

Eurípides, dramaturgo trágico ateniense

John P. A. Gould

Oxford Classical Dictionary, S. Hornblower/ A. Spawforth, editores

Traducción de Oscar Velásquez

Vida Eurípides nació probablemente en la década del 480. Tomó parte por primera vez en las competiciones dramáticas de las Dionisias de la Ciudad en el 480 a. C., el año de la muerte de Esquilo (Vida 32: quedó tercero; las obras incluían las *Hijas de Pelias*, su primer manejo literario de la historia de Medea); murió el 407-6, dejando, como Sófocles, hacia el final del mismo año, obras aún sin representar (*Ifigenia en Áulide*, *Alcmeón en Corinto*, *Bacantes*: escoliasta Aristófanes *Ranas* 67), con las que finalmente ganó una victoria póstuma (*Suda*, entrada bajo el nombre). Su primera victoria llegó sólo en el 441 (*Marmor Parium* 60; obras desconocidas). Ganó de nuevo el 428 (argumento, *Hipólito*), pero en el curso de su vida ganó sólo cuatro victorias en las Dionisias (*Suda*): fue así mucho menos exitoso en competición que Esquilo (trece victorias) o Sófocles (dieciocho victorias). En 438 fue derrotado por Sófocles (argumento a *Alcestes*; las obras de Eurípides eran *Las Cretenses*, *Alcmeón en Psofis*, *Télefo*, *Alcestes*); en 415 fue segundo frente a Jenocles (Aeliano, *Varia Historia* 2. 8; los dramas de Eurípides fueron *Alejandro*, *Palamedes*, *Las Troyanas*, *Sísifo*); en 409 fue segundo, tal vez frente a Sófocles (argumento de las *Fenicias*; sus dramas incluían *Las Fenicias* y tal vez *Enomao* y *Crisipo*). En 408 compitió probablemente en las Dionisias por última vez con dramas que incluían *Orestes* (escolio *Orestes* 371). Luego después dejó Atenas en su visita a Macedonia, como huésped del helenizante rey Arquelao, y escribió allí un drama acerca de un ancestro epónimo del rey (al modo que Esquilo había escrito una obra acerca de la fundación de la ciudad de Etna mientras era huésped de Hierón, tirano de Siracusa). Nunca retornó a Atenas sino que murió en Macedonia. No hay una buena razón para aceptar la antigua tradición de que él había dejado Atenas como un hombre amargado, abatido finalmente después de una serie de derrotas por dramaturgos prácticamente desconocidos (Sátiro, *Vida de Eurípides*, fragmento 39; Filodemo *de vitiis*, col. 13: La *Vida de Sátiro* es en su mayor parte una obra de ficción).

Obras Eurípides escribió unas noventa obras (*Suda*, entrada bajo el nombre). Por una casualidad tenemos más del doble de las obras que poseemos de Esquilo y de Sófocles. Entran en dos categorías: la primera, un grupo de diez obras que se nos han transmitido completas en nuestros manuscritos medievales con una cantidad de notas antiguas y comentarios que nosotros llamamos escolios. Ellos representan el mismo tipo de volumen de 'obras selectas', como las que tenemos de los otros dos dramaturgos. Ellas son: *Alcestes*, *Medea*, *Hipólito*, *Andrómaca*, *Hécuba*, *Troyanas*, *Fenicias*, *Orestes*, *Bacantes* y *Reso*. Esta última probablemente no es de Eurípides; las obras están en su probable orden cronológico; *Bacantes* perdió sus escolios y el final del drama está parcialmente perdido. Los otros nueve dramas son: *Helena*, *Electra*, *Los Heráclidas*, *Heracles*, *Las Suplicantes*, *Ifigenia en Áulide*, *Ifigenia en Táuride*, *Ion*, *Cíclopes*. Han sido transmitidas en solo un par de manuscritos del siglo XIV estrechamente relacionados (conocidos como L y P); no tienen escolios y están en un orden alfabético (griego) aproximado. Es prácticamente seguro que ellos representan la sobrevivencia casual de un volumen (quizá dos) de las

‘obras completas’ de Eurípides, que circularon en orden alfabético, como lo sabemos de antiguas listas de obras y colecciones de *hypotheseis* (‘prefacios’) de los dramas (ver Barrett, ed. *Hippolytos*, 45-61): ellos representan por consiguiente una muestra fortuita de la obra de Eurípides. Nueve de las obras supervivientes están fechadas: *Alcestes* (438), *Medea* (431), *Hipólito* (428), *Las Troyanas* (415); *Helena* (412), *Fenicias* (409); Orestes (probablemente 408); *Bacantes* e *Ifigenia en Áulide* (entre 408 y 406). Las obras restantes pueden ser fechadas aproximadamente, pero con alguna seguridad, basados en los testimonios del modo en que Eurípides escribe en sus obras el verso del diálogo hablado. Estudios estadísticos han mostrado que la tendencia que él claramente exhibe de escribir una línea de verso yámbico siempre más libre, más suelta, reemplazando las sílabas ‘largas’ con pares ‘cortas’, es constantemente progresiva y no está sujeta a repentinas fluctuaciones. (Dale, ed., *Helena*, con referencia a trabajos anteriores). La probable secuencia (con fechas aproximadas) es: *Heráclidas* (430), *Andrómaca* (426), *Hécuba* (424), *Las Suplicantes* (422), *Electra* (416), *Heracles* (414) *Ifigenia en Táuride* (413), *Ion* (410). El drama satírico *Cíclopes* es tardío, probablemente alrededor de 408. También tenemos, especialmente de los textos en papiro, considerables fragmentos de varias otras obras: *Télefo*, *Cretenses*, *Cresfontes*, *Erecteo*, *Faetón*, *Alejandro*, *Edipo*, *Hipsipile*, *Arquelao* (en su probable orden cronológico).

‘Realismo’, fragmentación, formulismo Después de la representación de Eurípides hecha por Aristófanes en su obra *Las Ranas*, como un iconoclasta intelectual al confrontarse con los aspectos más oscuros y perturbadores de la vida cotidiana (*Ranas* 959), y la cita de Aristóteles de una opaca observación atribuida a Sófocles, al hecho de que él (Sófocles) representaba a los hombres ‘como ellos debían ser’, mientras que Eurípides los representaba ‘como son’ (*Poética* 1460^b 33ss.), se ha tendido a leer a Eurípides como un ‘realista’. Obras tales como *Las Troyanas* (que se concentra incisivamente en la brutalidad salvaje de la guerra); *Eolo* (que toma al incesto como su tema: sabemos de éste solo por su ‘prefacio’) y *Cretenses* (cuya acción gira en torno a una relación sexual entre una mujer y un toro) han sido citados como testimonios. Además, ha parecido obvio a muchos críticos (ya en la antigüedad: [Longino] *De sublime* 15. 4-5) que un tratamiento naturalista de la psicología humana, particularmente psicología femenina, es otro sello distintivo del teatro de Eurípides: lo confirman *Medea*, *Fedra*, *Hécuba*, *Electra*, *Creúsa*, pero también *Ion*, *Orestes* (en *Orestes*), y *Peneteo*. Es indudablemente verdadero que hay tendencias de ‘realismo’ en los escritos de Eurípides para el teatro: por ejemplo la presentación que *Medea* hace de sí misma como ‘extranjera’ y ‘mujer’ oprimida y explotada (*Med.* 214-58) y la subsecuente lenta, tortuosa marcha al infanticidio; *Orestes* enfermo y enloquecido finalmente por los efectos corrosivos de la culpa (*Or.* 34-35; 208-315, incluyendo la única ‘escena de locura’ en la tragedia superviviente); o el voyeurismo de *Peneteo* en las *Bacantes*. Pero esas son tendencias solamente en un conjunto extremadamente fragmentado. Porque se puede argumentar que una visión de la experiencia humana como inherentemente fragmentada y como definida por la coexistencia de tendencias diferentes, incluso contradictorias, constituyen el corazón mismo de la sensibilidad euripidiana.

Si regresamos a *Medea* y la leemos con atención, hallaremos que la *Medea* con la que nos hemos encontrado en el pasaje ya se relacionaba con salidas, dentro del mundo del drama, que se añadían a otras *Medeas*: antes del pasaje mencionado, se la ha escuchado fuera de escena, expresando en forma incoherente sólo el sufrimiento y manifestarse solamente en maldición universal y condenación, de sí misma y de sus propios hijos así como de sus enemigos; inmediatamente después de esto, ella se transforma en un sutil adversario que abierta y fácilmente engaña a su enemigo más poderoso. Posteriormente

ella se vuelve en forma sucesiva oradora brillante, víctima digna de compasión, tortuosa manipuladora, vengadora exultante (y sobrenatural), madre atormentada hasta su metamorfosis final (acompañado de un imponente golpe teatral) en una figura demoníaca que, en un carro aéreo conducido por serpientes, cierra la obra con profecías y burlas, lanzadas hacia abajo y más allá de ser alcanzada, contra el esposo que la abandonó y humilló.

Hipólito también nos introduce a un mundo igualmente fragmentado: el drama está enmarcado por la aparición de dos divinidades de aspecto humano, frías, capaces de expresarse, y atterradoramente racionales en sus desquites; entretanto se les deja a los humanos actuar en tres ‘movimientos’ dispares y muy diferentes. El primero de esos movimientos comprende el sobrenatural y perturbador pasaje a lo largo de la escena de Hipólito, quien, es evidente, vive aparte en su mundo propio y acompañado de su propio y personal coro; cuando él parte, nos encontramos primero con un mundo de mujeres, caracterizado por una intimidad que es afectuosa y cerrada pero también dolorosa, y por una Fedra, que en forma sucesiva se encuentra en estado de delirio, con anhelos y un inexpresable deseo sexual, y, luego, de inmediato, al presentar su decisión de matarse es analítica, racional y capaz de expresarse. Ese mundo se encuentra destrozado por sus propias intimidades, que lo llevan por grados pero con un sentido de inevitabilidad, psicológicamente persuasiva primero, a una mortal revelación y luego a una intervención descaminada. La intervención yerra el blanco atterradoramente. Fedra muere, y el mundo de mujeres en el que ha vivido es remplazado por un mundo de hombres, el de su esposo, e Hipólito, el hijastro con quien ella obsesivamente, por voluntad de Afrodita, se ha enamorado. Este mundo de hombres ya no está caracterizado por una intimidad y una relación afectuosa sino por la distancia y una retórica fría: en este mundo no hay comunicación, solo discursos y la *disticomythia* (el intercambio formal de pares de líneas). La escena termina en la invocación de Teseo de una divinidad masculina, su propio padre, para destruir a su hijo y es seguida de inmediato por la descripción del mensajero de esa destrucción: la descripción demuestra que la divinidad no es humana, sino bestial y capaz de, literalmente, destrozar a los hombres y de aniquilar todo lo que ellos han hecho.

Además, el ‘realismo’ euripídeo es comunicado al lector/espectador a través del medio de un marcado, si bien igualmente fragmentado, formalismo. Ha sido un obstáculo para muchos críticos que lo euripídeo es expresado teatralmente en una ‘serie de piezas’ rígidamente formales y a menudo separadas. Es característico de Eurípides abrir sus obras con un ‘prólogo’ marcadamente no naturalista, en la forma de un monólogo, que actúa como un tipo de overtura separada. De un modo casi tan característico él las concluye con una pieza final aparte. La configuración de la acción se rompe y es llevada a una detención por la intervención, a veces (como en *Medea*) de un personaje de esa trama, ahora transformado, pero más a menudo una divinidad (como en *Hipólito*, *Andrómaca*, *Suplicantes*, *Electra*, *Ifigenia en Táuride*, *Ion*, *Helena*, *Orestes*, *Bacantes*). La divinidad a menudo hace por lo visto una aparición sumamente teatral a distancia del suelo en medio del aire, la así llamada ‘*deus ex machina*’ (ya un problema para Aristóteles: *Poetica* 1454^b 2 ss.). La confrontación entre los personajes dramáticos toma frecuentemente la forma de un intercambio de discursos simétricos y brillantemente retóricos, de transparente tono forense, un tipo especial de briosa pieza realista de escenario que los estudiosos modernos han llamado un *agon*.

Innovación y recurrencia En *Ranas* Aristófanes presenta a Eurípides (cómicamente) como un innovador compulsivo y destructor de la tradición. En su manejo

de las historias tradicionales que él (como los otros dramaturgos del siglo quinto) tomó como material del cual hacer sus obras, es un claro innovador: el infanticidio de Medea; el asesinato por parte de Heracles de su esposa e hijos después, no antes, de sus trabajos; el casamiento de Electra con un labriego agricultor; el juicio de Orestes antes de la asamblea argiva; Tebas, años después del descubrimiento de la verdad por parte de Edipo, es aún habitada por Yocasta, Edipo y Antígona (¡y por un pasajero coro de jóvenes fenicias!)—son todas al parecer innovaciones de Eurípides. Hay una suerte de desasosiego en la experimentación euripídea (*Fenicias* proporciona un buen ejemplo) que muchos críticos han supuesto definitivo de su imaginación teatral. Pero la innovación no es en sí misma un rasgo peculiarmente euripídeo: tanto Esquilo (especialmente en *Suplicantes* y *Orestía*) como Sófocles (especialmente en *Filoctetes*) se dieron a sí mismos la libertad de rehacer historias tradicionales para crear nuevos mundos ficticios para el teatro trágico.

Al menos como característica de Eurípides es la tendencia a crear teatro, casi obsesivamente, a partir de recurrentes situaciones dramáticas que hacen eco y repercuten entre sí. Muy a menudo estas situaciones tienen a mujeres en su centro, mujeres como víctimas y/o mortíferas vengadoras: ejemplos son *Medea*, *Hipólito*, *Andrómaca*, *Hécuba*, *Electra*, *Troyanas*, *Ion*, *Helena*, *Ifigenia en Áulide*. A veces un eco estructural (como entre *Medea* e *Hipólito*), paralelos de ubicación (como entre *Electra* y *Orestes* o entre *Hécuba* y las *Troyanas*), o repercusiones emocionales (como entre *Medea* y *Ion*) casi dan la impresión de que la obra posterior es una reelaboración de la anterior. De modo similar, *Bacantes* recurre al tema de la venganza divina mediante la subyugación y perversión de la voluntad humana que él ha tratado en *Hipólito*. Pero estas no son ‘reposiciones’ bajo otro nombre. Cada reelaboración ofrece una visión diferente de la condición humana y estas desiguales visiones son representadas en muy diferentes formas estructurales: el final de *Hécuba*, por ejemplo, es muy distinto que el de *Troyanas*, e implica un muy diferente sentido de ‘cierre’ de ésta.

Conversación y canto: las últimas obras Las últimas obras de Eurípides (aproximadamente las de la última década de su vida, las obras que vienen después de *Troyanas* y *Heracles*) arrojan grandes problemas de interpretación y han llevado a un fuerte desacuerdo crítico. En la medida en que ha habido un consenso, obras tales como *Ifigenia en Táuride*, *Ion* y *Helena* han sido caracterizadas como ‘escapistas’ o como ‘tragicomedias’, mientras que otras como *Fenicias*, *Orestes* e *Ifigenia en Áulide* (se está de acuerdo en que *Bacantes* es de alguna manera ‘diferente’) han sido llamadas ‘teatro épico’ o ‘melodrama’. La suposición implícita ha sido que Eurípides se ha alejado de las dolorosas realidades de la experiencia trágica para ofrecer a su audiencia menos exigentes, más ‘entretenidas’ formas de teatro: los muy reales sufrimientos causados por la Guerra del Peloponeso entre Atenas y la Alianza espartana han sido invocadas a menudo como una explicación.

Los últimos dramas han sido a menudo vistos como el momento en la historia del teatro ateniense cuando el coro avanza hacia su ocaso terminal: la cantidad de cantos es menor, más ‘irrelevante’ a la acción y más puramente decorativa en la función. (la acusación de ‘irrelevancia’ ha sido ciertamente levantada en contra del uso que Eurípides hace del coro incluso en sus primeras obras supervivientes, por ejemplo en el tercer estásimo de *Medea*, 824-65.). La dos cuestiones (la cambiante naturaleza del teatro euripídeo tardío y del ocaso del coro) deben ser tomadas en conjunto.

El texto cantado y hablado forman en su conjunto el ‘libreto’ del teatro trágico griego desde la obra superviviente más temprana, los *Persas* de Esquilo de 472 a. C. hasta la última, *Bacantes e Ifigenia en Áulide* de Eurípides y *Edipo en Colono* de Sófocles, y en prácticamente todas las obras que tenemos tanto los actores como el coro cantan y hablan (se supone por lo general que las líneas habladas marcadas ‘Coro’ en nuestros manuscritos, fueron de hecho habladas solo por el líder del coro). Pero el canto es el modo característico de la expresión coral y el parlamento el de los actores. En las últimas obras de Eurípides esta distinción se vuelve mucho menos clara a medida que los actores en forma creciente se ponen a recitar áreas y a cantar duetos, y momentos de gran intensidad emocional en esas obras están caracterizados por tales cantos. Así, por ejemplo, la angustiada y perturbada área de Creúsa de autorevelación en *Ion* 589-922; el dueto de reconocimiento de Menelao y Helena en *Helena* 625-97; la escena del crimen de *Orestes* 1246-1310; y el encuentro final y los últimos adioses de Antígona y Edipo en *Fenicias* 1539-81, 1710-57. El texto cantado es también usado para comunicar juvenil inocencia en *Ion* 82-183 y en *Fenicias* 103-92. Al mismo tiempo los cantos corales se tornan más infrecuentes, aunque las líneas que los constituyen van tomando mayor extensión.

Además, Eurípides usa en forma creciente el canto ‘estrófico’, que es un canto no compuesto de estrofas que responden ‘rimadas’ métricamente, cosa que a través de la historia de la tragedia había caracterizado el canto tanto del coro como de los actores. Tenemos pruebas externas que conectan estos cambios a nuevas tendencias en composición musical, tendencias que fueron probablemente concebidas para hacer posible líneas vocales más libres, auditivamente menos predecibles. La figura clave en estas tendencias parece haber sido el contemporáneo más joven que Eurípides, Timoteo, quien es verosímilmente asociado con Eurípides en un número de anécdotas antiguas. Tal tipo de música y la escritura que la acompaña, compuesta de largas frases, libres en su sintaxis, que parecen flotar sin un cierre final (son parodiadas brillantemente por Aristófanes en *Ranas*), son claramente el medio para una percepción de la experiencia humana diferente que la de las obras primeras. No es que la percepción de Eurípides deja de ser ‘trágica’ (aunque una cantidad de obras posteriores, tales como *Ion*, *Ifigenia en Táuride* y *Helena*, ciertamente finalizan en una aparente ‘felicidad’); es más bien que Eurípides ahora parece ver a los seres humanos como articuladamente analíticos en confrontar el sufrimiento, pero simultáneamente como viviendo en un mundo de emociones cambiantes, inestables, y a menudo contradictorias. Es a través del canto y la yuxtaposición asociativa de sensaciones, pensamientos y experiencias que han por siempre caracterizado al canto griego que tales formas, fugaces e inestables, de consciencia, son comunicadas en los últimos dramas.

Junto a este casi operático uso del canto, Eurípides también emplea en sus obras posteriores otros recursos nuevos y formales para crear versiones nuevas de lo trágico. Estos incluyen pasajes sumamente extensos de *esticomitia* (intercambios de línea por línea, el diálogo formal en su máximo de tensión) y el uso de metros tomados de formas más antiguas de tragedia, tales como el tetrámetro trocaico (*Orestes* 729-806, que incluye 25 líneas sucesivas divididas entre dos hablantes, muestra juntos ambos recursos). El resultado es una serie de obras cuya atmósfera emocional es mucho más difícil de asir y caracterizar. Sus temas todavía incluyen el aislamiento humano y el sufrimiento inexplicable, faltas de comunicación, la victimización de la mujer, y el impulso a la venganza, incluso los terrores de la locura, temas que han marcado el primer teatro euripídeo, pero en una variedad desconcertante de nuevos modos dramáticos.

Las últimas dos obras que poseemos, *Bacantes* e *Ifigenia en Áulide*, ponen de relieve la multiplicidad paradójica y desconcertante de la imaginación teatral de Eurípides. *Bacantes* renuncia a casi todas las innovaciones formales de las otras obras tardías (aunque no al verso yámbico más libre ni a las prologadas escenas de *esticomitia*. y ofrece una visión de la experiencia humana que combina un severo y espantoso punto de vista acerca del poder de la divinidad con un exuberante aunque ambiguo emocionalismo, que varía de una regocijada calma a un salvajismo exultante: hombres y mujeres son aplastados y anonadados por la colisión con un poder divino que ellos no pueden comprender. *Ifigenia en Áulide* nos introduce en otro mundo. Hace mucho uso de áreas de actor y duetos (incluido un extenso pasaje de texto cantado por Agamenón, así como largas áreas para Ifigenia; despliega pasajes grandemente extendidos de *sticomitia*, en gran parte en tetrámetros trocaicos que incluyen un libre uso de líneas quebradas. Los cantos corales son más numerosos que en otras obras tardías, y el primero de ellos (el canto de entrada del coro) es muy largo. Crea sobre todo un mundo emocionalmente intenso pero inestable, marcado por un torpe engaño y una revelación emocionante, por un anti-héroe, Agamenón, que está atormentado por la indecisión, y por una joven Ifigenia, que combina una infantil inocencia con una libre determinación heroica. Los mundos de *Ifigenia* y de *Bacantes* apenas se tocan y aún así, en el teatro, estaban yuxtapuestos, representados el uno después del otro ante la misma audiencia. Ellos dan fe no solamente de la variedad de la imaginación teatral de Eurípides (al final mismo de su vida) sino también un hecho, que deberíamos recordar siempre: que sus audiencias, como las de Esquilo y Sófocles, estaban acostumbradas a la experiencia de la tragedia no en la forma de un solo drama sino como una secuencia de tres ficciones trágicas disímiles, completada por una farsa anti-trágica. La disimilitud de la imaginación teatral de Eurípides pone en juego esta expectativa.

Texto J. Diggle (OCT, 1981–94; con versión francesa, L. Meridier, H. Grégoire, L. Parmentier, y F Chaputhier (Budé, 1923–); fragments en *TGF*, edición revisada, con Supl. por B. Snell (1964), pp. 361-716, Supl. pp. 3-20; H. von Armin, *Supplementum Euripideum* (1913), con la Vida de Sático; C. Austin, *Nova Fragmenta Euripidea* (1968); Page, *Gk. Lit. Pap.* 1. 54-134, con trad. inglesa; *Hypsipyle*, ed. G. W. Bond (1964); *Phaeton*, ed. J. Diggle (1970). Ver *CHCL* 1. 769 para ediciones posteriores de obras fragmentarias; revisar esp. A. Harder, *Euripides' Cresphontes and Archelaus* (1985).

Traducción R. Lattimore y D. Grene (eds.), 2ª ed., 2 vols. (1992); D. Kovacs (Loeb, 1994–).

Concordancia J. T. Allen y G. Italic (1954); Suppl., ed. C. Collard (1971).

Scholia Ed. E. Schwartz (1887–91).

Comentarios La mayoría de la obras han sido editadas por Oxford University Press o la serie Aris and Phillips de comentarios de Eurípides; se señala especialmente *Medea*, ed. D. L. Page (1938); *Ion*, ed. A. S. Owen (1939); *Bacchae*, ed. E. R. Dodds, 2ª ed. (1960); *Alcestis*, ed. A. M. Dale (1954), *Heracles*, ed. G. W. Bond (1981); *Orestes*, ed. C. W. Willink (1986); *Hippolitus*, ed. W. S. Barrett (1964); *Helen*, ed. A. M. Dale (1967); *Orestes*, ed. M. L. West (1987); *Trojan Women*, ed. S. Barlow (1986); *Electra*, ed. M. J. Crop (1988); *Alcestis*, ed. D. Conacher (1988); *Hecuba*, ed. C. Collard (1991); *Cyclops*, ed. R. Seaford (1984); *Heraclidae*, ed. J. Wilkins (1993); *Phoenissae*, ed. D. Mastronarde (1994).

Estudios críticos G. Murray, *Euripides and his Age*, 2ª ed. (1946); R. P. Winningtong-Ingram, *Euripides and Dionysus* (1948); A. Rivier, *Essai sur le Tragique d'Euripide*, 2ª ed. (1975); W. Zürcher, *Darstellung des Menschen im Drama des Euripides* (1974); G. M. A. Grube, *The*

Drama of Euripides (1961); G. Zuntz, *The Political Plays of Euripides*, 2^a ed. (1963); Entretiens Hardt 6 (1960); A. Lesky, *Die tragische Dichtung der Hellenen*, 3^a ed. (1972); traducción inglesa (1983); R. Lattimore, *Story Patterns in Greek Tragedy* (1964); T. C. W. Stinton, *Euripides and the Judgment of Paris* (Hell. Soc. London, Suppl. Paper, 1965); C. N. Hourmouziades, *Production and Imagination in Euripides* (1965); T. B. L. Webster, *The Tragedies of Euripides* (1965); D. J. Conacher, *Euripidean Drama* (1967); S. Barlow, *The Imagery of Euripides* (1971); A. P. Burnett, *Catastrophe Survived* (1971); e *YClS* 1977; B. Knox, *Word and Action* (1979); P. Pucci, *The Violence of Pity in Euripides' 'Medea'* (1980); E. Segal, (ed.) *Oxford Readings in Greek Tragedy* (1984); H. Foley, *Ritual Irony* (1985); S. Goldhill, *Reading Greek Tragedy* (1986); N. Loraux, *Tragic Ways of Killing a Woman* (1987); C. Segal, *Interpreting Greek Tragedy* (1986); E. Hall, *Inventing the Barbarian* (1989); A. N. Michelini, *Euripides and the Tragic Tradition* (1987); J. Gregory, *Euripides and the Instruction of the Athenians* (1991); M. R. Halleran, *Stagecraft in Euripides* (1985); C. Segal, *Euripides and the Poetics of Sorrow* (1993); M. Lloyd, *The Agon in Euripides* (1992); I. F. de Jong, *Narrative in Drama: the Art of the Euripidean Messenger-Speech* (1991).