar, querido amigo, esa gente diría que los dioses existen no por naturaleza, sino por artificio, y que hay diferentes dioses en diferentes lugares, según las convenciones de los legisladores; y que lo honorable es una cosa por naturaleza y otra por ley, y que los principios de justicia no tienen ninguna existencia en absoluto en la naturaleza, sino que la humanidad siempre está discutiendo sobre ellos y alterándolos; y que las alteraciones hechas por el arte y por la ley no tienen ninguna base en la naturaleza, sino que son de autoridad en el momento y en la época en que se hacen».

Sólo nos restan unas breves consideraciones en torno a la figura de Sócrates, hijo de los nuevos tiempos racionalistas e ilustrados, pero con un sello tan genuino que admite un difícil encasillamiento en una corriente concreta. En los tiempos actuales no se ha resuelto aún la polémica relativa a si el sistema moral de Sócrates apunta a una ética comunitaria y defensora de los valores políticos o tiene por objetivo, contrariamente, una moralidad estrictamente individual, con la finalidad de garantizar la independencia del hombre y con ello su felicidad. Nosotros no terciaremos en la discusión de tan espinoso problema, pero sí queremos resaltar un hecho indiscutible, la consideración de que gozó Sócrates entre sus contemporáneos. Es innegable que la sociedad ateniense de la época vio en Sócrates y en su postulado de la autonomía de la razón del individuo un peligro para la estabilidad de una comunidad que se basaba en el consenso general de la mayoría de los que formaban parte de ella. Un espíritu independiente como era el del filósofo y la aguda crítica racionalista que ejerció sobre todas las cuestiones candentes del momento propició que las mentes tradicionales lo considerasen el representante más conspicuo de la nueva generación sofística, sin discernir con claridad la diversidad de intenciones que movían a los sofistas y a Sócrates. Ésta es la causa de que fuese elegido como víctima propiciatoria y pagara con una condena absurda semejante error de apreciación. Mas, como quiera que sea, certera o equivocadamente, la sociedad ateniense estimó muy peligrosas las enseñanzas del maestro, del mismo modo que nunca vio con buenos ojos la forma en que un poeta como Eurípides presentaba en escena los problemas.

Creación artística de Eurípides

Este apartado está dedicado a analizar someramente las obras de Eurípides, ateniéndonos a la secuencia cronológica de las mismas, en lugar de examinarlas divididas en grupos temáticos. Este segundo procedimiento, que casi ningún crítico sigue, parece tener más inconvenientes que ventajas. Por otra parte, hay que tener en consideración lo dudosa que es la cronología de las tragedias euripideas ⁹.

El año 438, cuando el poeta había alcanzado ya los cuarenta y seis años, presentó la tetralogía *Las Cretenses, Alcmeón en Psosis, Télefo y Alceste*. De ella sólo se nos ha conservado el último drama, colocado en el lugar que tradicionalmente estaba reservado al drama satírico. Todas las piezas de esta tetralogía poseen una característica común, un notable cariz novelesco. Puesto que *Alceste* se nos ha transmitido intacta, haremos sobre ella una serie de consideraciones, que sirvan a modo de introducción general a las cuestiones que plantea la nueva concepción trágica del teatro euripideo. Cualquiera persona que concluya la lectura del drama y posea además un conocimiento discreto del teatro de Esquilo y Sófocles percibirá, sin lugar a dudas, que la tragedia de Eurípides es muy distinta de la de sus egregios antecesores. Intentemos sintetizar las diferencias. La fundamental estriba en el hecho de que los personajes del drama han perdido ya por completo su carácter heroico, para convertirse en hombres y mujeres de carne y hueso, con sus problemas y modos de reaccionar frente a ellos, a veces encomiables, pero otras, mezquinos y rastreros. De aquí arranca, sin lugar a dudas, ese aire de tragicomedia que se observa en *Alceste* y en otras muchas creaciones del poeta y que hacen de Eurípides no sólo un precursor de las ideas helenísticas, sino también de géneros literarios como la Comedia Media y Nueva. Otro rasgo diferencial, común a todas sus composiciones sin excepción, lo constituye la huella que la vida, los problemas y los debates ideológicos del momento dejan continuamente en sus tragedias. No es

que en Esquilo y Sófocles no hallaran reflejo las cuestiones fundamentales de sus épocas respectivas, pero ello sucede de una forma un tanto marginal y sin detrimento de una caracterización heroica y solemne de los personajes del mito. Sobre la base de estas precisiones, se explica el gusto de Eurípides por el realismo en la exposición de los problemas de sus protagonistas, así como el empleo de los recursos retóricos de la época, evidentemente influidos por la Sofística.

El año 431, coincidiendo con el comienzo de la guerra del Peloponeso, en la que Esparta y Atenas habrían de dirimir su supremacía en la Hélade, presentó ante el público ateniense una de sus obras maestras, *Medea*. La tragedia debió de escandalizar a los espectadores no habituados a considerar los recovecos del corazón humano con semejante crudeza. En pago de este atrevimiento Eurípides tuvo que conformarse con el tercer puesto del certamen. La causa principal de rechazo tan manifiesto fue, al parecer, su innovación en el tratamiento del mito, en el sentido, por ejemplo, de transformar a la hechicera Medea en asesina de sus propios hijos, de su rival Creúsa y del padre de ésta. Es evidente que, con la nueva versión de la leyenda, hecho que el autor repetiría en otros dramas, el poeta perseguía una finalidad exclusivamente artística: presentar en sus menores detalles hasta dónde puede llegar la pasión de una mujer herida en lo más íntimo de su ser por la traición de su esposo. Mas el público de Atenas no supo interpretarlo así, ya que probablemente no estaba aún suficientemente preparado para asistir a un espectáculo en el que se exhibían pasiones tan incontroladas. Todos los críticos de la obra eurípidea se muestran unánimes en admitir que la esencia de esta tragedia radica en la descripción de la desenfrenada venganza de la heroína. Pero, aunque quizá el ateniense medio no llegó a percibirlos, en la obra se plantean otra serie de temas de raigambre filosófica y psicológica. El principal de ellos es la antítesis entre razón y

pasión en la vida del ser humano. En un período dominado por el racionalismo y el frío cálculo, de los cuales el propio dramaturgo no estaba exento, el poeta filósofo brinda a los espectadores ilustrados, y quizá entre ellos a su admirador Sócrates, la imagen de la impetuosa Medea, a fin de que duden y vacilen, aunque sea por unos momentos, en su firme convicción de que la razón humana es capaz de dominar las infinitas pasiones que se debaten continuamente en las almas de los hombres. Les recuerda que sí, que son muy atractivas todas esas disertaciones sobre el control y la moderación de los hombres sabios, pero que la realidad de la vida evidencia en muchas ocasiones que la erupción de los sentimientos no puede ser dominada siempre por la razón

Dentro de este período de madurez en la producción del poeta y en torno también a la complicada problemática de las pasiones y las reacciones, a veces imprevistas, de los seres humanos —pues de héroes sólo les queda a estos personajes eurípideos la vestimenta—, puso en escena el año 428 su tragedia *Hipólito*, con la cual obtuvo el primer premio. Hay que advertir que, con anterioridad, había compuesto Eurípides otra versión de la obra que le proporcionó un soberano fracaso, debido a la crudeza en la caracterización de Fedra. Escarmentado por ello, decidió reelaborar la obra, la cual, conservando en esencia el mito de los amores de Fedra por Hipólito, ofrecía de los protagonistas una imagen más moderada y con rasgos del más puro heroísmo de corte clásico. El problema que se analiza es muy similar al de Medea y coincide con la etapa más genial de la creación del poeta. Nos hallamos además ante una obra de auténtica fuerza trágica, al estilo de las composiciones de Sófocles, si bien, como es norma de la nueva estética de Eurípides, los héroes sienten y se comportan como auténticos seres humanos. El problema fundamental que se debate en la tragedia es el de la *hýbris* o insolencia de ambos protagonistas frente a dos

divinidades, Ártemis y Afrodita. Es inadmisibles considerar a Hipólito un joven puro y completamente inocente, ya que, en su castidad sin fisuras, se encubre el pecado de exceso contra la ley natural del amor y, a causa de él, recibe también el castigo divino. Pero el punto más oscuro de esta tragedia es quizá la función que juegan ambas divinidades. Parece seguro que Eurípides no creía en ellas, siendo como era un racionalista. Ahora bien, se trate de un mero recurso artístico, o de fidelidad aparente a una creencia en tales divinidades, o de una crítica velada de la arbitrariedad con que los dioses mueven los resortes del corazón humano, la realidad es que juegan un mero papel de comparsas y no explican en absoluto, en su plano superior, el desarrollo de los acontecimientos a nivel humano, como sucedía en la obra del piadoso Sófocles.

Aunque *Medea* e *Hipólito* son los dramas principales que tratan de la descripción de la complejidad del alma humana, la tradición nos informa sobre un grupo de tragedias perdidas, cuya esencia la constituía también el tema erótico-pasional. Merecen citarse entre ellas *Eolo*, *Las Cretenses*, *Crisipo*, *Meleagro* y *Los Escirios*. Dentro del mismo marco temático —la pasión humana irresistible que salta por encima de las barreras de la fría razón—, el poeta presentó ante el público de Atenas, el año 424, su tragedia *Hécuba*, que probablemente es anterior cronológicamente a *Las Suplicantes*, si bien críticos tan autorizados como Schmid sostienen una cronología más tardía de la obra [10](#) . Un rasgo interesante debe centrar nuestra atención en relación con esta tragedia. Numerosos estudiosos de la literatura griega han hecho notar que este drama carece de una estructura unitaria y que se pueden distinguir en él dos partes perfectamente diferenciadas: por un lado, la tragedia de Políxena; por otro, la de Polidoro. Críticos como Lesky tratan de paliar esta dificultad, aduciendo que esta circunstancia no rompe la unidad de la tragedia, que está

centrada en torno al dolor y la venganza de Hécuba. Pero, por muy conciliador que se intente ser en el análisis de la obra, la verdad es que la creciente complejidad de las situaciones y de los personajes, que se inicia con este drama, pero que ha de repetirse posteriormente en otras muchas creaciones (ya en casi todas), evoluciona inexorablemente en el sentido de que la pieza comienza a resentirse en su unidad, debido al complicado desarrollo de las situaciones. En una palabra, el teatro de Eurípides, víctima de su propia riqueza y variedad, se encamina a pasos agigantados hacia la tragicomedia, por no decir hacia la Comedia Nueva que pronto dominará, con los nuevos tiempos, el panorama de la escena ateniense. Respecto al personaje de Hécuba conviene destacar que tiene infinitos puntos de contacto con el de Medea, si pensamos que les une un dolor tremendo, una pasión incontenible y un deseo de venganza que no admite argumentaciones racionales. Destaquemos por último, en relación con esta obra, un fenómeno capital que afecta directamente a la evolución formal de la tragedia griega y que con Hécuba empieza a manifestarse de un modo evidente. Aludimos al escaso papel que cumple el Coro en el drama, pues ha quedado relegado a un simple intermedio lírico entre los distintos episodios. Esto no debe causarnos la menor extrañeza; no es sino la lógica consecuencia de un teatro que cada día exige mayor espacio para los problemas que aquejan a los personajes. Ahora bien, podría preguntarse: ¿qué significado tiene este cambio formal? Ni más ni menos que el teatro griego ha dejado de ser ya, merced a Eurípides, una tarea educativa destinada a una comunidad interesada en cuestiones político-morales, para convertirse en el escenario en el que se refleja todo cuanto es objeto de interés para el ser humano como individuo. Resumiendo, aunque incurramos en un cierto anacronismo, la tragedia griega se ha aburguesado.

Tampoco sabemos con exactitud la fecha en que se representó *Andrómaca*, debido al hecho de que la pieza no fue exhibida en Atenas, pero lo más probable es que Eurípides la escribiera poco antes o después de *Hécuba*. Su trama es la guerra con toda su crueldad. No se olvide que Atenas estaba ya, desde hacía algunos años, en conflicto bélico con Esparta. Esta circunstancia debió de influir psicológicamente en el ánimo del trágico y ello explicaría la preferencia por presentar en escena, en los dramas de esta época, la crítica de la guerra en sí, de lo absurdo de su existencia. Mas, a pesar de todo, Eurípides, como buen patriota que era, toma partido por su ciudad Atenas y nos ofrece una imagen peyorativa de su rival Esparta. Sólo esto puede explicar el trato tan desfavorable que recibe en la obra el espartano Menelao. No obstante, hay que ser muy precavidos en el análisis de las obras de este período de exaltación patriótica, en el sentido de no exagerar las alusiones concretas a los problemas del momento. Algunos críticos de Eurípides han incurrido en este error y han llegado a conclusiones tan arriesgadas como afirmar que casi todos los personajes de la producción de este período son el reflejo de personalidades concretas de la vida política, militar e ideológica. No debe olvidarse el hecho evidente de que Eurípides no es ni un historiador, ni un filósofo, ni un hombre de partido, sino nada más y nada menos que un poeta interesado por todas las cuestiones que podían preocupar a los hombres de su generación.

La fecha de creación de *Los Heraclidas* es también muy incierta. Según Zuntz [11](#) , sería anterior al año 427 y, por consiguiente, se habría escrito antes que *Andrómaca*, pero para otros críticos es una obra posterior. Lo que no admite dudas es que encaja perfectamente en el grupo de tragedias que estamos analizando y que se escribieron en los primeros años de la guerra del Peloponeso. Otro dato que corrobora la adscripción a este período, junto con *Las*

Suplicantes, reside en la circunstancia de que la tragedia se abre con una escena de suplicantes ante un altar en el que han buscado refugio los hijos de Heracles perseguidos encarnizadamente por Euristeo, el enemigo mortal de su padre. Para Gilbert Murray esta composición se propone ofrecer al público una exaltación de su patria Atenas, que estaba atravesando a la sazón por unos momentos sumamente delicados [12](#) . La apología que Eurípides hace de su ciudad se apoya en los argumentos conocidos y que habían sido utilizados ya por sus predecesores Esquilo y Sófocles. El esplendor de Atenas se fundamenta en el hecho de ser una auténtica democracia, en la que todos los ciudadanos son iguales ante la ley y la justicia. Desde el punto de vista ideológico lo más notable de este drama se encuentra en su parte final, pues en ella el poeta reflexiona sobre la situación de los cautivos. En un mundo como el del helenismo clásico, en el que la generalidad aceptaba como cosa natural la existencia de la esclavitud y de la vida infrahumana que lleva aparejada, el simple planteamiento del problema en el seno de una tragedia constituiría una absoluta novedad e incluso, a no dudarlo, provocaría el escándalo de más de un espíritu tradicional ateniense, para quien cuestiones como ésta no debían ser objeto de puntualización alguna. Desde el punto de vista formal, esta obra posee un rasgo muy destacable y es el hecho de que se trata de la pieza más corta de los dramas euripídeos (sólo 1.055 versos). Debido a ello, críticos como Wilamowitz han pensado que lo que ha llegado a nuestras manos es probablemente la versión abreviada de una creación originalmente más extensa.

Las Suplicantes nos muestra una temática muy parecida a la de *Los Heraclidas* y debe insertarse también en el marco de la misma época creadora de los años iniciales de la guerra del Peloponeso. La obra ha sido objeto de amplios debates por parte de la crítica, y un autor tan calificado

como Zuntz estima que el poeta lleva a cabo una versión apologética del humanitarismo ateniense, reflejado en la aceptación de las suplicantes. La obra se abre, como la anterior, con la aparición de un altar, en el cual se han refugiado las madres de los argivos caídos en combate en el asalto a las siete puertas de Tebas. El mismo asunto lo había tratado Esquilo en su tragedia perdida *Los Eleusinos*. Toda la pieza se mueve en un clima de comprensión de los pesares que envuelven al ser humano y de exaltación de una Atenas impregnada de benevolencia y de racionalismo ilustrado. Algunos críticos han creído percibir en toda la obra el influjo del optimista mito de Protágoras sobre la evolución de la civilización humana, asentada sobre las bases del respeto mutuo y de la ley, y que Platón nos describió de modo tan magistral en su diálogo *Protágoras*. En un famoso *agón*, o disputa dialéctica, entre el heraldo tebano y Teseo (vv. 381 ss.) hallamos una verdadera disertación filosófica sobre las excelencias del régimen democrático y su superioridad sobre el despotismo a ultranza. Otros estudiosos han pretendido encontrar en la figura de Teseo una alabanza del estadista Pericles, pero la loa debe entenderse más bien en sentido general y referida al sistema democrático encarnado por Pericles y los hombres de su tiempo. Añadamos, por último, que el mismo tema de la benevolencia de Atenas se trató en los dramas perdidos *Erecteo* y *Teseo*, que se representaron probablemente antes del año 422.

La tragedia *Heracles* pertenece también al mismo período creativo de los dramas anteriores, si bien, como ocurre casi siempre, no hay certidumbre alguna sobre su fecha de composición, aunque seguramente se escribió entre el 422 y el 415. Aquí la cuestión primordial no es ya una alabanza de Atenas y de su sistema democrático, si tenemos por cierta la opinión de Lesky en el sentido de que la función del legendario rey Teseo en esta pieza consistiría exclusivamente en hallar una solución al conflicto

planteado. El centro de la composición es la locura del héroe Heracles por culpa de la envidia divina de Hera. En un fuerte acceso de locura, totalmente obnubilado, el protagonista da muerte a su mujer y a sus hijos. La acción tiene lugar después de que Heracles ha vuelto a la cordura. La locura del héroe nos recuerda la tragedia sofoclea *Ayante*, basada también en el desvarío de un héroe, pero la coincidencia se da sólo en el punto de partida, ya que la construcción y desarrollo del dilema trágico son completamente diferentes, lo cual no puede extrañarnos, si nos paramos a considerar el rotundo cambio de perspectiva aportado por Eurípides en el enfoque del material mítico tradicional. Ayante no ve otra solución para lavar su deshonor que encaminarse hacia la muerte, pues su dignidad heroica le impide enfrentarse con una vida oscura. El *Heracles* de Eurípides no halla en un principio otra solución de su terrible acto que no sea la muerte, mas, con posterioridad, los consejos de su buen amigo Teseo lograrán disuadirle de semejante acción y llevarle a la aceptación de una salida menos rigorista, si bien más humana: rechazar el suicidio y pechar con una vida acompañada por el recuerdo de su horrible acto y la amargura. Mas, a pesar de este distinto tratamiento de lo trágico, *Heracles* es, con toda seguridad, la tragedia eurípidea que más se aproxima a los moldes de la estética heroica del teatro sofocleo. No obstante, las diferencias son ya muy grandes y giran, además de las ya apuntadas, en torno a la acostumbrada crítica de Eurípides de la mitología tradicional, considerada por él como algo irracional y sin el menor sentido. Ahora bien, no sólo observamos en esta obra una crítica del mito, sino que el poeta se permite el atrevimiento de adaptarlo (no sería ésta la única ocasión) en el sentido de situar el ataque de locura después de la realización de sus heroicos trabajos y no antes, como estaba en la leyenda, todo ello con el único objetivo de poner un mayor énfasis en la caída del héroe y conceder un mérito mayor a la aceptación por

parte de Heracles de enfrentarse con una vida presidida por el dolor y el recuerdo de sus glorias pasadas. Otro rasgo capital de esta pieza es su acerada crítica de la divinidad tradicional y la presentación ante el público de una imagen de lo divino más auténtica, que no se ocupa en mezquindades ni en regir los acontecimientos humanos, sino que se basta a sí misma: «La divinidad, si realmente es una divinidad, no necesita de nada» (1345-1346). No puede uno resistirse a la tentación de ver en estos versos un claro precedente de la concepción epicúrea de la divinidad.

Alrededor del año 415, en un clima de amargura y pesimismo ante el cariz que iba tomando el desarrollo de la contienda, compuso una trilogía formada por *Alejandro*, *Palamedes* y *Las Troyanas*, de la cual sólo se nos ha conservado la última obra. Por su temática, esta creación es muy cercana a *Hécuba* y la reina de Troya es también aquí la protagonista, pero la esencia que informa el drama es muy distinta. Hécuba, como Medea, se enfrenta con la problemática de su pasión vengadora, mientras que *Las Troyanas* pretende por encima de todo presentar al público ateniense un cuadro plástico de los horrores de la guerra, en la idea de que afectan por igual a vencedores y vencidos. En el drama abundan las profecías y presagios sobre el incierto porvenir de Atenas, como una especie de llamada de atención probablemente sobre los riesgos que entrañaba la expedición ateniense contra Sicilia, la cual constituyó un auténtico fracaso. Del mismo modo que en *Heracles*, observamos en *Las Troyanas* un nuevo intento del poeta de buscar una divinidad que el racionalismo ilustrado del momento pudiera aceptar (884 ss.): «Tú que sostienes la tierra y reinas sobre la tierra, quienquiera que seas, difícilmente accesible al conocimiento, Zeus, ya seas la ley natural o la razón de los hombres, a ti imploro». En esta creación del poeta captamos igualmente una serie de rasgos que ya nos son familiares: un evidente racionalismo y, como consecuencia del mismo, el desenfado

acostumbrado en la pintura de unos dioses que al poeta no satisfacían.

El año 413, coincidiendo con un período creativo en el que abundan los dramas en torno al mito de los Atridas, compuso su *Electra*, muy cercana en el tiempo a la *Electra* de Sófocles, pero muy distinta en el modo de presentar a la heroína y a los personajes en general. El lugar en que se desenvuelve la acción ha cambiado por completo. Electra vive en Micenas en compañía de un campesino de buen corazón, con quien se ha visto obligada a contraer matrimonio, pero que la comprende y respeta en su desgracia y no la fuerza a nada. Los protagonistas ahora, y no es ociosa la insistencia, se han despojado de su vestidura heroica y son seres humanos vacilantes y abrumados por el peso de sus desgracias. Como observa Murray: «Electra es una mezcla de heroísmo y de desarreglo nervioso, una mujer lesionada y obsesionada». Aunque Eurípides adopta el desenlace tradicional del mito, critica a las claras el origen de Orestes y lo absurdo de la existencia de mitos tan inhumanos. Toda la obra está presidida por el nuevo realismo psicológico que informa el teatro de Eurípides y por una nueva estimación de la moralidad apoyada en la base de la razón.

Helena fue presentada en escena el 412, junto con *Andrómeda*. Con ella se inicia un giro estético en la producción del poeta que se refleja de un modo patente no sólo en el contenido, sino también en la estructura formal. Mas, a pesar de lo que acabamos de decir, no cabe hablar de una etapa plenamente nueva «sensu stricto», pues en obras anteriores se preludian las novedades que ahora van a constituir la esencia de este grupo de tragedias, si bien sólo cumplían una función secundaria. Nos referimos a una complicada intriga y a las escenas de reconocimiento (*mēchánēma* y *anagnōrisis*). Este grupo de obras suelen ser caracterizadas como tragicomedias [13](#) y pertenecen a él,

además de *Helena*, *Ión* e *Ifigenia entre los Tauros*. Su precedente más lejano es *Alcestris*, aunque en casi todas las obras anteriores son visibles ya retazos de este nuevo estilo de hacer tragedia. Como acabamos de apuntar, el interés del drama girará alrededor de una intriga enrevesada, con la consiguiente pérdida de fuerza en los caracteres de los personajes. No sin razón muchos críticos se preguntan si ante *Helena* estamos en presencia ya de una verdadera tragedia. Como Lesky ha resaltado con acierto en relación con la obra [14](#) : «Ni se enfrenta el hombre con fuerzas divinas cognoscibles, ni debe realizarse en un destino que le viene al encuentro desde un mundo totalmente diverso del suyo, ni tampoco se convierte en problema trágico su distanciamiento de los dioses, su deslizamiento a algo que carece de sentido». La divinidad será, a partir de ahora, un mero recuerdo de fidelidad a los mitos tradicionales, una simple sombra sin entidad ni actividad alguna. En su lugar surgirá la *Týchē* como divinidad de los nuevos tiempos que se avecinan y que llegará a su punto culminante en la comedia de Menandro, donde la intriga y las escenas de reconocimiento lo son casi todo, en un ambiente vital plenamente dominado por la mutabilidad del azar. La causa principal de esta entronización de la *týchē*, del azar, se debe al cambio de mentalidad que se originó con la pérdida de confianza en los valores tradicionales comunitarios, que no consiguieron resistir la crítica acérrima de la razón. Con la disolución de los mismos el individualismo y el escepticismo empiezan a dominar por doquier y, en espera de un nuevo asidero al cual el hombre pueda aferrarse, el azar, lo imprevisto será el nuevo «deus ex machina» que explique la complejidad de unos acontecimientos a los que no se ve sentido.

Si bien es imposible precisar si *Ifigenia entre los Tauros* es anterior o posterior a *Helena*, lo que resulta indudable es que se inserta en el mismo tipo novelesco y de intriga al