

### **Monstruo, discurso y caracterización en *Melanipa sabia***

Francisco Barrenechea Cuadra

En este artículo se analizan los testimonios del famoso discurso de la protagonista de la tragedia de Eurípides, *Melanipa sabia*, así como las reacciones de los críticos ante él, a la luz de un tema importante de la obra: los portentos sobrenaturales y su interpretación. Mediante este discurso, Melanipa se revela como un prodigio intelectual; de la misma manera, su estrategia retórica, que se basa en el énfasis, transforma su discurso en un signo semejante al de un portento, cuya significación verdadera debe ser interpretada por otros, incluyendo el público y los lectores.

This article analyzes the testimonies and critical reactions to the famous speech of the protagonist of *Melanippe the Wise* in the light of an important theme of the play: that of supernatural portents and their interpretation. By means of this speech, the character reveals herself as an intellectual prodigy; likewise, Melanippe's rhetorical strategy based upon emphasis, transforms her discourse into a sign akin to that of a portent, whose true significance is left for others (audience and readers included) to interpret.

Palabras clave: tragedia, Eurípides, fragmentos, Melanipa, monstruo

Francisco Barrenechea Cuadra

**Monstruo, discurso y caracterización en *Melanipa sabia*\***

La protagonista de *Melanipa sabia* ha despertado interés entre los críticos actuales por su caracterización como una joven intelectual. Incluso una crítica, S. Auffret, la ha considerado como el primer intento en la literatura occidental de imaginar a una mujer filósofa.<sup>1</sup> Este interés resulta sorprendente si consideramos que la tragedia no sobrevive, y que el personaje sólo se conoce indirectamente a partir de ciertas noticias y unos cuantos fragmentos, de muy pocos versos, de la pieza. Aun así, esta escasa evidencia ofrece la suficiente información para darnos una idea de la trama de la obra y ubicar con seguridad la mayoría de estos fragmentos. Sin duda, ya en la antigüedad, la fuerza de este personaje causó un fuerte impacto entre los críticos, quienes transmitieron las acciones y palabras de Melanipa.

Entre los estudios sobre Melanipa, destacan los de Auffret y Mayhew, quienes le dedican a este inusual personaje sendos análisis feministas y filosóficos de los que en gran medida se ha beneficiado el presente trabajo. En las siguientes páginas me propongo revisar los testimonios y fragmentos de esa tra-

\* Agradezco a Agustín Zarzosa, a Spencer Cole y, en especial, a Helene Foley, sus valiosos comentarios a una versión previa, en inglés, de este artículo.

<sup>1</sup> Auffret 1983, 29-30.

gedia para examinar la forma en que un discurso de Melanipa, famoso en la antigüedad, se relaciona con lo monstruoso, un tema importante de la tragedia, y con el temor y la ansiedad que ese tema suscita para hallarle un significado. Brevemente, sostengo que, en el discurso en que Melanipa busca desacreditar la creencia en portentos monstruosos, emplea una estrategia retórica que convierte sus palabras en un signo similar a un portento, que debe interpretarse. Además, a través de esa estrategia, la protagonista se revela a su vez como un ser extraordinario, excesivo y, a fin de cuentas, peligroso para la sociedad.

Antes de entrar al tema, resumiré lo que se conoce de la trama de *Melanipa sabia*. Un testimonio nos informa que Melanipa pronunciaba el prólogo de la obra, del cual se conserva un fragmento; en ese prólogo, Melanipa daba a conocer que ella era hija de Eolo, rey de Tesalia, y de Hipo, la hija del centauro Quirón. En seguida, relataba que Poseidón la había violado y que, después de quedar encinta, había dado a luz gemelos.<sup>2</sup> También existe un argumento de la tragedia que nos informa que la violación había ocurrido mientras estaba ausente el padre, que había sido exiliado de su reino por haber cometido un asesinato, y que Melanipa, temerosa de su inminente regreso y siguiendo las instrucciones del dios, había dado a los hijos a su nodriza para que los expusiera en un establo.<sup>3</sup> No sabemos si este suceso ya formaba parte del desarrollo de la obra, o si Melanipa también lo mencionaba en el prólogo; la misma incertidumbre se aplica al retorno de Eolo. Lo que sí es seguro es que el descubrimiento de los niños tenía lugar dentro de la acción dramática, con el rey ya de vuelta en su reino. Un grupo de vaqueros, continúa el argumento, se presentaba ante Eolo con los niños, porque, al hallarlos, habían visto que

<sup>2</sup> Fr. 481 Kannicht.

<sup>3</sup> Test. i, 8-15 Kannicht. (Lo que sigue es, en parte, una paráfrasis del argumento de la tragedia.)

una vaca los amamantaba y un toro los protegía, y habían concluido que estos animales los habían parido y que, por tanto, los niños eran *térata*, es decir, monstruos, portentos.<sup>4</sup> El argumento menciona asimismo que Helén, padre de Eolo, persuadía a su hijo para que quemara esos supuestos portentos.<sup>5</sup> Otras fuentes confirman que Helén tenía un papel importante en la tragedia: por un lado, hay una cratera, descubierta en Apulia, que muestra a este personaje observando de cerca el descubrimiento del vaquero;<sup>6</sup> por el otro, en dos fragmentos de la adaptación latina que hizo Enio de la tragedia eurípidea, quien habla es Helén.<sup>7</sup> Eolo, prosigue el argumento, encargaba a Melanipa que amortajara a los niños para que fueran quemados; ésta obedecía a su padre y, en seguida, intercedía por ellos con un discurso en que argumentaba, según sabemos por otras fuentes, que no eran *térata*.<sup>8</sup> Hasta aquí llega la evidencia que se tiene sobre la trama de esta obra.

De lo que ocurría después de este discurso sólo sabemos que Hipo, la madre, aparecía en escena: esto lo sabemos, en parte, porque el lexicógrafo Pólux informa que existía una máscara especial para este personaje que, en alguna obra de Eurípides, se transformaba en caballo;<sup>9</sup> por otro lado, hay un testimonio donde se menciona que Hipo había subido al cielo convertida en una constelación.<sup>10</sup> Los estudiosos concuerdan en que estas dos alusiones deben referirse a la tragedia de *Melanipa sabia*, que seguramente es la única en que Hipo figuraba.<sup>11</sup> En efecto,

<sup>4</sup> Test. i, 15-20 Kannicht.

<sup>5</sup> Test i, 20-22 Kannicht.

<sup>6</sup> Test. iv, Kannicht.

<sup>7</sup> Frs. CXX y CXXI Jocelyn.

<sup>8</sup> Test. i, 22-25 Kannicht; para el contenido del discurso, cf. test. ii a, 13-14 y ii, 6-7 Kannicht.

<sup>9</sup> Test. v a Kannicht.

<sup>10</sup> Test. v b Kannicht; sin embargo, aún existen dudas de si este catasterismo formaba parte de la tragedia de Eurípides; cf. Cropp 1995, 267-268.

<sup>11</sup> Eurípides escribió dos tragedias en cuyo título figura el nombre de Melanipa: la *Sabia*, que es de la que tratamos en este artículo, y la *Encadenada*, que continúa la historia de la protagonista, con sus hijos ya mayores.

en el fragmento que se conserva del prólogo, Melanipa rememora extensamente esa metamorfosis, y la presenta como un castigo divino que había sido infligido a su madre por utilizar su vasto conocimiento (profético, médico e incluso astrológico) para ayudar a la humanidad.<sup>12</sup> La noticia del posible cataterismo, la apariencia monstruosa de la máscara y la mención que hace Melanipa sobre la desaparición de su madre (suceso que, en Eurípides, apunta a una divinización) hacen pensar que Hipo aparecía como *deus ex machina* en el desenlace de la obra.<sup>13</sup>

Éstos son, a grandes rasgos, los acontecimientos que con seguridad conformaban la trama de *Melanipa sabia*. Entre ellos, destacan dos temas que encuentran paralelo en otras tragedias de Eurípides; su análisis puede ayudar a detectar las peculiaridades de la acción dramática en *Melanipa sabia* y, por extensión, de la protagonista. El primer tema está conformado por tres elementos: la muchacha violada por un dios, la exposición de los niños nacidos de esta unión, y el eventual descubrimiento y castigo de la muchacha por su padre. Otras tres piezas de Eurípides, *Dánae*, *Alope* y *Auge*, comparten estos elementos en el desarrollo de la acción dramática, aunque varía la manera en que ocurren los hechos.<sup>14</sup> Tanto en *Alope* como en *Auge*, los niños estaban también bajo el cuidado de animales (una yegua y una cierva, respectivamente),<sup>15</sup> pero no son tomados por monstruos. Éste es el segundo tema de la tragedia: el descubrimiento de un portento sobrenatural, y la ansiedad por hallar el significado de su aparición. Este tema, como apuntan Webster y Schmid, aparece en *Los cretenses* de Eurípides, que trata del

<sup>12</sup> Fr. 481, 13-22 Kannicht. La mención del conocimiento astrológico se encuentra en el fr. 483 Kannicht.

<sup>13</sup> Para la desaparición de Hipo, cf. el fr. 481, 18-19 Kannicht. Este pasaje trae a la mente la misteriosa desaparición de Helena, en *Orestes* (vv. 1493 ss.); Helena, ya divinizada, aparece *ex machina* junto con Apolo, al final de la tragedia.

<sup>14</sup> Cf. Cropp 1995, 245, y Aélión 1983, 98-9 y n. 43.

<sup>15</sup> *Alope* test. \*ii b, 1, y *Auge* test. ii b. 3 Kannicht.

nacimiento del Minotauro;<sup>16</sup> yo añadiría también *Poliido*, tragedia en la que aparece en el rebaño de Minos un becerro que cambia de color tres veces al día.<sup>17</sup> En estas dos tragedias, los monstruos son verdaderos, pero ése no es el caso en *Melanipa sabia*, donde es claro, desde el principio, que los niños no son monstruos sino que solamente se les toma como tales. La conjunción de los dos temas, la corrupción sexual y lo monstruoso, se manifiesta plenamente en la dramática intercesión de Melanipa por sus hijos.

Como bien señala Auffret, desde el momento en que el dramaturgo introduce la confusión sobre los engendros, y la consecuente decisión de eliminarlos, el discurso de Melanipa se sitúa como el acontecimiento central de la obra:<sup>18</sup> la vida de los niños depende de las palabras de su madre, pero ésta, a su vez, corre el riesgo de denunciar su deshonor. Sin duda, la fuerza dramática de su intercesión impresionó tanto a los espectadores como a los lectores de la obra, y su discurso se consideró tan extraordinario, que incluso el argumento se toma la molestia de afirmar —cosa rara en este tipo de textos, usualmente enfocados en la simple narración de la trama— que era un “discurso ambicioso” (*lógon philótimon*).<sup>19</sup>

Afortunadamente, conocemos, aunque de manera muy esquemática, la estrategia retórica y los argumentos de Melanipa en ese famoso discurso. Dos tratados atribuidos a Dionisio de Halicarnaso conservan una descripción general de éste.<sup>20</sup> En ambos se cita este discurso como ejemplo de una figura

<sup>16</sup> Webster 1967, 156, y Schmid 1940, 411; para el argumento de *Los Cretenses*, cf. Kannicht 2004, 504.

<sup>17</sup> Test. ii y iv, Kannicht.

<sup>18</sup> Auffret 1987, 86.

<sup>19</sup> Test. i, 24-25 Kannicht. Sobra decir que, si hacemos a un lado el argumento de la tragedia, los únicos testimonios importantes acerca de ella son los que tienen que ver con esta defensa hecha por la muchacha. No debería sorprender, entonces, que sólo conozcamos el desarrollo de la trama hasta ese punto.

<sup>20</sup> [Dionisio de Halicarnaso,] *Arte retórica* VIII, Sobre los discursos figurados a' 10 y IX b' 11 = Test. ii a y b Kannicht.

de pensamiento que recibe el nombre de “énfasis”; esta figura se utiliza, como explica Lausberg, “cuando el orador quiere expresar algo determinado, pero no puede o no quiere, en vista de las circunstancias. Por ello se limita a una alusión, tras la cual el público debe buscar y encontrar la verdadera significación”.<sup>21</sup> En el caso de esta tragedia, la intención de Melanipa era probar que los niños no eran portentos y que, por lo tanto, no debían ser quemados; todo esto, por supuesto, sin revelar que *ella* era la madre, para evitar las represalias de su padre. Esta estrategia retórica es central en la defensa y contribuye en gran medida al suspenso de la trama.

En cuanto a los argumentos, los tratados citan dos; el primero, del cual se conserva un fragmento, aparece al comienzo del discurso y consiste en un curioso razonamiento cosmogónico: Melanipa describe cómo todas las criaturas vivientes comparten un mismo origen, pues todas provienen de la unión del Cielo con la Tierra; de esa unión nacieron los árboles, los animales del cielo, de la tierra y del mar, por una parte, y, por la otra, la raza humana.<sup>22</sup> Al separar la generación de los humanos de la de los restantes animales, parecería que Melanipa argumenta que una especie no puede nacer de otra: en este caso, niños de vacas. Una vez que se demuestra que los hombres no nacen de los animales, hace falta explicar la aparición de los supuestos portentos, y esto es lo que Melanipa arguye a continuación. Los tratados relatan que, al enumerar las razones para salvar a los niños, la muchacha preguntaba a su padre lo siguiente: “y si una muchacha que ha sido violada expuso a sus niños por temor a su padre, ¿cometerás tú un asesinato?” (*ei de parthenos phthareisa exéthēke ta paidía kai phoboumenē ton patera, sy phonon draseis*).<sup>23</sup> Eolo, recordemos, acababa de regresar del exilio, que había sufrido como castigo de un asesinato, así que el argumento de su hija parece encaminarse

<sup>21</sup> Lausberg 1998, § 906.

<sup>22</sup> Fr. 484 Kannicht.

<sup>23</sup> Fr. 485 = test. ii a, 16-17 Kannicht.

tanto a persuadirlo de que estaba en peligro de cometer otro crimen como a despertar su compasión por una muchacha violada. En todo caso, como indica Mayhew, parecería que el discurso comienza por desacreditar el miedo religioso a un portento, y procede hasta una nueva definición del problema de los niños en otro plano, el moral: no se trata de portentos, diría Melanipa, sino de una violación, de una exposición de niños y del peligro de derramar sangre inocente.<sup>24</sup> Ésta es la situación verdadera, y Melanipa la insinúa mediante el énfasis retórico de su discurso.

Al centrarse la trama en este discurso crucial, el interés dramático no sólo radica en la forma en que éste se articula de manera efectiva, sino también, e inusualmente, en la forma en que esta articulación descubre aspectos inquietantes del personaje. De hecho, éste es el momento en que las críticas concuerdan en que el personaje se vuelve problemático.

Melanipa no le agradó mucho a Aristóteles; en su *Poética*, al definir los requerimientos de una caracterización dramática, la cita como ejemplo de un personaje “inapropiado” (*aprepēs kai mē harmottōn*): “en lo que respecta a las caracterizaciones [...] debe buscarse que sean apropiadas: hay valentía de carácter, pero es inapropiado que una mujer sea así de valiente o astuta [...] Un ejemplo [...] de una caracterización no apta e inapropiada es [...] el discurso de Melanipa”.<sup>25</sup> Ahora bien, lo que el filósofo quiere decir aquí por “apropiado” está relacionado, como explica Halliwell, con la creencia de que existe un fuerte vínculo entre el carácter moral y las condiciones objetivas de la vida, incluyendo la edad, el sexo, el origen y la condición social.<sup>26</sup> Por ejemplo, y parafraseando un poco el argumento de Aristóteles en el pasaje mencionado, una mujer puede actuar de manera valiente o inteligente, es decir, virtuo-

<sup>24</sup> Mayhew 1999, 98.

<sup>25</sup> *Poética* 15. 1454a 16-37 = Test. iii a Kannicht.

<sup>26</sup> Halliwell 1998, 159.

samente, pues, para Aristóteles, cada acto es el resultado de una decisión ética; sin embargo, la mujer siempre será valiente o inteligente en un grado inferior al hombre, debido a la diferencia entre los sexos, que hace que una misma virtud se manifieste de manera distinta en cada uno.<sup>27</sup> Aunque Aristóteles nunca especifica en qué radica la impropiedad de la acción de Melanipa, los estudiosos concuerdan en que él, al mencionar que en una mujer es inapropiada la cualidad de ser *deinē*, es decir, de poseer una agilidad intelectual extraordinaria, se refiere a la argumentación de la muchacha al defender a sus hijos.<sup>28</sup> En el discurso, por lo tanto, la habilidad y la agudeza de Melanipa exceden las que son propias de una mujer en su condición de vida, según concluye Mayhew.<sup>29</sup> Y si esta virtud es excesiva para este personaje, que no sólo es mujer, sino joven, soltera y de familia noble, Melanipa se vuelve inapropiada.

Me pregunto si esta crítica de “impropiedad” trae consigo, además, una censura moral por parte de Aristóteles hacia la acción excéntrica del personaje. Mayhew lo duda y añade que Aristóteles hubiera considerado su discurso, aunque inapropiado para el personaje, como algo noble, por el hecho de que busca la salvación de los niños.<sup>30</sup> Otras voces de la época, sin embargo, no dudaron en tachar de inmoral a la muchacha, como veremos más adelante.

No deja de sorprender el hecho de que los tratadistas hayan cuestionado el mismo aspecto del personaje que Aristóteles encontró fallido: el razonamiento inusualmente refinado del discurso de Melanipa. Sin embargo, ellos dan a ese problema una solución distinta: desdoblan el personaje. Ya hemos hablado del énfasis retórico utilizado por la muchacha, que esconde su verdadero interés en el asunto por miedo a su padre;

<sup>27</sup> Mayhew 1999, 92-93.

<sup>28</sup> *Poética* 1454 a 31 y 23-4, respectivamente. Mayhew (1999, 93, n. 11) proporciona un buen resumen de los argumentos en que se fundamenta este consenso.

<sup>29</sup> Mayhew 1999, 102.

<sup>30</sup> Mayhew 1999, 100.

lo curioso es que los tratadistas distinguen un *segundo* énfasis en sus palabras: destacan el argumento cosmogónico y se lo adjudican al poeta mismo, que habla a través de su personaje.<sup>31</sup> Aquí, los tratados recurren a una noticia biográfica curiosa para explicar la figura utilizada: Eurípides, siendo discípulo de Sócrates, quería emplear en sus obras las ideas de su viejo maestro Anaxágoras, y, así, las cita al comienzo del discurso de Melanipa, pero se las atribuye a la figura mítica de Hipo; ésta sería la manera en que Eurípides daría a su público un indicio de la buena voluntad que aún le tenía a su maestro.<sup>32</sup> Ahora bien, la veracidad histórica de esta anécdota no interesa;<sup>33</sup> lo que importa es el hecho de que con ella se busque separar al personaje femenino de su propio argumento.

Consecuentemente, según los tratadistas, en el discurso habría un doble énfasis: el que es propio del personaje de la muchacha, y el correspondiente al dramaturgo; así, Melanipa queda separada de la parte intelectual de su discurso, y esta parte se adjudica, en cambio, al poeta, que, sin embargo, no tiene parte en el dilema de la joven.

El énfasis propio de Melanipa tiene detrás, como motivos particulares, su deseo de salvar a sus hijos, y su necesidad de ocultar la violación por el terror que le tiene a su padre.<sup>34</sup> Estos motivos serían completamente apropiados a la condición del personaje, si consideramos el punto de vista aristotélico que se mencionó antes. Sin embargo, en su afán por explicar la parte “filosófica” del primer argumento de Melanipa, los tratadistas

<sup>31</sup> Test. ii b.2-4 Kannicht.

<sup>32</sup> [Dionisio de Halicarnaso,] *Arte retórica* VIII, *Sobre los discursos figurados* a' 10. 5-14, y IX b' 11. 13-19.

<sup>33</sup> Cropp (1995, 269-70), en su comentario al fr. 484, echa por tierra la conexión anaxagórica del discurso, y lo relaciona, correctamente en mi opinión, con mitos cosmogónicos tradicionales.

<sup>34</sup> Un testimonio (test. ii b. 4-8 Kannicht) menciona la intención de Melanipa de salvar a sus hijos, así como el segundo argumento de su discurso: la violación de una muchacha y el miedo a su padre.

convierten al personaje en un híbrido, en una mezcla de dos voces y dos intenciones.

No es difícil ver por qué Aristóteles y los tratadistas se enfocaron en esta disyunción del personaje. El dramaturgo tenía muy presente la incredulidad que suscitaría el conocimiento excesivo del personaje, como puede observarse en otro fragmento del discurso de Melanipa; ella dice en un verso: “Yo soy mujer, pero tengo inteligencia” (*egō gunē men eimi, nous d’ énesti moi*).<sup>35</sup> No cabe duda de que, con estas palabras, Melanipa afirma su capacidad intelectual, pero lo hace en tono defensivo y mediante el contraste entre inteligencia y sexo, que anticipa ya la crítica de Aristóteles y los tratadistas. Detrás de esta defensa parecería estar el supuesto de que una mujer es incapaz de dar consejo por carecer de inteligencia, o por tenerla en grado tan reducido que su opinión resulta intrascendente.

El verso anterior también lo emplea la Lisístrata de Aristófanes al comienzo de su propio discurso, que busca reconciliar a los delegados atenienses con los espartanos;<sup>36</sup> la defensa de su capacidad intelectual frente a su público masculino calca la estrategia de Melanipa, que intenta desechar ese prejuicio en sus oyentes. Lisístrata, por su parte, para hacer más persuasivas sus palabras, recurre a un argumento de autoridad, y declara que la idea que va a presentar la escuchó de su padre y de sus mayores.<sup>37</sup> Melanipa hace la misma declaración en relación con el contenido cosmogónico de su discurso, que constituye su primer argumento: “y no son más estas palabras, sino de mi madre” (*k’ouk emos ho mythos, all’ emēs mētros para*).<sup>38</sup> A juzgar por el eco de Aristófanes, estas palabras parecerían demostrar que Eurípides estaba enteramente consciente de la incredulidad que suscitaría el argumento cosmogónico de Melanipa, y, por consiguiente, su grado de inte-

<sup>35</sup> Fr. 482 Kannicht.

<sup>36</sup> Aristófanes, *Lisístrata* 1124.

<sup>37</sup> Aristófanes, *Lisístrata* 1125-1127.

<sup>38</sup> Fr. 484. 1 Kannicht.

ligencia. Los tratadistas, por su parte, entendían el parentesco que Eurípides establece entre su protagonista e Hipo, famosa por su don profético, como un intento de que la “filosofía” de Melanipa no resultara poco convincente (*apithanos*).<sup>39</sup>

El argumento de autoridad y el tono defensivo de Melanipa son estrategias retóricas usuales en los proemios de Eurípides; en esta tragedia, la estrategia de la muchacha busca paliar cualquier ofensa que su discurso pudiera causar a sus mayores y, a la vez, reclamar su derecho a hablar. Sin embargo, por la reacción de quienes oyeron sus palabras, queda claro que la estrategia no resultó efectiva; quizá por ello, el argumento de autoridad de Melanipa se volvió proverbial en la literatura griega posterior.<sup>40</sup> En el *Simposio* de Platón, por ejemplo, Erixímaco lo emplea, “a la manera de la Melanipa de Eurípides” (*kata tēn Euripidou Melanippēn*), cuando propone el tema de conversación para la velada: “no son mías estas palabras, sino de este Fedro”.<sup>41</sup> En el empleo paródico de la frase en este pasaje, ésta se entiende como una ingeniosa manera de hacer pasar lo propio como ajeno. La pretensión del personaje de no saber nada del tema, por tanto, es una mera treta retórica para disfrazar juguetonamente el propio interés en el tópico de la plática. A la luz de esta parodia, parecería que la estrategia retórica de Melanipa resultó demasiado transparente, aunque es éste, creo yo, el propósito del uso del énfasis: el público debía percatarse de las insinuaciones del personaje y también, a fin de cuentas, de su aspecto excepcional.

En resumen, el sexo, la edad, la inteligencia y la habilidad contrastan y se disocian en el discurso de Melanipa. Para Aristóteles, el conflicto es el resultado de una inteligencia inmoderada que rompe con el esquema ético de un cierto carácter femenino, una virtud que alinea más al personaje a lo mascu-

<sup>39</sup> Test. ii a, 5 Kannicht; para el don profético de la madre, véase la nota 12.

<sup>40</sup> Véanse los testimonios del verso 1 del fr. 484 Kannicht.

<sup>41</sup> Platón *Simposio* 177 a.

lino que a lo femenino. Por ello, en su opinión, el personaje no sólo es inapropiado sino también excesivo. Los tratadistas llevan esa ruptura al extremo, cuando postulan un énfasis doble, y separan al intelectual de la muchacha violada y temerosa, creando así dos voces. A la vez, Eurípides se revela consciente de este exceso y de esta disyuntiva, y hace que Melanipa misma, en el proemio de su discurso, por un lado, contraponga la inteligencia a su sexo, y, por el otro, atribuya el conocimiento a su madre. Esta estrategia retórica, que busca enmascarar el propio interés con el fin de persuadir, se basa precisamente en la disociación del personaje de su propio conocimiento, disociación que, como vemos en la parodia de Erixímaco, no convenció del todo a todos.

Excesiva e inconsistente, la caracterización de Melanipa transgrede diversas convenciones mediante su retórica. A la larga, como intento probar, Melanipa se revela a sí misma como un verdadero portento, a diferencia de sus hijos gemelos, que son portentos falsos. Ya que la tragedia de *Melanipa sabia* está poblada por criaturas extraordinarias, reales o supuestas, sería necesario, ante todo, precisar la definición de lo que se entiende por “monstruoso”. Según afirma Lada Richardson, en su revelador ensayo sobre el papel que juegan los monstruos en el ritual griego, la definición de lo monstruoso es difícil, pues este concepto es altamente dinámico, como lo muestran las diferentes maneras en que se presenta en diversos discursos (por ejemplo, los discursos científicos y los religiosos).<sup>42</sup> En su estudio, la autora limita ese concepto a seres “tales que confunden y hacen borrosas algunas de las categorías que el sistema taxonómico de una sociedad se esfuerza por mantener bien diferenciadas”.<sup>43</sup> Una definición similar emplea Auffret en su análisis de Melanipa: para ella, el personaje es metafóricamente un monstruo, en el sentido en que en ella se confun-

<sup>42</sup> Lada 1998, 76.

<sup>43</sup> Lada 1998, 49.

den tanto categorías sociales como tipos de discurso. Melanipa es, al mismo tiempo, madre y muchacha soltera e hija de familia; además, ella combina el discurso racional de un filósofo con el conocimiento profético que había heredado de su madre Hipo, la vidente.<sup>44</sup>

Sin embargo, la caracterización de Melanipa (excesiva e inconsistente) no sólo responde a esa visión transgresiva y figurada del personaje, sino que también se relaciona con un segundo aspecto del concepto de lo monstruoso: la calidad de ser signo, en cuanto portento. Melanipa es, pues, un monstruo, un *teras*, pero lo es a partir de la estrategia retórica de su discurso, que eventualmente convierte a esta oradora extraordinaria en un signo que debe interpretarse. En este sentido, resulta crucial examinar la forma en que el descubrimiento del portento (aunque se trata de uno falso) y la consecuente ansiedad por interpretarlo se establecen como el origen del conflicto dramático de la tragedia, y establecen su dinámica interpretativa.

*Melanipa sabia*, como ya he mencionado, no es la única tragedia que habla de niños expuestos criados por animales, pero sí es la única, según sabemos, en que esos niños son considerados monstruos.<sup>45</sup> Tanto en esta obra como en *Los cretenses*, que también trataba de un nacimiento monstruoso, estos niños son engendros que despiertan asombro, curiosidad e incluso un cierto temor supersticioso,<sup>46</sup> porque son considerados portentos. El argumento y los tratadistas, en su resumen de la acción dramática de *Melanipa sabia*, los llaman repetidamente *terata*.<sup>47</sup> no está de más recordar que este término puede englobar tanto al monstruo como al signo divino.<sup>48</sup> Los hijos de Melanipa fueron identificados como monstruos porque, aun-

<sup>44</sup> Auffret 1987, 87-88.

<sup>45</sup> Como apunta Schmid (1940, 411).

<sup>46</sup> Véase Bloch 1963, 16-18.

<sup>47</sup> Véase el argumento, test. i 19 Kannicht, y los tratados: test. ii a 11-14 y b 5-7 Kannicht.

<sup>48</sup> Cf. Chantraine, *s.v. teras*.

que su apariencia no era deforme (como la del Minotauro), el hecho de que, como se creía, hubieran nacido de una vaca y de un toro transgredía el orden natural de las especies. Hay que analizar si ese acontecimiento monstruoso fue también considerado un signo divino que motivó el afán por interpretar su significado.

No sabemos si Helén pensaba que los niños traídos por los vaqueros eran simplemente engendros de la naturaleza, o si también los veía como un portentoso sobrenatural; si pensó que eran signos divinos, desconocemos la explicación que podría haber dado. Sin embargo, afortunadamente queda un fragmento de sus palabras en *Melanipa*, la tragedia que el poeta latino Enio adaptó de la eurípidea, que quizá aclare ese problema; en él, Helén dice a Eolo: “[No hay duda] de que es una señal divina. Esto te lo digo y auguro mediante una interpretación”.<sup>49</sup> La palabra latina *monstrum* equivale al griego *teras* en su aspecto de portentoso. Jocelyn, en su comentario a este fragmento, señala que la palabra, en su sentido de señal divina, formaba parte del lenguaje sacro de los augures romanos.<sup>50</sup> Por las palabras de Helén, es evidente que, en la adaptación latina, los niños se consideran un signo, puesto que el portentoso es objeto de un proceso interpretativo (*coniectura auguro*). Por supuesto, Enio no tenía que copiar servilmente a su modelo griego (además, resulta claro que el pasaje está adaptado a la cultura latina), pero el uso de esos tecnicismos, propios de las preocupaciones religiosas de la sociedad latina, podría indicar que esa misma idea, la de que los niños sean un signo, existiera también en Eurípides.

Lenfant arguye que, en contraste con el terror que los nacimientos monstruosos sembraban entre los latinos, la sociedad griega de la época de Eurípides no daba mayor importancia a

<sup>49</sup> †certo hic est nulla† quin monstrum siet. / hoc ego tibi dico et coniectura auguro: fr. CXXI Jocelyn.

<sup>50</sup> Véase el comentario de Jocelyn (1967, 385-386) al fr. CXXI.

estas criaturas, en cuanto señales divinas.<sup>51</sup> Sin embargo, como también apunta Lenfant, el miedo a lo portentoso y la búsqueda de su significado estaban presentes en los viejos mitos y, por consiguiente, en la tragedia.<sup>52</sup> El patrón interpretativo del Helén latino aparece claramente en *Los cretenses*, donde Pasífae explica el parto del Minotauro, fruto de su propia pasión por el toro, y principal portento de esa obra, como la manifestación de un castigo divino contra Minos.<sup>53</sup> En *Poliido*, Minos llama al vidente Poliido expresamente para hallarle un significado al becerro multicolor:<sup>54</sup> de nueva cuenta, el *teras* no es sólo un monstruo, sino también un signo.

En otro fragmento de la versión latina, Helén insiste en que su hijo Eolo queme a los niños, tal como lo indica el argumento de la tragedia de Eurípides: el verbo griego es *holokautoun*, que se refiere al acto de hacer ofrendas arrojándolas al fuego.<sup>55</sup> Es difícil pensar que, en el original griego, Helén no asumiera el mismo papel de intérprete sagrado que tiene en la versión latina: ¿cómo explicar de otro modo su papel como consejero? Ya los vaqueros habían pensado que los niños eran *térata*, y por eso los llevaron ante el rey.<sup>56</sup> ¿Para qué tendría que repetir lo mismo el padre de Eolo? ¿Por qué el pintor de la cratera de Apulia, que mencioné antes, decidió situar a Helén en el centro de su composición, en el momento en que examina atentamente a las criaturas?<sup>57</sup> Finalmente, ¿por qué Helén tiene que

<sup>51</sup> En este sentido, el argumento racional que emplea Melanipa para explicar la aparición de los supuestos monstruos parece inscribirse dentro de esta actitud despreocupada del siglo v a. C.

<sup>52</sup> Lenfant 1999, 206 y 213.

<sup>53</sup> Fr. 472 e, 20-30 Kannicht.

<sup>54</sup> *Poliido*, test. ii, iv a, 1-11, y iv b, 4-8 Kannicht. El becerro es llamado *monstrum* en la versión latina del argumento de la tragedia: test. iv a, 3 Kannicht.

<sup>55</sup> Hay muy poca información sobre la manera en que los griegos trataban a sus *térata*. Parece que no había una manera sistemática y ritual de librarse de ellos (Bloch 1963, 33-35). Al menos en esta tragedia, la solución de Helén quizá puede asociarse a un ritual de purificación, como sugiere Parker (1993, 220-221).

<sup>56</sup> Test. i, 19-20 Kannicht.

<sup>57</sup> Véase la nota 6. En la cratera, no hay contacto con los niños: el pintor del vaso representó al vaquero llevando a los niños arrojados en una piel de becerro

*persuadir* a su hijo de que las criaturas deben ser tratadas de una cierta manera y de que deben ser quemadas?<sup>58</sup>

No sabemos cuál era la interpretación que Helén daba al portento. En *Los cretenses*, Pasífae explica que el nacimiento del Minotauro responde al enojo de Posidón por la falta que Minos había cometido contra ese dios; en *Poliido*, el becerro de tres colores, un acertijo viviente, se refiere a una mora. ¿A qué podrían referirse unos niños nacidos de una vaca en *Melanipa sabia*? El único acontecimiento importante con el cual podría relacionarse un portento en esta tragedia es el exilio del rey, después de haber cometido un asesinato, y su subsecuente retorno: quizá por ello el argumento resalta que el descubrimiento de los monstruos coincide con el momento de su arribo;<sup>59</sup> quizá también por ello Melanipa, en su segundo argumento, menciona que su padre corre el peligro de cometer otro asesinato. En cualquier caso, creo yo, Helén hubiera interpretado ese portento como un signo poco auspicioso para el retorno de Eolo.

En *Los cretenses* y en *Poliido*, al igual que en *Melanipa sabia*, lo que motiva el sentimiento de asombro y ansiedad ante un portento no es sólo el trastocamiento del orden natural, sino también la razón detrás de tal trastorno, que debía ser algo muy grave, tanto como para alterar la naturaleza misma. Los nacimientos monstruosos apuntan a algo fuera de ellos mismos; se refieren a un suceso indeterminado, humano o divino, que ha roto el curso normal de las cosas. Como signo claramente identificado de un suceso oculto, el portento causa un intento ansioso por determinar su significado, por aclarar y tratar de entender el suceso que señala; el temor que el portento ocasiona se debe principalmente a la ansiedad de interpre-

---

que cuelga de un palo que sostiene con sus dos manos; Helén, a su vez, los observa con detenimiento, pero no los toca.

<sup>58</sup> Test. i, 20-22 Kannicht.

<sup>59</sup> Test. i, 15-16 Kannicht.

tar. El asombro y el miedo trascienden la apariencia física del portento y se dirigen al acontecimiento del cual es signo.

Sin embargo, los espectadores de *Melanipa sabia*, cómplices de Melanipa desde el comienzo, saben que los gemelos hallados en el establo no son monstruos, y que, por lo tanto, Helén se equivoca al interpretar el supuesto portento. Aun así, y aunque Melanipa se empeña en descalificar este miedo supersticioso, los niños sí resultan signos, en el sentido de que apuntan hacia un problema grave en el hogar de Eolo. En cierta manera, estos “engendros” no son muy distintos al Minotauro de *Los cretenses*: éste apunta a la secreta unión de Pasífae con un toro, que resulta un oprobio para el hogar de Minos;<sup>60</sup> los niños de Melanipa denuncian la vergüenza de esta muchacha, aunque no se refieran a un personaje con pasiones desordenadas. El hallazgo de los niños ocasiona que Melanipa, en el acto mismo de desacreditar la interpretación de Helén mediante una explicación racional, se revele a sí misma — así lo señalan los críticos e incluso el mismo dramaturgo— como una mujer de inteligencia excesiva, poco acorde con su sexo. A su vez, al esconder su parte en el asunto mediante la figura del énfasis, Melanipa da a sus palabras un significado oculto, que sólo conocen los espectadores de la obra, y que motivaría en ellos un mismo nivel de ansiedad: ellos saben que fue Melanipa quien expuso a los niños, y que su discurso representa la estrategia de una mujer corrupta para burlar a su padre y salirse con la suya.

La destreza retórica de los personajes trágicos con frecuencia suscita algún tipo de ansiedad, como bien lo explica Halliwell; él ve este fenómeno como el reflejo de una zozobra mayor, presente en la sociedad ateniense de la época, a causa del uso y abuso de la retórica.<sup>61</sup> Lo curioso del discurso de Melanipa es que esta ansiedad retórica está mezclada con la ansiedad

<sup>60</sup> Véase el fr. 472 e Kannicht.

<sup>61</sup> Halliwell 1997, 141.

supersticiosa referida a los portentos. En este sentido, no deja de sorprender el paralelo entre el aspecto retórico figurado del discurso y el signo que representan los portentos. Los tratadistas, al discutir el énfasis del poeta, hacen hincapié en que Eurípides, a través de esta figura retórica, habla en clave (*ainittetai*), a manera de acertijo, para que su auditorio descubra el significado oculto de sus palabras. Quintiliano define la figura del énfasis en términos similares: “Mediante una insinuación, buscamos que se entienda lo que no decimos, [...] algo oculto, y que debe ser descubierto por el oyente”.<sup>62</sup> Lausberg, de hecho, rescata este último aspecto al explicar las palabras de Quintiliano: “[El] *signum* lingüístico y conceptual, que, mirado superficialmente, parece insignificante, es para el oyente atento la expresión infalible de una realidad más amplia, asequible a la *coniectura*”.<sup>63</sup> El Helén de Enio, como vimos, sigue este mismo proceso interpretativo y descubre el significado del *monstrum*, en su carácter de signo, precisamente mediante una *coniectura*. Al igual que el portento, el discurso de Melanipa crea también una ansiedad por interpretar, pero esa ansiedad es de otro tipo, social más bien, y tiene otras circunstancias: el pleno conocimiento de causa del público de lo que yace detrás de esta figuración.

Por supuesto, la violación de Melanipa no se compara ni de lejos con el adulterio de Pasífae, pero lo que le falta en tremendo se suple con la gran ansiedad y las peligrosas consecuencias que este acontecimiento supone dentro de la familia. Ya mencionamos otras tres obras de Eurípides, *Alope*, *Auge* y *Dánae*, en que se trataba el tema de muchachas violadas por dioses, el ocultamiento de los hijos nacidos de tal unión y las diversas reacciones de los parientes una vez que se percatan del suceso. Las cuatro muchachas de las tragedias homónimas se hallaban en una situación precaria: aun cuando habían sido

<sup>62</sup> Quintiliano, *Institutio Oratoria* 9.2.65.

<sup>63</sup> Lausberg 1998, § 905.

violadas y la unión no había sido consensual, ellas habían tenido una relación sexual sin el consentimiento del padre. La reputación de estas mujeres, y, con ella, la integridad de su familia, quedaba comprometida; sus vidas podían ser incluso amenazadas por sus propios familiares.<sup>64</sup> Esta situación reflejaba una importante preocupación de la sociedad ateniense de la época: la necesidad de asegurar la continuidad de la propiedad y de la estructura familiar mediante el nacimiento de herederos legítimos.<sup>65</sup> De ahí que estas muchachas descarriadas fueran motivo de ansiedad no sólo para sus padres en la tragedia misma, sino también para los espectadores de ésta.

Pero la corrupción en el caso de Melanipa no se da sólo por la relación sexual. Un personaje de *Las tesmoforias* de Aristófanes critica a Eurípides por montar siempre obras en donde una mujer se vuelve mala (*gynē ponēra*) y, como ejemplo, menciona a Melanipa junto a Fedra.<sup>66</sup> Esta conjunción sorprende a primera vista, ya que, a diferencia de la Fedra del primer *Hipólito* (donde ella declaraba abiertamente su amor por el muchacho),<sup>67</sup> Melanipa es víctima y no agresora. ¿De dónde viene, pues, esta comparación? De nueva cuenta, el discurso parece estar en el fondo del problema. Hasta donde sabemos, de las cuatro tragedias que trataban sobre muchachas violadas, *Melanipa sabia* es la única en que el personaje se expone voluntariamente al peligro de ser descubierto, al interceder por sus hijos. Mediante el énfasis retórico, Melanipa esconde su interés personal en el asunto: en el proemio a su discurso, asume la imagen de la hija obediente, atribuye su sabiduría a su madre, y luego, en su segundo argumento, cuenta su propia

<sup>64</sup> A las tres muchachas, Alope, Auge y Dánae, las descubrieron sus padres, y fueron castigadas. Cf. *Alope*, test \*ii b. 10; *Auge*, test. ii b y iv, y *Dánae*, test. ii Kannicht.

<sup>65</sup> Cf. Auffret 1987, 80-81, y Foley 1981, 150-151; para un tratamiento más extenso de los problemas de estos partos (ilícitos o no), en el teatro y en la sociedad griega, cf. Hall 2006.

<sup>66</sup> Aristófanes, *Las tesmoforias* 546-8 = test. iii b Kannicht.

<sup>67</sup> Véase Kannicht 2004, 466, y el fr. 430.

historia, su violación y su parto, como si fuera la historia de una muchacha hipotética que, según sugiere a su padre, podría estar detrás de todo. Pero este desdoblamiento sólo sirve para destacar, ante los espectadores, que conocen ya el asunto, exactamente lo que ella querría ocultar: su excesiva inteligencia y su corrupción moral. No es de extrañarse, pues, de que este discurso haya causado cierto escándalo por el descaro al defender agudamente un hecho indefendible socialmente: una unión ilícita sin el consentimiento del padre. En ese sentido, Aristófanes puede presentar a Melanipa como ejemplo de una mala mujer, puesto que ella utiliza su habilidad retórica para un propósito vergonzoso.

En resumen, el discurso figurado de Melanipa —un enigma para los personajes, una estrategia clara para el auditorio— es, en cierto modo, paralelo a los portentos que ella se empeña en desacreditar: el aspecto figurado de su discurso comparte con ellos la cualidad de signo, pues sus palabras aluden al grave suceso que tuvo lugar en el hogar de Eolo. Más aún, la conjunción de esta estrategia retórica con la habilidad extraordinaria del personaje refuerza el carácter prodigioso de éste. En su discurso, Melanipa niega los portentos y, a la vez, se revela ella misma como un portentoso igual de asombroso y preocupante, en un plano moral y sexual, que el nacimiento monstruoso.

Si, en su discurso, Melanipa se revela como un prodigio, la aparición de su madre en el éxodo de la tragedia nos trae de vuelta al comienzo del conflicto: el temor sobrenatural que causan los seres monstruosos. La madre y maestra de Melanipa aparecía en escena *ex machina*, como una divinidad, y con una máscara que la mostraba “transformándose en caballo” (*hupallattomenē eis hippon*).<sup>68</sup> La máscara de Hipo, hija y alumna del centauro Quirón, marca el retorno de esa mujer al mundo animal que le había dado origen. Esa aparición, como todo *deus ex machina*, debía tener la última palabra sobre el

<sup>68</sup> Test. v a Kannicht.

destino de su hija, o para rescatarla de un peligro o para lamentar el mal que le sucediera.<sup>69</sup> Al mismo tiempo, la mera apariencia física de ese personaje debía tener un efecto directo sobre la caracterización de Melanipa.

Conacher señala que Eurípides tiende a yuxtaponer los aspectos conflictivos de sus personajes, haciéndolos pronunciar, por ejemplo, un discurso razonado después de un arrebato lírico y emocional.<sup>70</sup> El impacto dramático de una llegada *ex machina* también sirve para esas yuxtaposiciones. ¿Quién puede olvidar a Medea, montada en su carro volador, al final de su tragedia? Su asombrosa entrada confronta de golpe a los espectadores con la dimensión sobrehumana del personaje, que contrasta fuertemente con la manera en que Medea, para ganarse la compasión de los oyentes, se había presentado, esto es, como cualquier otra mujer, esposa y madre. En el caso de *Melanipa sabia*, aún es más complejo el efecto de la aparición de Hipo *ex machina*, ya que ella afecta la percepción que el público tiene de un segundo personaje, su hija Melanipa; el impacto, creo yo, debió de haber sido igualmente memorable, ya que concreta el aspecto figurado de este personaje.

La máscara de Hipo deja constancia física de la existencia de lo verdaderamente monstruoso y, en retrospectiva, saca a luz la paradoja del discurso de Melanipa: el que la hija apela a la autoridad de esta criatura para salvar a sus niños del temor que los monstruos engendran en la gente supersticiosa. Su presencia ratifica el origen y el carácter prodigioso del discurso e inteligencia de su hija y, a final de cuentas, encara al público con el problema de una muchacha excepcional, que emplea un discurso figurado y argumentos racionales, pero

<sup>69</sup> No se sabe cómo fue descubierto el engaño de Melanipa, pero con seguridad ella terminaba en alguna situación precaria que motivaba la intervención de su madre; cf. Cropp 1995, 241. Por un testimonio de *Melanipa encadenada*, sabemos que, al menos en esa tragedia, su padre, después de descubrir que ella era la madre de los gemelos, la había cegado y la había puesto en prisión (test. iii 1-5).

<sup>70</sup> Conacher 1972, 199-203.

que tiene como madre y maestra a un monstruo sobrenatural. El monstruo metafórico, producto de sus palabras, resulta ser de la propia sangre del monstruo verdadero.

En conclusión, Melanipa, al buscar desacreditar los supuestos monstruos para invalidar la interpretación de su abuelo Hélén, pronuncia un discurso cuya estrategia retórica, que es el empleo de la figura de pensamiento llamada énfasis, lo convierte en un signo que debe interpretarse; en este aspecto, su discurso es comparable al portento que dio origen al conflicto de la tragedia. A través de sus propias palabras, el personaje se revela como excesivo en un plano intelectual, sexual y moral. Ésa fue la razón de que este personaje no haya dejado de causar ansiedad y motivar críticas entre los espectadores y lectores de la tragedia. Como confirmación del aspecto portentoso de este personaje, al final, la madre Hipo, el verdadero monstruo, aparece en persona para reclamar a su hija. La obra se cierra así, habiendo trazado un trayecto que va de lo falso hacia lo verdaderamente prodigioso, de lo supersticioso a lo racional y de vuelta al plano sobrenatural, todo esto enfocado en el extraordinario despliegue retórico del discurso de Melanipa.

### *Bibliografía*

- AÉLION, R., *Euripide héritier d' Eschyle*, vol. 2, Paris, Les Belles Lettres, 1983.
- AUFFRET, S., *Mélanippe la Philosophe*, Paris, Des femmes, 1987.
- BLOCH, R., *Les prodiges dans l'antiquité classique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963.
- CHANTRAINE, P., *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*; Paris, Klincksieck, 1999.
- CONACHER, D. J. "Some Questions of Probability and Relevance in Euripidean Drama", *Maia*, 24, 1972, pp. 199-207.
- CROPP, M. J., C. COLLARD y K. H. LEE, *Euripides. Selected Fragmentary Plays*, vol. 1, Warminster, Aris & Phillips, 1995.

- FOLEY, H. P., "The conception of women in Athenian Drama", en *Reflections of Women in Antiquity*, New York, Routledge, 1981, pp. 127-168.
- HALL, E., "Childbearing Women: Birth and Family Crisis in Ancient Drama", en *The Theatrical Cast of Athens: Interactions between Ancient Greek Drama and Society*, Oxford, Oxford University Press, 2006, pp. 60-98.
- HALLIWELL, S., "Between Public and Private: Tragedy and Athenian Experience of Rhetoric", en C. Pelling (ed.), *Greek Tragedy and the Historian*. Oxford, Oxford University Press, 1997, pp. 121-141.
- , *Aristotle's Poetics*, Chicago, The University of Chicago Press, 1998.
- JOCELYN, H. D., *The Tragedies of Ennius*, Cambridge, Cambridge University Press, 1967.
- KANNICHT, R., *Tragicorum Graecorum Fragmenta (TrGF)*, vol. 5: *Euripides*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2004.
- LADA RICHARDSON, I., "'Foul monster or good saviour?' Reflections on ritual monsters", en C. Atherton (ed.), *Monsters and Monstrosity in Greek and Roman Culture*, Bari, Levante Editori, 1998.
- LAUSBERG, H., *Manual de retórica literaria: fundamentos de una ciencia de la literatura*, Madrid, Gredos, 1984.
- LENFANT, D., "Monsters in Greek Ethnography and Society in the 5th and 4th Centuries BCE", en R. Buxton (ed.), *From Myth to Reason? Studies in the Development of Greek Thought*, Oxford, Oxford University Press, 1999, pp. 197-214.
- MAYHEW, R., "Behavior Unbecoming a Woman: Aristotle's *Poetics* 15 and Euripides' *Melanippe the Wise*", *Ancient Philosophy*, 19, 1999, pp. 89-105.
- PARKER, R., *Miasma: Pollution and Purification in Ancient Greek Religion*, Oxford, Oxford University Press, 1993.
- SCHMID, W., *Geschichte der Griechischen Literatur*, vol. 3.1.1., Munich, C. H. Beck, 1940.
- WEBSTER, T. B. L., *The Tragedies of Euripides*, London, Methuen, 1967.