



VNIVERSITAT E VALÈNCIA

Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació

Departament de Filologia Clàssica

Programa de doctorat RD 1393/2007 en *Llengües i literatures*

# ELEMENTOS RITUALES EN LOS PRÓLOGOS DE SÓFOCLES

**TESIS DOCTORAL**

**Presentada por Fernando Pérez Lambás**

**Dirigida por el Prof. Dr. Antonio Melero Bellido**

**Valencia, diciembre de 2016**



# Índice

<b>Agradecimientos</b> .....	8
<b>Prólogo</b> .....	9
<b>Abreviaturas de léxicos y ediciones</b> .....	15
<b>1. Consideraciones metodológicas</b>	
1.1. Estudio preliminar de los prólogos de Sófocles .....	17
1.1.1. Introducción.....	17
1.1.2. Funciones prologales .....	17
1.1.2.1. Concreción del término “prólogo” .....	17
1.1.2.2. Los prólogos de Sófocles: técnica y exposición dramática... ..	20
1.1.2.3. Anticipaciones escénicas y programa dramático.....	32
1.1.2.4. La descripción del lugar .....	37
1.1.2.5. La <i>ethopoiia</i> en los prólogos .....	39
1.1.3. El lenguaje trágico de los prólogos.....	42
1.1.4. Conclusión.....	47
1.2. Ritualidad y tragedia.....	47
1.2.1. Mito y rito.....	47
1.2.2. El contexto ritual de la tragedia griega.....	56
1.2.3. Los esquemas religiosos y las exploraciones rituales.....	58
1.3. Estado de la cuestión: los prólogos ritualizados en Sófocles .....	64
<b>2. <i>Áyax</i></b>	
2.1. Introducción.....	66
2.2. El culto de <i>Áyax</i> y los rituales funerarios.....	69
2.3. La voz de Atenea .....	73
2.3.1. Introducción .....	73
2.3.2. Las invocaciones a Atenea .....	77
2.3.3. Atenea y <i>Áyax</i> .....	81
2.3.4. Atenea y Odiseo .....	85
2.3.5. Conclusión.....	91
2.4. La espada de <i>Áyax</i> : fuerza de destrucción y salvación .....	92
2.4.1. Introducción.....	92
2.4.2. Anticipaciones prologales de la espada.....	95
2.4.2.1. El caso de <i>ξυφοκτόνους</i> .....	95

2.4.2.2.El baño de sangre de la espada .....	97
2.4.2.3.Ἐβαψας ἔγχος εὔ; La metáfora extraída de la metalurgia.....	100
2.4.3. La espada, la armadura y los rituales funerarios .....	103
2.4.4. Conclusión.....	109
2.5.Los sacrificios en el prólogo del <i>Áyax</i> .....	110
2.5.1. Introducción.....	110
2.5.2. La ofrenda de <i>Áyax</i> .....	112
2.5.3. El sacrificio cruento de <i>Áyax</i> .....	116
2.5.4. El maltrato de los animales y el problema religioso de la αικία..	122
2.5.5. Conclusión.....	125
2.6.Conclusiones.....	126
<b>3. <i>Traquinias</i></b>	
3.1.Introducción.....	128
3.2.Los oráculos: programa dramático y ritual.....	132
3.2.1. Introducción.....	132
3.2.2. El motivo oracular como proyección dramática.....	134
3.2.3. Esquemas repetidos: los oráculos después del prólogo.....	137
3.2.4. Conclusión.....	145
3.3.Los ritos nupciales .....	146
3.3.1. Introducción.....	146
3.3.2. Las bodas y el horror: la descripción de Aqueloo .....	148
3.3.3. Imágenes nupciales y monstruosas tras el prólogo.....	156
3.3.4. Conclusión .....	166
3.4.La presencia de Zeus: motivo religioso y dramático .....	167
3.4.1. Introducción.....	167
3.4.2. La relación entre Zeus y Heracles en el prólogo .....	170
3.4.3. Los cultos de Zeus tras el prólogo.....	172
3.4.4. Conclusión.....	187
3.5.Conclusiones.....	188
<b>4. <i>Antígona</i></b>	
4.1.Introducción.....	190
4.2.Los ἄγραφα νόμματα y la sepultura: algunas notas preliminares .....	195
4.3.La sepultura del muerto: preparativos piadosos .....	200

4.3.1. Introducción .....	200
4.3.2. La proyección de la sepultura.....	201
4.3.3. El túmulo sepulcral y su anticipación prologal .....	207
4.3.4. El sentido de “piedad” y la sepultura piadosa .....	213
4.3.5. Conclusión.....	217
4.4.Los lamentos fúnebres .....	218
4.4.1. Introducción.....	218
4.4.2. Los lamentos en el prólogo: imagen poética y alteración ritual ..	220
4.4.3. La evolución dramática de los lamentos fúnebres.....	224
4.4.4. Conclusión.....	233
4.5.El ritual funerario y el matrimonio con la Muerte.....	234
4.5.1. Introducción.....	234
4.5.2. La proyección del abrazo de la Muerte .....	237
4.5.3. Tres ejemplos de la boda en el Hades.....	244
4.5.4. Conclusión.....	249
4.6.Conclusiones.....	249
<b>5. <i>Edipo Rey</i></b>	
5.1.Introducción.....	251
5.2.Las súplicas .....	257
5.2.1. Introducción.....	257
5.2.2. La súplica del prólogo .....	261
5.2.2.1.El cuadro inicial de la súplica: ramos, lamentos y peanes.....	261
5.2.2.2.El <i>hiereus</i> como personaje dramático.....	266
5.2.2.3.Los altares de Edipo .....	267
5.2.2.4.La súplica: rasgos formales y de contenido.....	270
5.2.2.5.Aceptación de la súplica.....	274
5.2.3. La súplica en el desarrollo dramático .....	275
5.2.4. Conclusión.....	285
5.3.El motivo religioso del μίασμα.....	286
5.3.1. Introducción: el problema del φαρμακός .....	286
5.3.2. La descripción del μίασμα en el prólogo.....	291
5.3.3. Las imágenes del μίασμα a partir del prólogo.....	293
5.3.3.1.La muerte de la tierra.....	293

5.3.3.2.La enfermedad de la tierra y la metáfora médica .....	294
5.3.3.3.La metáfora agrícola y el μίασμα derivado de la sangre .....	296
5.3.3.4.El destierro del μίασμα .....	299
5.3.4. Conclusión.....	303
5.4.Los oráculos y Apolo.....	304
5.4.1. Introducción.....	304
5.4.2. El oráculo en el prólogo.....	307
5.4.3. Los oráculos en el desarrollo dramático .....	310
5.4.4. Conclusión.....	314
5.5.Conclusiones.....	315
<b>6. <i>Electra</i></b>	
6.1.Introducción.....	317
6.2.La presentación del lugar y sus dioses .....	322
6.2.1. Introducción.....	322
6.2.2. Los dioses del lugar en el prólogo .....	325
6.2.3. Apolo Licio en el desarrollo dramático .....	333
6.2.4. Conclusión.....	340
6.3.El oráculo y la trama del engaño .....	341
6.3.1. Introducción.....	341
6.3.2. La predicción oracular en el prólogo.....	343
6.3.3. La proyección dramática del oráculo: los sacrificios legítimos ..	348
6.3.4. La profecía y el trono legítimo: el sueño de Clitemnestra.....	352
6.3.5. Conclusión.....	357
6.4.Las ofrendas fúnebres.....	358
6.4.1. Introducción.....	358
6.4.2. Las honras fúnebres como proyección prologal .....	360
6.4.3. Las ofrendas fúnebres en el desarrollo dramático .....	366
6.4.3.1.Las libaciones en el hogar y la sustitución del poder .....	366
6.4.3.2.Electra y Crisótemis: dos posturas sobre las ofrendas.....	370
6.4.3.3.El motivo de la urna en el desarrollo dramático .....	378
6.4.3.4.El efectismo dramático de la noticia sobre Orestes.....	381
6.4.4. Conclusión.....	383
6.5.Conclusiones.....	384

## 7. *Filoctetes*

7.1.Introducción.....	387
7.2.Los espacios sacralizados de <i>Filoctetes</i> : la isla, la cueva y los cultos ....	394
7.2.1. Introducción.....	394
7.2.2. La cueva y Filoctetes: ambigüedad, salvajismo y civilización....	398
7.2.3. Los espacios cultuales: entre Atenas y Lemnos .....	408
7.2.4. Conclusión.....	414
7.3.La evolución dramática del rito de iniciación efébo.....	415
7.3.1. Introducción.....	415
7.3.2. La mutación de héroe y las imágenes militares .....	420
7.3.3. El juramento: exposición prologal y desarrollo dramático.....	431
7.3.4. Conclusión.....	437
7.4.El mito de las lemnias: mal olor y fuego en <i>Filoctetes</i> .....	437
7.4.1. Introducción.....	437
7.4.2. La δυσσομία y la herida de Filoctetes .....	440
7.4.3. El simbolismo ritual del fuego de Lemnos .....	447
7.4.4. Conclusión.....	452
7.5.Conclusiones.....	453

## 8. *Oedipe à Colone*

8.1.Introduction .....	455
8.2.L'accueil du héros: de suppliant à protecteur.....	460
8.2.1. Introduction .....	460
8.2.2. La supplication d' <i>asylia</i> et le pouvoir ambigu du héros.....	464
8.2.3. Le développement du pouvoir: bienfaisant et malfaisant.....	471
8.2.4. Conclusion.....	485
8.3.De l'ἄλσος au tombeau: les espaces sacrés d' <i>Œdipe à Colone</i> .....	485
8.3.1. Introduction .....	485
8.3.2. Le bois sacré des Euménides et le paysage de Colone .....	488
8.3.2.1.Le début et l'anticipation de l'image du bois .....	488
8.3.2.2.La description du bois sacré: la végétation et les déesses protectrices.....	489
8.3.2.3.La description de Colone .....	492
8.3.2.4.Les libations.....	496

8.3.3. Le développement du paysage sacré après le prologue .....	498
8.3.4. Conclusion .....	511
8.4. La prédiction oraculaire et les signes divins .....	512
8.4.1. Introduction .....	512
8.4.2. La présence divine dans le prologue .....	514
8.4.3. Le tonnerre de Zeus après le prologue .....	516
8.4.4. Conclusion .....	520
8.5. Conclusions .....	520
<b>Conclusions</b> .....	<b>523</b>
<b>Referencias bibliográficas</b> .....	<b>534</b>
<b>Anexo: índices</b>	
(1) <b>Índice de términos griegos</b> .....	<b>564</b>
(2) <b>Índice de pasajes citados</b> .....	<b>567</b>



## Agradecimientos

Mucho es el tiempo que ha transcurrido desde que decidí, hace cuatro años, comenzar un proyecto de tesis doctoral con el afán de aprender, disfrutar e iniciarme en el terreno de la investigación. En estos años, durante los cuales he podido realizar mi tesis gracias al soporte económico que me ha proporcionado el programa de becas de Formación del Profesorado Universitario (FPU) del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte desde abril de 2012 hasta abril de 2016, mucha gente ha vivido de cerca este proyecto. Tanto en el terreno institucional como en el personal he de expresar mi agradecimiento.

En el plano académico, he de agradecer muy especialmente, en primer lugar, el apoyo incondicional de mi director de tesis, el profesor Antonio Melero Bellido, por sus correcciones, su sabiduría y su capacidad de enfocar los estudios literarios desde una perspectiva lingüística. Vaya, pues, mi reconocimiento tanto para mi director de tesis como para todos los miembros del Departamento de Filología Clásica de la Universitat de València. En segundo lugar, he de dar las gracias a todos los miembros del Dipartimento di Scienze dell' Antichità e del Tardoantico de la Università di Bari por su excelente acogida y amabilidad, así como por haberme posibilitado el acceso a una extraordinaria biblioteca. En particular, debo agradecer la hospitalidad y amabilidad de la persona responsable de esta estancia, el profesor Pietro Totaro. En tercer lugar, también he de expresar mi gratitud a todos los miembros del Institut des Sciences et Techniques de l'Antiquité (ISTA) de la Université de Franche-Comté (Besançon), por haberme permitido disfrutar de una segunda estancia y haberme acogido con una encomiable amabilidad. En concreto, es para mí un gran honor poder agradecer al profesor Michel Fartzoff su gentileza, sus correcciones y sus constantes consejos en la elaboración de mi tesis doctoral, que han aportado el ingrediente necesario a este proyecto.

En el terreno personal, no daré nombres por ser muchas las personas que me han acompañado en el espacio marginal de este rito de paso, en particular mis amigos y familia, mis padres, mis hermanas y mis sobrinos, que, aunque todavía son muy pequeños, han aportado felicidad y liberación en los momentos de desconexión.

## Prólogo

«Hay que partir, pensamos, de que existen unas creencias compartidas por poeta (...) y auditorio inmediato. La forma en que la materialización de aquéllas se lleva a cabo implica una adecuación de las creencias subjetivas del poeta y las admitidas de forma objetiva para el conjunto de la comunidad: ambas quedan unificadas por el marco concreto de celebración privada o fiesta colectiva para la que se destina la composición» (Suárez de la Torre 1993: 70).

Las palabras del profesor Suárez de la Torre, aunque aplicadas a una «lectura religiosa de la poesía de Píndaro», son perfectamente extrapolables al contexto en el cual tenían lugar las festividades teatrales en Grecia en el marco de las Grandes Dionisias, ceremonia religiosa en honor del dios del teatro. Una vez al año, el conjunto de ciudadanos atenienses se reunía para la ocasión en el teatro de Dioniso al pie de la Acrópolis, desde donde contemplaban las tragedias que los dramaturgos habían compuesto en forma de poesía dramática, en parte cantada y en parte recitada. Estas tragedias, aunque tomaban su argumento del mito, trataban temas por medio de los cuales se reflexionaba sobre los problemas que inquietaban a los atenienses del siglo V a. C., una época en constante cambio en el terreno político, social y religioso. En este sentido, los grandes temas de la tragedia eran los conflictos de la época reflejados mediante una serie de “creencias compartidas” entre el poeta y el auditorio.

Así pues, la tragedia griega es fundamentalmente poesía, pues está escrita en verso y se representaba mediante la recitación en los episodios y el canto en las partes corales. Igualmente, empleaba un lenguaje cargado de procedimientos poéticos como la metáfora, la aliteración, las repeticiones expresivas, los juegos de palabras, las imágenes poéticas, los compuestos raros creados para la ocasión que formaban parte de un registro de lengua elevado, así como diversos temas y motivos que recordaban el lenguaje solemne de los géneros poéticos de la época arcaica, esto es, la épica y la lírica. La tragedia griega es, en su esencia, una forma muy especial de poesía dramática, pues su particular composición poética se encuentra perfectamente ligada a su finalidad teatral, según la cual los actores en el escenario dialogan y reflexionan sobre el conflicto trágico, actúan en consecuencia y hacen progresar el argumento en función de unos espectadores que contemplan el espectáculo y son guiados en la trama mediante los sucesos que tienen lugar durante la acción.

Esta poesía dramática se enmarcaba en un contexto religioso muy concreto, pues las representaciones tenían lugar en el marco de una de las festividades mejor conocidas en honor de Dioniso. Este hecho, unido a los orígenes rituales del teatro griego y a la importancia de la reflexión, en el tema de la obra, sobre los problemas de la época, hacía de la tragedia griega un espectáculo en el cual se reflexionaba también, entre otros muchos factores, sobre aquellas ideas, motivos y “creencias compartidas” entre el auditorio y el poeta en el terreno de la religión, en el cual también se estaban produciendo importantes cambios.

No olvidemos el trascendental choque que supuso en la sociedad griega el cambio de una religión individual-aristocrática, dominada por las grandes élites de la época arcaica, a una de corte comunitario y social de la época clásica. Un claro ejemplo son las festividades teatrales, gracias a las cuales la sociedad ateniense se reunía para disfrutar de los mitos que, en la época arcaica, quedaban relegados al canto de aedos y rapsodas en los banquetes de los nobles. Síntoma del cambio parece ser la legislación de Solón respecto a los rituales de sepultura, reducidos por él a la intimidad familiar frente a las grandes procesiones funerarias de las élites de época arcaica. Del mismo modo, el héroe individual y guerrero del mundo que reflejan los poemas épicos entra en conflicto con el nuevo héroe comunitario de la tragedia, errado pero también protector de la comunidad que se beneficia de su poder mediante un culto público y colectivo. Estos cambios religiosos, entre otros, que la sociedad griega estaba experimentando a lo largo del siglo V a. C., se sitúan en el punto de mira de la tragedia griega, cuyos temas míticos reflexionan sobre estos mismos valores e ideas.

En este contexto hubo tres dramaturgos que, en el canon que nos ha llegado, destacaron sobre el resto: Esquilo, Sófocles y Eurípides. De estos tres tragediógrafos hemos preferido centrar nuestro estudio en Sófocles, no sólo por haber sido el más apreciado por su público o por las muchas historias que rodean su figura en torno a su piedad (como la introducción del culto de Asclepio), sino muy especialmente porque nos proponemos estudiar los prólogos partiendo de Aristóteles. Según el estagirita, éstos son una parte unitaria e independiente que precede a la párodo y cuya función principal es exponer al espectador la versión mítica que éste va a contemplar. En efecto, dado que partimos de Aristóteles y pretendemos estudiar los prólogos, de los tres dramaturgos mencionados Sófocles es el que mejor se acopla a los objetivos que perseguimos. Así pues, lejos de los monólogos expositivos de tipo euripideo o de los inicios corales

esquileos en los que el límite que separa el prólogo de la párodo se encuentra todavía algo difuso, Sófocles compone unos prólogos unitarios mediante la mezcla de los tres elementos que más arriba hemos descrito: la poesía, el teatro y el ritual. Por medio del diálogo, Sófocles emplea una técnica dramática muy perfeccionada que, a través de la acción, presenta el conflicto trágico que los personajes han de resolver, con una mirada al pasado mítico en el cual se produjeron los problemas presentes y al futuro inmediato en el cual se desarrolla la acción dramática con el fin de solventar este conflicto. Con todo, en nuestro trabajo vamos a privilegiar el análisis ritual sobre el narratológico.

Con estos presupuestos, el objetivo de esta tesis es aportar datos que ayuden a avanzar en la investigación lingüística sobre los elementos rituales de la tragedia griega, que se presentan en conexión con el lenguaje poético y la finalidad dramática del espectáculo teatral. Concretamente, nos centramos en los prólogos debido a su finalidad programática. En este sentido, si una de las funciones más importantes de los prólogos es programar la acción dramática que se desarrolla en un futuro inmediato, partimos de la base de que en éstos aparecen ya una serie de imágenes y evocaciones claramente rituales, expresadas con lenguaje poético y con fines dramáticos diversos, que se presentan al comienzo de la obra con un objetivo programático. Estas mismas evocaciones rituales son especialmente importantes en el argumento central de la tragedia y aparecen repetidas, de una manera más desarrollada y con finalidades dramáticas diversas según el contexto, a lo largo de los episodios y cantos corales posteriores al prólogo. Por esta razón, pensamos que este estudio podría ser importante tanto en la investigación de los elementos rituales de la tragedia griega como en aquella que se dedica al teatro de Sófocles en general. De hecho, esta progresión de imágenes rituales en el argumento dramático demuestra la finalidad programática de los prólogos en el terreno de los elementos rituales, que constituyen un rasgo esencial en la composición dramaturgica de Sófocles, como algo central de la obra y no como algo aislado que aparece de vez en cuando, como hasta ahora se ha venido estudiando.

Hemos preferido dedicarnos con exclusividad al análisis de las siete tragedias conservadas íntegras de Sófocles, dejando de lado los fragmentos, a causa de nuestro objetivo principal, pues en ellas se puede observar mejor la evolución de estos elementos rituales a lo largo de todo el desarrollo dramático. No así en los fragmentos, cuyos incompletos versos plantean una serie de dificultades que hacen difícil, si no imposible, un estudio como el que nos proponemos.

Con esta finalidad, hemos dividido la tesis en ocho apartados. En una primera parte, a la que hemos titulado *Consideraciones metodológicas*, aclaramos todas aquellas cuestiones previas a nuestro trabajo: partiendo de Aristóteles y de estudios recientes, concretamos lo que entendemos por “prólogo” y clasificamos las distintas funciones que tienen los prólogos en las tragedias conservadas de Sófocles. Asimismo, definimos de manera sucinta el concepto de “ritual” y analizamos su relación con el mito entre los griegos, así como el contexto ritual de la tragedia griega y la manera en que los tragediógrafos exploraban dramática y poéticamente estos rituales que formaban parte de unas experiencias compartidas por los atenienses. Todas estas consideraciones metodológicas nos sirven para introducir el tema de nuestra tesis y plantear el estado de la cuestión sobre los elementos rituales en los prólogos de Sófocles.

Los siete apartados restantes corresponden a las distintas tragedias conservadas de Sófocles, que hemos dispuesto por orden cronológico en la medida en que una cronología relativa nos sirve para ordenar de manera aproximada las siete tragedias, sin entrar en detalles sobre esta controvertida cuestión. Así pues, si las únicas tragedias, cuya fecha de representación nos es conocida, son *Filoctetes* y *Edipo en Colono*, en 409 a. C. y 401 a. C. respectivamente, para el resto hemos debido orientarnos en atención a la *communis opinio* cotejada con nuestra propia opinión al respecto de acuerdo con los rasgos estilísticos y compositivos que presentan, dejando de lado el debate sobre la discusión cronológica de las obras, que se escaparía de nuestro objetivo central.

Cada apartado presenta una introducción y unas conclusiones propias, así como distintas secciones en las cuales se estudian diversos elementos rituales significativos en la tragedia. Cada una de estas secciones, por lo general, se encuentra dividida en varios bloques que corresponden, en primer lugar, al análisis de este elemento ritual en el prólogo y, en segundo lugar, al estudio del mismo en atención a su desarrollo dramático. En algunos casos, los bloques de las distintas secciones tratan diversos elementos rituales, analizados en el prólogo y en su evolución dramática dentro del mismo bloque.

De acuerdo con esta estructura, el segundo apartado corresponde a la tragedia *Áyax*, de la cual estudiamos la figura de Atenea en el prólogo y la importancia que su presencia tiene en la evolución dramática, la espada de *Áyax* como objeto simbólico del personaje, que conecta lo poético y lo ritual a partir del prólogo, y los sacrificios del ganado que el protagonista ejecuta.

En el tercer apartado estudiamos *Traquinias*, tragedia de la cual analizamos el oráculo como recurso dramático en el prólogo y en episodios posteriores, la evolución de los ritos nupciales y la importancia de Zeus en la tragedia, mencionado en el prólogo y en los momentos subsiguientes con funciones dramáticas diversas según el contexto.

El cuarto apartado lo dedicamos a *Antígona*, en el cual analizamos la reelaboración dramática de los preparativos del rito de sepultura, de los lamentos fúnebres y de la fusión entre los ritos de boda y los de la muerte.

En la quinta parte estudiamos la tragedia *Edipo Rey*, en cuyo prólogo se presenta una súplica, el motivo ritual del μιάσμα y un oráculo, tres elementos rituales repetidos en episodios posteriores y readaptados según el contexto dramático.

El sexto apartado lo hemos reservado a *Electra*, que presenta en el prólogo tres rasgos rituales, importantes también en el desarrollo dramático: el lugar sacralizado de Argos, donde hay un culto de Apolo Licio al que se alude con fines dramáticos, el oráculo y las ofrendas fúnebres.

En la séptima parte analizamos la tragedia *Filoctetes*, en la que son importantes los espacios sacralizados, la efebía (con elementos ritualizados significativos para nuestro estudio como las imágenes militares y el juramento) y algunos rasgos rituales que el espectador asociaría con cultos y mitos de la isla de Lemnos, como el mal olor y el fuego purificador.

El octavo apartado lo dedicamos a la última tragedia conservada de Sófocles, *Edipo en Colono*. En ella, nuevamente tres elementos rituales se presentan en el prólogo por su importancia en el desarrollo dramático: la ambivalencia de Edipo como héroe benefactor y maléfico, juntamente con la súplica de *asylia* que Edipo realiza en el nuevo lugar al que ha llegado, el bosque sagrado reservado a las diosas venerables (donde se realizan ritos importantes como las libaciones), y el oráculo, que, junto con los signos divinos, marca el final de la vida de Edipo.

El análisis de todos estos elementos rituales nos permitirá extraer parámetros regulares en la composición dramática de los prólogos de Sófocles. En ellos, aparecen una serie de evocaciones rituales importantes que parecen estar programando el desarrollo dramático y, repetidas en momentos esenciales con posterioridad al prólogo, configuran un argumento dramático unitario y central.

Para llevar a cabo nuestros presupuestos, hemos seguido una metodología fundamentalmente lingüística, centrada en términos rituales y religiosos clave, como ὄσιος, εὐσεβής, μίασμα y muchos otros. Para ello, en algunos casos hemos debido realizar búsquedas de frecuencias de palabras, ya pertenezcan al terreno de la poesía o del ritual. Las frecuencias que ofrecemos a lo largo de la tesis, salvo mención contraria, han sido realizadas con la versión electrónica del *Thesaurus Linguae Graecae* (TLG: <<http://www.tlg.uci.edu>>). La metodología lingüística implica el empleo de diccionarios y léxicos, cuyas abreviaturas ofrecemos en las páginas siguientes, de los cuales nos hemos servido en aquellos casos en los que hemos pretendido explicar mejor los significados específicos de determinados términos.

Es esta metodología lingüística la que ha hecho que nos centremos, con el fin de demostrar nuestros presupuestos, en determinados pasajes que ejemplifican el proceso evolutivo de los distintos elementos rituales. Para los textos griegos, por lo general, nos hemos servido de la edición de Lloyd-Jones & Wilson (1990a) citada en la bibliografía. Con todo, en aquellos pasajes que presentan problemas de crítica textual y hemos optado por una lectura distinta de la susodicha edición, nos hemos distanciado de ella, explicando, cuando lo hemos considerado oportuno, el porqué de este distanciamiento. Asimismo, como nuestra finalidad es presentar una interpretación personal de la tragedia de Sófocles, hemos creído conveniente ofrecer también una traducción personal de los textos griegos que reproducimos. Pero también se han tenido en cuenta distintas traducciones y ediciones, recogidas en la bibliografía final, que han servido para hacer nuestra propia traducción, edición e interpretación de los pasajes comentados.

## Abreviaturas de léxicos y ediciones

- DELG* CHANTRAINE, P. (1999), *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Paris [1968].
- DELL* ERNOUT, A. & MEILLET, A. (2001), *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, Paris [1959].
- Ellendt* ELLENDT, F. (1958), *Lexicon Sophocleum: adhibitis veterum interpretum explicationibus grammaticorum notationibus recentiorum doctorum commentariis*, Hildesheim.
- FGrH* JACOBY, F. [1923-1958], *Die Fragmente der griechischen Historiker*, Berlin, Leiden.
- IG* *Inscriptiones Graecae*, 14 vols., Berlin, Berlin-Bänderburgischen Akademie der Wissenschaften, [1873–2001].  
<<http://epigraphy.packhum.org/inscriptions/main>>
- LIMC* *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zurich [1981-1999].
- LSJ* LIDDELL H. G. & SCOTT R. (1996), *A Greek-English Lexicon. Revised and augmented throughout by Sir Henry Stuart Jones*, Oxford [1843].
- PCG* KASSEL, R. & AUSTIN, C. [1983-2001], *Poetae Comici Graeci*, Berlin.
- PEG I* BERNABE, A. (1987), *Poetae Epici Graeci: testimonia et fragmenta, Pars I*, Monachi, Lipsiae.
- PMG* PAGE, D. L. (1967), *Poetae Melici Graeci: Alcmanis, Stesichori, Ibyci, Anacreontis, Simonidis, Corinnae, poetarum minorum reliquas, carmina popularia et convivialia quaeque adespota feruntur*, Oxonii.
- PMGF* DAVIES, M. (1991), *Poetarum Melicorum Graecorum Fragmenta: Alcman, Stesichorus, Ibycus*, Oxonii.



- POxy*                    *Oxyrhynchus Papyri*, London [1898-].
- Roscher*                ROSCHER, W. H. [1884-1937], *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Leipzig.
- ThesCra*                *Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum*, Los Angeles, [2004-2006].
- TrGF*                    SNELL, B. & RADT, S. & KANNICHT, R. [1971-2004], *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, 5 vols., Gottingae.
- West*                    WEST, M. L. [1971-1972], *Iambi et elegi graeci ante Alexandrum cantati*, Oxonii.

## 1. Consideraciones metodológicas

### 1. 1. Estudio preliminar de los prólogos de Sófocles<sup>1</sup>

#### 1. 1. 1. Introducción

Este estudio preliminar y metodológico de los prólogos de Sófocles tiene dos partes bien diferenciadas.

En primer lugar, vamos a detallar las distintas funciones de los prólogos de las tragedias conservadas de Sófocles<sup>2</sup>. Comenzamos con una definición de “prólogo” con el fin de delimitar nuestro campo de estudio. A continuación, analizamos su función expositiva en relación con la técnica dramática de Sófocles. Posteriormente, detallamos otras funciones importantes de los prólogos, tales como programar la acción dramática, informar del espacio escénico y caracterizar los puntos de vista de los personajes.

En segundo lugar, estudiamos el lenguaje trágico que presentan los prólogos de Sófocles de manera introductoria, en relación con el lenguaje de la tragedia sofoclea en general. Sin entrar en detalles estilísticos importantes, como los encabalgamientos, las amplificaciones o las metáforas, sólo llamamos la atención sobre algunos rasgos del estilo trágico sofocleo cuando lo consideramos pertinente para nuestro estudio, rasgos como los epicismos que elevan, por su evocación homérica, el registro de la tragedia.

#### 1. 1. 2. Funciones prologales

##### 1. 1. 2. 1. Concreción del término “prólogo”

Aristóteles nos brinda una concisa explicación de las partes constitutivas de la tragedia. En *Po.* 1452b 14-17 dice así: *μέρη δὲ τραγωδίας (...) τάδε ἐστίν, πρόλογος ἐπεισόδιον ἔξοδος χορικόν, καὶ τούτου τὸ μὲν πάροδος τὸ δὲ στάσιμον. Las partes de la tragedia*

---

<sup>1</sup> Este estudio preliminar tiene una finalidad metodológica que se engloba en el marco general de nuestra tesis. Por esta razón, estudiamos las funciones y el estilo de dichos prólogos, dejando de lado su estructura y su forma, ya que este tema se distancia mucho del objetivo principal de nuestro estudio. Según su estructura, los prólogos de Sófocles se pueden clasificar en atención a su parte inicial – monólogo al estilo de *Traquinias*, diálogo que comienza con preguntas inquietantes como *Áyax*, *Antígona*, *Edipo Rey* y *Edipo en Colono*, o monólogo seguido de diálogo como *Electra* y *Filoctetes*– o a los distintos personajes que aparecen en él –dos o tres según los casos–. Sobre la estructura y la forma de los prólogos sofocleos, *vid.* Schmidt 1971: 3-11; Nestle 1967: 82-87; Lucas de Dios 1975: 51-64.

<sup>2</sup> Sobre las funciones de los prólogos de la tragedia griega hay diversos estudios que tenemos en cuenta en este estudio preliminar. Destaquemos los trabajos de Nestle (1967), Schmidt (1971), Lucas de Dios (1975, 1976, 1982), Hulton (1969) y Katsouris (1997).

(...) son las siguientes: *prólogo, episodio, éxodo y parte coral*; y de ésta hay dos variedades: *párodo y estásimo*. De esta descripción iluminadora, pero claramente insuficiente, constatamos que el prólogo es una de las partes que forman el conjunto de la tragedia, junto con la párodo o entrada del coro en escena, los episodios o recitativos y los estásimos o cantos corales, todo ello concluido por la última sección: la éxodo o salida del coro de escena.

A continuación, en la misma obra, encontramos una definición del prólogo que sitúa esta parte al inicio del drama: ἔστιν δὲ πρόλογος μὲν μέρος ὅλον τραγωδίας τὸ πρὸ χοροῦ παρόδου<sup>3</sup>. *Es el prólogo una parte completa de la tragedia que precede a la entrada del coro*. De tal definición podemos colegir que el prólogo era una parte completa y unitaria que, ubicada al inicio de la tragedia, precedía a la párodo o entrada del coro en escena. No obstante, la definición planteada por el estagirita es un tanto discutible en el contexto general de la tragedia griega, pues mientras que una obra sofoclea como *Áyax* presenta un prólogo donde los personajes llevan a cabo una acción unitaria que fija el inicio de la trama, en algunas tragedias esquilas el prólogo lo realiza todavía el coro, en una entrada aún no completamente diferenciada de la párodo<sup>4</sup>. Tal es el caso de *Persas* o *Suplicantes*, donde al inicio de la tragedia entra el coro en procesión para exponer los antecedentes míticos de la trama argumental. Los prólogos de Sófocles son muy distintos a los de Esquilo, pues presentan una acción dramática perfectamente separable del resto de la obra. Así, por ejemplo, en el prólogo de *Antígona* aparecen las dos hermanas debatiendo sobre la moralidad de dar piadosa sepultura al cadáver muerto del hermano, que es al mismo tiempo el traidor a la patria. En este sentido, podemos pensar que la *interpretatio* aristotélica no atiende a toda la realidad griega sino que, probablemente, tendría en mente una tragedia sofoclea como *Edipo Rey*, donde el prólogo expositivo es al mismo tiempo dramático y constituye una unidad y una totalidad perfectamente separada de la párodo.

Si entendemos, pues, por *prólogo* aquella parte inicial de la tragedia que precede a la entrada del coro y constituye en sí misma un todo completo y unitario, cabe

---

<sup>3</sup> *Po.* 1452b 19.

<sup>4</sup> La tragedia de Esquilo presenta también una evolución en la construcción de sus prólogos: desde los cantos corales anapésticos –cantos de marcha que se adecuaban perfectamente al inicio de la tragedia, entrando así el coro de manera procesional (Dale 1968: 47-68)–, como en *Persas* o en *Suplicantes*, hasta el monólogo y el diálogo, como en *Euménides* o en *Prometeo*, este último de autenticidad discutida. Sobre el origen y la evolución de los prólogos, *vid.* Schmidt 1971: 20-44; Nestle 1967: 101-120; Taplin 1977: 61-65; Lucas de Dios 1975: 60, 1982: 312; Pickard-Cambridge 1970: 60; Zimmermann 2000: 65.

preguntarnos ahora por la función que desempeña. Y es que si, para el estagirita, la construcción de un obra bella reside en lo que él llama la *σύστασις τῶν πραγμάτων*<sup>5</sup> –un discurso completo y compuesto por partes que contienen acciones perfectamente ensambladas entre sí–, también afirma que el principio fundamental del discurso trágico es el argumento, que llama *μῦθος*<sup>6</sup>. La exposición de este *μῦθος* es la función principal del prólogo, tal como afirma Aristóteles en una comparación entre los proemios de la oratoria judicial y los prólogos trágicos, en *Rh.* 1415a 22-24: τὸ μὲν οὖν ἀναγκαιότατον ἔργον τοῦ προοιμίου καὶ ἴδιον τοῦτο, δηλοῦσαι τί ἐστὶν τὸ τέλος<sup>7</sup> οὗ ἕνεκα ὁ λόγος. *Así pues, el efecto más necesario y propio del proemio es el siguiente: mostrar cuál es la finalidad por cuya causa se dice el discurso.* Tal es pues el objetivo del prólogo: exponer el *μῦθος* o argumento con el que da comienzo la acción dramática con el fin último de mostrar a los espectadores la trama de la obra, la finalidad del discurso y los hechos que inician la susodicha acción dramática.

Teniendo, por tanto, en cuenta que el prólogo tiene una función principalmente informativa, paulatinamente va adquiriendo mayor complejidad. Pues a la finalidad expositiva se le añade la necesidad de informar al espectador sobre todo lo que éste necesita saber para conocer mejor la trama argumental, al mismo tiempo que estrategias efectistas muy diversas aumentan la emotividad y la expectativa inicial de la tragedia<sup>8</sup>. De este modo, Sófocles es capaz de crear el ambiente idóneo desde el inicio, conmoviendo y aumentando la expectación en el espectador, para cuyo objetivo el diálogo es su herramienta más efectista, a diferencia de Esquilo y Eurípides, que emplean en algunas ocasiones el monólogo –cantado en las primeras tragedias de Esquilo y en forma de monólogo expositivo en Eurípides–, estrategia que ya ha sido traída a colación en numerosas ocasiones<sup>9</sup>.

---

<sup>5</sup> *Po.* 1450a 15.

<sup>6</sup> *Ibid.* 1450a 38.

<sup>7</sup> El término *τέλος*, *finalidad*, recuerda la filosofía del estagirita, que tiene como base la teleología. Se trata, pues, de la causa final aristotélica, en la idea de que toda actividad humana tiende hacia un fin y tiene una finalidad.

<sup>8</sup> Esto concuerda con la teoría aristotélica de que la tragedia es la mimesis de acciones elevadas que deben despertar en el espectador temor y conmiseración, φόβος καὶ ἔλεος, *vid. Po.* 1452b-1453a. También los estudiosos modernos se han ocupado de este aspecto tan importante de la tragedia griega que, como espectáculo, debía emocionar al espectador, para lo cual el dramaturgo se servía de estrategias muy diversas. *Vid. Stanford* 1983: 21-48.

<sup>9</sup> *Cf. A. Pers. Supp.; E. Alc. Andr. Ba. El. HF. Hec. Hel. Heracl. Hipp. IA. IT. Med. Or. Ph. Supp. Tr.* Sobre las distintas maneras de componer el prólogo en los tres dramaturgos en relación con su evolución, *vid. Nestle* 1967: 82-90; *Schmidt* 1971: 4-11.

Como se puede fácilmente observar, la creciente importancia del prólogo aumentó asimismo su complejidad compositiva. Este hecho es claramente observable no sólo en el plano efectista sino también en el incremento de sus funciones. Así pues, además de presentar el argumento inicial, se ocupa de introducir todo lo relativo a la obra. Se encarga de exponer los hechos con los cuales arranca la acción dramática, hacer hincapié en la versión mítica que los espectadores van a contemplar, anticipar los hechos futuros, describir el carácter o ἦθος encarnado por los personajes principales<sup>10</sup> e informar del lugar donde transcurre la acción.

Con todo, la suma de todos estos objetivos sirve a un mismo propósito, fijar las bases de la acción dramática presentando el programa de la obra, según confirma *Sch. Aj.* v. 1. Este escolio comenta los primeros versos de *Áyax*, el momento en el cual los espectadores contemplan a Odiseo y a la diosa Atenea que, junto a él, toma la palabra con la intención de informar al espectador de los sucesos que acaban de ocurrir la noche anterior. Así se dice a quién se dirige la diosa, qué hace su interlocutor y dónde nos encontramos: πάντα δὲ τὰ τῆς ὑποθέσεως συνεκτικὰ ἐδήλωσεν ἐν τῷ προοιμίῳ, πρὸς τίνα ὁ λόγος καὶ ποῦ ἢ σκηνή καὶ τί πράττει ὁ Ὀδυσσεύς. *Todo lo relativo al argumento lo mostró ordenadamente en el proemio, hacia quién dirige sus palabras, dónde se encuentra el escenario y qué hace Odiseo.* Pero no sólo los escolios nos informan con claridad de tales funciones, sino también la investigación moderna es consciente de la importancia del prólogo en la exposición de todos aquellos hechos relevantes para una mejor comprensión del transcurso de la acción: «Die antike Philologie hielt es für die Aufgabe des Prologs, als Voraussetzungen eines Dramas den Mythos, die Personen sowie Zeit und Ort der Handlung zu exponieren, also all das, was die Vorgeschichte und das auf der Bühne sichtbare Anfangsbild betrifft» (Schmidt 1971: 19).

#### 1. 1. 2. 2. Los prólogos de Sófocles: técnica y exposición dramática

El prólogo, mayormente, sirve de introducción en la cual se presenta al espectador el punto de partida de la acción dramática. Su función principal es, por tanto, exponer el argumento básico, la historia mítica que da comienzo a la obra (*cf.* Hulton 1969: 56; Nestle 1967: 120-124; Schmidt 1971: 27-34; Lucas de Dios 1976: 59-61).

---

<sup>10</sup> *Po.* 1450a 38.

Por ello en el prólogo de *Antígona* se describe el κήρυγμα que Creonte, como nuevo rey, ha promulgado, por medio del cual ordena enterrar al hermano “leal” Eteocles y dejar insepulto a Polinices, considerado un traidor a la patria<sup>11</sup>. Contra este decreto se rebela Antígona, una rebeldía que se anuncia en los primeros versos de la tragedia y se desarrolla en los episodios posteriores, cuando Antígona en persona vaya a sepultar el cadáver de su hermano. Con la intención de informar también al espectador aparece Atenea al principio de *Áyax*. Esta aparición es la única capaz de sacar a la luz la locura del protagonista, a quien la diosa ha obnubilado con la falsa creencia de que el ganado al que ha apresado y dado muerte es en realidad el ejército aqueo<sup>12</sup>. Tal información es relevante para una mejor comprensión de las acciones sucesivas, que versarán sobre la locura de Áyax, su descubrimiento de la verdad, su suicidio y el debate sobre su sepultura. Lo mismo ocurre en *Traquinias*, donde Deyanira lamenta la larga ausencia de su esposo Heracles<sup>13</sup>. Esta separación del héroe motiva la partida de Hilo en busca de su padre<sup>14</sup>. Igualmente, en *Edipo Rey* un grupo de suplicantes describe, ante su soberano Edipo, la calamidad que azota Tebas: una peste enviada por Apolo está sacudiendo la ciudad<sup>15</sup>, ante lo cual el rey de los Cadmeos se ve forzado a encontrar una solución. Enviando a su cuñado Creonte al oráculo de Delfos trata de informarse sobre qué hacer para remediar la pestilencia en la que se encuentran sumidos<sup>16</sup>. Del mismo modo, en *Electra* el pedagogo se dirige a Orestes con el fin de indicarle el lugar adonde han llegado, el sitio en el que lo recogió de las manos de su hermana para ponerlo a salvo de una posible muerte tras el asesinato que se cometió en palacio; lo crió hasta que alcanzara la edad madura y se convirtiera en vengador de su padre<sup>17</sup>. Asimismo, en *Filoctetes* se exponen las circunstancias con las que comienza el conflicto; en los primeros versos aparece Odiseo describiendo la isla deshabitada de Lemnos y el abandono otrora de Filoctetes en dicha isla a causa de la herida maloliente que le supuraba del pie, razón por la cual afligía a todo el campamento con sus quejumbrosos gritos<sup>18</sup>. Por su parte, *Edipo en Colono* comienza con la llegada del ciego y desgraciado Edipo, con el único respaldo de Antígona, a unos parajes desconocidos<sup>19</sup>. A medida que

---

<sup>11</sup> *Ant.* 21-30.

<sup>12</sup> *Aj.* 51-60.

<sup>13</sup> *Tr.* 36-45.

<sup>14</sup> *Tr.* 86-91.

<sup>15</sup> *OT.* 22-30.

<sup>16</sup> *OT.* 68-72.

<sup>17</sup> *El.* 11-14.

<sup>18</sup> *Ph.* 1-11.

<sup>19</sup> *OC.* 1-2.

avanza el prólogo, se informa de que se encuentran en el demo ático de Colono, donde un oráculo decretó que Edipo acabaría sus días en solitario, razón por la cual el anciano Edipo solicita hospitalidad a las Euménides, diosas protectoras del bosque sagrado que ambienta el escenario<sup>20</sup>. De esta manera, el espectador se da cuenta de que la tragedia versará sobre los últimos días de la vida de Edipo. De este repaso por los prólogos de Sófocles podemos comprobar que la descripción del argumento ubicada en éstos va dirigida, en último término, al espectador<sup>21</sup>, quien precisa de ella para conocer el tema sobre el que va a tratar la tragedia. Esta exposición argumental motiva el inicio de la obra mediante la introducción del conflicto trágico que se empieza ya a desarrollar<sup>22</sup>.

Ahora bien, los prólogos de Sófocles no se limitan a exponer el argumento, sino que su técnica expositiva se encuentra aderezada con ciertos recursos efectistas y estilísticos que incrementan la expectación en los oyentes. En este sentido, por ejemplo, en *Traquinias*, única tragedia conservada de Sófocles con un prólogo compuesto en forma de *rhexis*<sup>23</sup>, este efectismo dramático se produce en los tres primeros versos. Mediante una máxima general de carácter sentencioso y contundente se introduce el tema central: el lamento de la desgraciada Deyanira por la larga ausencia de su marido. Esta sentencia, por su contundencia, emocionaba los oídos del auditorio y servía de introducción a lo que se iba a decir a continuación. Asimismo, esta γνώμη inicial transgrede una opinión generalmente aceptada por los atenienses, razón por la cual el efectismo inicial de esta sentencia transgresora podía ser intencionado<sup>24</sup>.

---

<sup>20</sup> OC. 84-110.

<sup>21</sup> Si bien se reconoce entre los estudiosos que el argumento expuesto en el prólogo va dirigido a los espectadores, cabe hacer una puntualización al respecto. Como ha demostrado Taplin (2001: 129-136), en la tragedia griega –a diferencia de la comedia y su conocida parábasis– no existen discursos dirigidos de manera directa al espectador, ya que toda representación teatral implica puesta en escena. Existe, pues, una barrera infranqueable entre personajes y auditorio, si bien es cierto que aquello que se dice en escena se dice por y para los oídos de unos espectadores concretos. Aunque no se les dirija la palabra de manera directa, la tragedia va destinada a ellos. Vid. Taplin 1977: 129-136.

<sup>22</sup> Cf. Sch. Aj. 1, 301ss; Sch. El. prol.

<sup>23</sup> En la posible influencia de los típicos monólogos expositivos euripideos en la composición de esta *rhexis* no entraremos por ser una controversia que requeriría un estudio aparte y haber sido debatida *ad nauseam* por los estudiosos. Tan sólo apuntamos, con Martina (1980: 55-56), que, a nuestro juicio, no existe influencia euripidea en este prólogo, porque mientras que Eurípides centra sus monólogos expositivos en todo el argumento mítico que antecede a la trama, Sófocles parece inclinarse más por el carácter sufriente de Deyanira, omitiendo algunos hechos del pasado mítico por su irrelevancia en el tema principal, igual que sucede en el resto de tragedias conservadas de Sófocles. Así pues, Sófocles, a diferencia de Eurípides, se centra más bien en el argumento con el que se inicia la acción dramática, mientras que el pasado sólo es importante en la medida en que afecta al presente. Cf. Martina 1980: 55-56; Perrotta 1965: 488; Reinhardt 1991: 55; Pohlenz 1978: 245; Easterling 1989: 71.

<sup>24</sup> La máxima declara que no se puede conocer la vida de los mortales –si uno es feliz o desgraciado– hasta llegar al final de sus días, una sentencia que Sófocles conecta con la historia de Deyanira, cuya vida

Por otra parte, en muchas otras tragedias de Sófocles, este efectismo dramático se consigue mediante una serie de preguntas desconcertantes que informan de que algo preocupante ha sucedido, unos interrogantes que no notifican los hechos, sino que se dirigen a un interlocutor con el fin de que sea éste quien los relate, dando a entender que algo problemático, que no se comunicará sino algunos versos más tarde, ha tenido lugar<sup>25</sup>. De este modo, Edipo pregunta a la multitud de suplicantes la causa por la cual se encuentran coronados con ramos de suplicantes, pues toda la ciudad está rebosante de gemidos y peanes<sup>26</sup>. Igualmente aparece Antígona preguntando a su hermana Ismene si conoce las desgracias que acaban de aparecer en palacio<sup>27</sup>. La información se adelanta pero todavía no se expone, quedando así patente que han aparecido nuevas desgracias, una situación alarmante que, como introducción a la tragedia, aumenta la tensión incipiente en el espectador. Así pues, mediante estas interrogativas desconcertantes, el hablante pregunta a su destinatario sobre lo que ha sucedido con el objetivo de exponer el conflicto. Desde el punto de vista pragmático, estos interrogantes son en realidad una orden indirecta que trata de obtener una respuesta por parte de su destinatario. Denizot ya se refirió a este tipo de preguntas como actos de habla directivos indirectos, pues «poser une question, c'est demander à son interlocuteur de prendre la parole, et donc tenter de faire réaliser un procès déterminé à un interlocuteur» (Denizot 2011: 456).

Ahora bien, en un contexto pragmático habitual, podríamos pensar que el locutor quiere informarse de lo que ha sucedido; pero en el caso de *Áyax* y *Antígona*, los hablantes –Atenea y Antígona– conocen de antemano los hechos ocurridos y sin embargo realizan la pregunta a su interlocutor. En *Áyax*, Atenea pregunta a Odiseo la razón por la cual se encuentra en busca del Telamonio y, sin embargo, la misma diosa confirma que ya lo sabe, como observamos en el verso 13: ὡς παρ' εἰδύιας μάθης. (*Sc. Es el momento de que cuentes a causa de qué mantienes esta actitud*) para que lo aprendas de la que ya lo sabe. Así, con los interrogantes iniciales Atenea puede estar pensando en su intervención posterior, ya que ante la ignorancia de Odiseo, que se

---

es desgraciada incluso antes de concluir. Esta idea popular se asociaba con Solón (Hdt. I 32) y es una constante en la literatura griega (cf. A. Ag. 928-929). Se vuelve a repetir en *OT*. 1528-1530, esta vez como colofón de la tragedia de Edipo. Esta idea devino proverbial en Grecia y, posteriormente, también en Roma (Arendt 1993: 216). El hecho de que una sentencia como ésta aparezca bien al principio bien al final de una tragedia es argumento suficiente para afirmar que captaba la atención de los espectadores. Vid. Easterling 1989: 71.

<sup>25</sup> Así empiezan *Antígona*, *Edipo Rey* y *Edipo en Colono*. En *Áyax*, aunque no se inicia con preguntas, las palabras que Atenea dirige a Odiseo dan a entender que también ha sucedido algo problemático.

<sup>26</sup> *OT*. 2-8.

<sup>27</sup> *Ant*. 2-6.



encuentra siguiendo el rastro del Telamonio por creerlo culpable de la matanza del ganado, viene la diosa para esclarecer lo sucedido y poner en evidencia la locura de Áyax. Sea como fuere, la finalidad de la pregunta de Atenea no es obtener información, puesto que ya sabe la respuesta, sino informar al espectador sobre hechos preliminares que éste debe conocer, una estrategia muy frecuente en Sófocles (Stanford 1981: 55).

Algo parecido sucede en *Antígona*, una tragedia al inicio de la cual nuestra heroína ya conoce la situación, pues el interrogante que dirige a su hermana trata de introducir la información que se ofrecerá a los espectadores. Una vez que Ismene toma la palabra para mostrar su desconocimiento sobre la situación actual, Antígona le responde en el verso 18: ἤδη καλῶς, *bien lo sabía*, una respuesta que constata que el destinatario del argumento es realmente el espectador, y no los personajes, pues Antígona ya *conocía bien* la respuesta a la pregunta que había formulado. Asimismo, resulta sorprendente y carente de sentido que dos princesas como Antígona e Ismene necesiten salir de palacio para contarse sus confidencias, pues la heroína principal ha convocado a su hermana fuera de las puertas de palacio<sup>28</sup> con el fin de informarle sobre lo que ha sucedido. Así también, en el momento en el cual Antígona menciona el decreto que Creonte ha promulgado, afirma que en breve se acercará el soberano para comunicarlo τοῖσι μὴ εἰδόσιν<sup>29</sup>, *a los que no lo sepan*; esto es, los espectadores, ante quienes el gobernante tiene que informar del decreto, que ya ha sido promulgado ante los Cadmeos<sup>30</sup>. Todas estas evidencias confirman que, en realidad, esta información tiene como destinatario a los espectadores.

Del mismo modo, en *Edipo Rey* el soberano conoce de antemano la causa por la cual se encuentra congregada la multitud de suplicantes. Si bien en un primer momento parece desconocer la pestilencia enviada por Apolo, tras la exposición de los hechos proferidos por el sacerdote, Edipo afirma que ya sabe que están sufriendo, en los versos 59-60: εὖ γὰρ οἶδ' ὅτι / νοσεῖτε πάντες. Por esta razón, el soberano ya había enviado, con anterioridad al inicio del prólogo, a su cuñado Creonte a consultar el oráculo de Delfos con el fin de enterarse de qué hacer para liberar a la ciudad de la peste<sup>31</sup>. En definitiva, Edipo ya sabía que la ciudad sucumbía ante la enfermedad antes del inicio de la obra, por lo que no precisa de información para conocer los hechos, pues el

---

<sup>28</sup> *Ant.* 18.

<sup>29</sup> *Ibid.* 33.

<sup>30</sup> *Ibid.* 31-34.

<sup>31</sup> *OT.* 68-72.

destinatario de esta información es en realidad el espectador, y no Edipo como nos hace pensar Sófocles. En la misma tragedia, resulta paradójico que Edipo pregunte a Creonte quién es el hombre cuyo asesinato ha traído la mancha a la comunidad, pues a la respuesta de “Layo”, el mismo Edipo confirma que ya lo sabía<sup>32</sup>. En este caso, la exposición prologal está al servicio de la ambigüedad gramatical y la ironía trágica, pues Edipo afirma saber sobre Layo por haberlo oído, pero nunca lo ha visto, mientras que el espectador, indirectamente, entiende estos versos como un indicativo de la condición irónica y trágica de Edipo, que vio y oyó al antiguo rey en la encrucijada de caminos (Vara 1983: 275).

De igual modo, *Edipo en Colono* comienza con preguntas de Edipo a su hija Antígona con el fin de que le informe del lugar adonde han llegado, en el verso 2: *χώρους ἀφίγμεθ' ἢ τίνων ἀνδρῶν πόλιν; ¿A qué región hemos llegado o a qué ciudad?* Esta pregunta exhorta a la hija del ciego Edipo a describir el lugar en el que se encuentran con el fin de que lo sepamos, como dice Edipo en el verso 11: *ὡς πυθώμεθα / ὅπου ποτ' ἐσμέν. Para que nos enteremos de dónde estamos.* Este plural incluye a Edipo, a Antígona e, indirectamente, a los espectadores, que deben conocer el lugar donde transcurren los hechos.

Por todo ello, podemos extraer la conclusión de que las interrogativas del inicio de estas cuatro tragedias tienen la intención de exponer, ante los espectadores, los sucesos con los que comienza la obra. Los personajes participan así del juego dramático mediante su interés por conocer los hechos con los que se inicia el conflicto trágico. No debemos olvidar que el juego teatral implica una barrera infranqueable entre los personajes y el público. Sin quebrar este muro, Sófocles proporciona información relevante que, con el público como destinatario indirecto, sustenta el comienzo de la acción. Gracias a estas exposiciones al servicio del drama llegamos a lo que se ha llamado *prologo ritardato* (Condello 2009: LVI), una especie de redundancia o transparencia informativa necesaria en los prólogos pero, en algunos casos, innecesaria para los personajes, pues ni Edipo necesita saber quién era Layo ni Antígona la suerte corrida por sus hermanos muertos. El prólogo se demora en esta serie de exposiciones importantes en un episodio inicial y descriptivo, concediendo información de los sucesos que tuvieron lugar con anterioridad al mismo prólogo (Waldock 1966: 91-94).

---

<sup>32</sup> OT. 102-105.

Si examinamos ahora *Filoctetes* y *Electra*, observamos que, igualmente, la tragedia comienza con un énfasis dirigido a centrar la atención de la audiencia. Por un lado, el ἀκτὴ μὲν ἦδε<sup>33</sup> del comienzo de *Filoctetes* sirve para concentrar la acción inicial en el espacio concreto donde ésta transcurre. Por otro lado, el vocativo amplificado y dirigido al interlocutor sirve de llamada de atención inicial: ὦ κρατίστου πατρὸς Ἑλλήνων τραφεὶς / Ἀχιλλέως παῖ Νεοπτόλεμε<sup>34</sup>, el mismo tipo de vocativo que encontramos en los primeros versos de *Electra*: ὦ τοῦ στρατηγῆσαντος ἐν Τροίᾳ ποτὲ / Ἀγαμέμνονος παῖ<sup>35</sup>. Ambos vocativos contienen el patronímico del destinatario y una característica natural del padre, el valiente Aquiles y el general Agamenón. Gracias a esta mención se puede identificar fácilmente al destinatario. Pero mientras que en el caso de *Electra* dicho patronímico es suficiente para saber que se trata de Orestes, en *Filoctetes* se añade de manera explícita el nombre de Neoptólemo, una mención superflua si consideramos que el mismo nombre del padre por sí solo bastaría para identificar al interlocutor, cuya φύσις derivada de Aquiles es una importante característica de su temperamento (Avezzù & Pucci & Cerri 2003: 157).

La comparación entre ambos apóstrofes confirma la importancia de estos largos vocativos de tipo sofocleo que tienden a subrayar de manera expresa el nombre del interlocutor. En el caso de *Filoctetes*, debemos tener en cuenta que el joven Neoptólemo, con el papel que le concede Sófocles, aparece en el mito por primera vez en esta tragedia<sup>36</sup>, a diferencia de Esquilo y de Eurípides quienes, en sus respectivos *Filoctetes*, emplearon a un personaje distinto<sup>37</sup>. Por ello, Sófocles pudo sentir la necesidad de destacar el nombre del destinatario para llamar la atención sobre una de las innovaciones introducidas en el mito. Neoptólemo sustituye a Diomedes –que aparecía

<sup>33</sup> Ph. 1.

<sup>34</sup> Ibid. 3-4.

<sup>35</sup> El. 1-2.

<sup>36</sup> El personaje de Neoptólemo aparecía ya en el mito pero con función distinta. En la épica, el oráculo vaticinó que, para conseguir conquistar Troya, se debía traer a Neoptólemo y a Filoctetes, razón por la cual Odiseo marchó a Esciro en busca del hijo de Aquiles mientras que Diomedes se dirigió a Lemnos para traer a Filoctetes. En Esquilo es Odiseo solo quien se encarga de arrebatar el arco a Filoctetes mientras que en Eurípides es Odiseo acompañado de Diomedes. Posteriormente, Sófocles volvió a incorporar el personaje de Neoptólemo, pero convertido esta vez en el encargado de robar el arco a Filoctetes mediante la puesta en práctica de los valores en los que le instruye Odiseo. Vid. Roscher, s. v. Philoktetes. Cf. Webster 1970: 6; Austin 2006: 80-81.

<sup>37</sup> La versión de Eurípides es anterior a la de Sófocles, pues mientras que la de nuestro autor fue representada en el año 409 a. C., la de Eurípides lo hizo en el 431 a. C., en la misma trilogía que *Medea* y *Dicitis*, vid. TrGF V 73; Roisman 2005: 34. Por su parte, la versión de Esquilo no se puede datar con exactitud, siendo plausible una cronología durante el tercer decenio del siglo V a. C. (Avezzù 1988: 102). No entraré en explicaciones sobre las distintas versiones del mito en la épica y en los tres tragediógrafos. Sobre esto, vid. Jebb 1890: XI-XXII; Kamerbeek 1980a: 1-6; Lesky 1973: 147.

en Eurípides– en la versión sofoclea (Roisman 2005: 34; Webster 1970: 6), razón por la cual se debe enfatizar su nombre con el fin de que los espectadores conozcan la versión mítica que van a escuchar.

Del mismo modo sucede en el segundo verso de *Filoctetes*, en el cual se pone de relieve el lugar donde transcurre la acción con el nombre de la isla en posición de encabalgamiento: τῆς περιρρύτου χθονὸς / Λήμνου, enfatizando de esta manera el espacio escénico (Avezzi & Pucci & Cerri 2003: 156). Inmediatamente después del nombre de la isla se introduce en posición enfática la segunda innovación de nuestro tragediógrafo: βροτοῖς ἄστιπτος οὐδ' οἰκουμένη. *No hollada por los hombres ni habitada*. El énfasis de este verso se ve confirmado por la coordinación de dos palabras cuyo significado es casi idéntico, pues la isla no ha sido pisada y, por tanto, no está habitada, una repetición que insiste de manera especial en la idea de que nos encontramos en una isla desierta y deshabitada mediante un recurso estilístico muy del gusto de Sófocles (Earp 1944: 106). En efecto, basta recordar las versiones anteriores del mito para advertir que tanto en Esquilo como en Eurípides el coro está formado por habitantes de la isla de Lemnos (*cf.* Jebb 1890: XVII; Kamerbeek 1980a: 5), así como la infinidad de mitos que transcurren en dicha isla, como la asesinato de los habitantes de Lemnos por parte de sus mujeres o la historia de Hipsípila, para constatar que la conversión de Lemnos en una isla desierta es una innovación introducida por Sófocles<sup>38</sup>. Por esta razón, la información se sitúa en posición enfatizada y repetida, con el fin de informar a los espectadores sobre la versión mítica empleada por el dramaturgo.

La misma repetición enfática aparece en *Electra* 12, un verso en el cual el pedagogo informa a Orestes de que lo recibió de las manos de Electra para que no lo mataran: πρὸς σῆς ὀμαίμου καὶ κασιγνήτης λαβόν. *Tras recibirte de tu hermana, la que lleva tu misma sangre*. Esta coordinación de dos palabras casi sinónimas, ὀμαίμου καὶ κασιγνήτης (Earp 1944: 105), insiste de nuevo en la innovación introducida por Sófocles. Por un lado, ahora se concede un mayor protagonismo al personaje femenino, frente a tragedias como la de Esquilo donde el personaje protagonista era Orestes (Lesky 1973: 143) que, dudando si matar o no a su madre, es convencido para llevar a

---

<sup>38</sup> Cabe mencionar que Sófocles convirtió Lemnos en una isla deshabitada a causa de su interés por resaltar la soledad del héroe trágico. De esta manera se puede ahondar mucho mejor en el sufrimiento del propio Filoctetes, que se encuentra desgarrado por la mordedura de una serpiente en la isla de Lemnos, solo y abandonado de sus compañeros. *Vid.* Lesky 1973: 146-147; Romilly 1970: 91-97.

cabo esta empresa por designio de Apolo en boca de Pílates<sup>39</sup>. Por otro lado, en la versión sofoclea, el hecho de que el pedagogo reciba al infante Orestes de las manos de Electra es otra añadidura del propio Sófocles, que comunica a su público la versión mítica escogida mediante una repetición estilística. Y es que existen otras versiones del mito sobre la salvación del pequeño Orestes antes de llegar a la edad adulta y convertirse en vengador de su padre<sup>40</sup>.

También encontramos una innovación notable en *Edipo en Colono*, tragedia en la que Sófocles hace de Edipo un vagabundo exiliado que acaba sus días en el demo ático de Colono. Con el fin de exaltar la gloria de la patria chica que lo vio nacer, Sófocles convierte al héroe tebano en benefactor de los habitantes de Colono al ser enterrado en suelo ático. Sabemos por Homero que, según una versión mítica diferente a la de Sófocles, Edipo no fue enterrado en Atenas, sino en Tebas: ὅς ποτε θήβας δ' ἦλθε δεδουπότος Οἰδιπόδαο / ἐς τάφον<sup>41</sup>. *Quien llegó otrora a Tebas a la tumba del difunto Edipo*. En efecto, Sófocles retoma una versión mítica distinta de la que encontramos en la épica, al trasladar, de Tebas a Colono, el lugar de la muerte de Edipo<sup>42</sup>. Esta novedad es transmitida a los espectadores de manera progresiva, pero también de forma enfática y bastante gráfica, pues el prólogo en su conjunto es una descripción del lugar que añade cada vez más datos sobre el espacio escénico. Finalmente, la información del paisaje se produce de manera directa, en el mismo prólogo, con una *rhexis* expositiva en boca del ξένο<sup>43</sup>.

---

<sup>39</sup> A. Ch. 900-902.

<sup>40</sup> Por ejemplo, Píndaro hace de Arsínoa –su abnegada nodriza– la responsable de su amparo (Pi. P. XI 17-18), mientras que en Esquilo fue Clitemnestra quien puso a salvo a su hijo Orestes enviándolo a la morada de Estrofo (A. Ag. 877-882).

<sup>41</sup> Il. XXIII 679-680.

<sup>42</sup> Vid. Paus. I 30 4. El tema de la muerte de Edipo en Atenas aparece ya en E. Ph. 1705-1707, por lo que debemos considerar que Sófocles retoma una versión mítica ya preexistente con la intención de trasladar el mito a su patria, estando ya el dramaturgo en plena senectud. Así pues, existían distintas versiones míticas sobre la muerte de Edipo. Según una leyenda atribuida a Lisímaco (Sch. S. OC. 91), los amigos de Edipo querían enterrarlo en Tebas, pero los indígenas se opusieron con el fin de evitar la impureza. Posteriormente, sus allegados trasladaron el cuerpo de Edipo a la región beocia de Ceo, donde lo sepultaron; pero, comenzando a sufrir infortunios, sus habitantes echaron la culpa al sepulcro de Edipo, ante lo cual debieron llevárselo. Finalmente, sus amigos le dieron sepultura en la ciudad beocia de Eteono, en el templo de Deméter, de manera oculta y por la noche. Según otra versión mítica atribuida al atidógrafo Androción (Sch. Hom. Od. XI 271; FGrH. 324F 62), probablemente retomada por Eurípides y Sófocles, tras su destierro, Edipo se dirigió al demo ático de Colono Hípico, donde suplicó hospitalidad en los templos de Deméter y Atenea Πολιούχος. Finalmente, Edipo acabó sus días en Colono. Vid. Roscher, s. v. Oidipus.

<sup>43</sup> OC. 53-61.

En definitiva, la función primordial del prólogo tiene carácter informativo, pues durante esta parte inicial se exponen los hechos que dan comienzo a la tragedia, poniendo en posición enfática aquellos aspectos relevantes por tratarse de versiones míticas distintas introducidas por el tragediógrafo. Por otra parte, si el argumento se expone en el prólogo, los antecedentes míticos, que suponen la antesala de la acción dramática, parecen elidirse. Así pues, mientras otros dramaturgos, como Eurípides, presentan todos estos antecedentes en sus prólogos expositivos, Sófocles no tiene necesidad alguna de informar sobre los mismos (Martina 1980: 55-56). Esto es así por el simple hecho de que Sófocles tan sólo se dedica a exponer los hechos con los que se inicia la tragedia, sobreentendiendo y eludiendo aquellos antecedentes míticos irrelevantes por ser bien conocidos por su público (Hulton 1969: 50-51). Esta antesala mítica era mencionada, sólo en algunos casos, como viaducto con el fin de explicar los hechos con los que comenzaba la acción; es decir, el pasado mítico en Sófocles, cuando se alude a él, sólo es relevante para explicar el presente que nos ocupa: «To Sophocles, the past was significant chiefly as it affected the actions or motives of the actors in the present» (Kitto 1961: 281).

De esta manera, en el monólogo inicial de *Traquinias*, Deyanira se limita a presentarse a sí misma como una mujer desgraciada. Tras esta sucinta presentación, con el fin de exponer la causa de su aflicción, relata de manera bastante gráfica el combate que tuvo lugar antaño entre el río Aqueloo y Heracles por desposarla, historia planteada como antesala mítica del argumento central de la tragedia. Ahora bien, en cuanto menciona que el ganador de dicho combate fue su esposo actual, Deyanira rechaza entrar en detalles sobre tal pugna a causa del conocimiento que los espectadores tenían de ésta y de su irrelevancia en la trama principal<sup>44</sup>. Por esta razón, la hija de Eneo elude los detalles del combate afirmando que cualquiera que haya estado presente podría decir cómo sucedió, pues carece de importancia alargar la narración con acontecimientos externos al argumento del drama: ἀλλ' ὅστις ἦν / θακῶν ἀταρβῆς τῆς θεάς, ὅδ' ἂν λέγοι<sup>45</sup>. *Pero cualquiera que estaba sentado durante el espectáculo sin miedo, éste podría decirlo*. Deyanira, con estas palabras, conecta el espectáculo visual del combate

---

<sup>44</sup> Dos hechos nos ayudan a considerar que este episodio era bien conocido por los espectadores. En primer lugar, tenemos constancia de abundante iconografía en cerámica donde aparece el tema del combate entre Heracles y Aqueloo (Orcera 2011: 107-110). En segundo lugar, en esta época se representaron varios dramas satíricos con el título *Oivéύς*, uno de ellos de Sófocles. *Vid.* Krumeich & Pechstein & Seidensticker 1999: 368-374.

<sup>45</sup> *Tr.* 22-23.

con el teatral<sup>46</sup>, caracterizados ambos por la visión de un certamen agonístico (Wohl 2010a: 53-54), evitando hablar de los antecedentes míticos por ser irrelevantes para comprender la acción. Asimismo, un hecho que constata que los antecedentes del mito de Heracles eran conocidos por el espectador es la elisión de determinados aspectos míticos que se dan por sobreentendidos, tales como ἀεὶ (...) λατρεύοντά τω<sup>47</sup>. *Siempre al servicio de alguien*. Ο ἕκτα κεῖνος Ἴφίτου βίαν<sup>48</sup>. *Aquel mató a Ífito*. En estos versos, referidos al esposo, no se explican, en el primer caso, los conocidos trabajos de Heracles al servicio de Euristeo ni se aclara, en el segundo, quién era Ífito ni por qué fue muerto por Heracles (Easterling 1989: 78-79).

También en *Filoctetes* hay pruebas de tal elisión. Tras situar al espectador en el espacio escénico de la isla deshabitada de Lemnos y mencionar al destinatario, Odiseo explica la razón por la cual le obligaron a abandonar en dicha isla a Filoctetes<sup>49</sup>. Pero cuando el hijo de Laertes expone estos hechos preliminares, cambia de tema mediante un giro brusco en el discurso en los versos 11-12: ἀλλὰ ταῦτα μὲν τί δεῖ / λέγειν; ἀκμὴ γὰρ οὐ μακρῶν ἡμῖν λόγων<sup>50</sup>. *¿Pero por qué hay que hablar de esto? Pues no es el momento de que hagamos largos discursos*. Así, Sófocles en ningún momento entra en detalles sobre el abandono de Filoctetes. Qué hacían en Lemnos cuando lo abandonaron, por qué le supuraba una herida del pie y algunas preguntas más no son respondidas hasta momentos después en la tragedia, pues nuestro dramaturgo sólo explica lo relevante para introducir el drama y sobreentendiendo los antecedentes míticos que el espectador ya conocía, evitando con ello hacer largos y farragosos discursos de temas sobradamente conocidos.

En la misma línea, en el prólogo de *Áyax* sólo se relata la locura del protagonista, único acontecimiento importante para comprender el comienzo de la acción dramática. No obstante, el antecedente mítico del juicio de las armas es aludido sólo con el fin de

---

<sup>46</sup> Lo mismo sucede en *Tr.* 526, donde el coro se llama a sí mismo θατήρ, *espectador*, en referencia al combate entre Heracles y Aqueloo. La alusión al efecto visual del agón, que conecta la lucha mítica y las competiciones teatrales, es evidente (Wohl 2010a: 54).

<sup>47</sup> *Tr.* 35.

<sup>48</sup> *Tr.* 38.

<sup>49</sup> *Ph.* 4-11.

<sup>50</sup> Algunos estudiosos han asegurado que estos versos son una crítica indirecta a los largos prólogos expositivos de Eurípides (cf. Jebb 1890: 8; Nestle 1967: 9). Podría ser una crítica oculta al prólogo de la tragedia homónima de Eurípides, quien, a diferencia de Sófocles, exponía al detalle los antecedentes míticos al principio de sus dramas. Esta tragedia, perdida en la actualidad pero con un prólogo reconstruido parcialmente gracias a los comentarios de Dión Crisóstomo (LII 59), fue representada con anterioridad a la de Sófocles.

explicar el porqué de tal locura, pero no se explica<sup>51</sup>. De igual modo, en *Antígona* se menciona la guerra fratricida de los dos hermanos con el fin de ubicar la acción en el tiempo y de subrayar el vínculo familiar entre los hermanos<sup>52</sup>, pero tampoco se entra en detalles, pues el público ya conocía quiénes eran Eteocles y Polinices y por qué combatieron. Tampoco en *Edipo Rey* se explica la historia de la Esfinge ni la llegada de Edipo a Tebas, los antecedentes más inmediatos del mito, sino que sólo se brinda una exposición de la peste que está invadiendo la ciudad, el momento en el cual se inicia la tragedia. No es sino con la intención de suplicar al soberano que les libere de la peste por lo que el sacerdote alude de manera indirecta a las hazañas pasadas de Edipo, a la liberación de Tebas acosada antaño por la Esfinge, con el fin de que su rey se muestre con el mismo valor en el presente<sup>53</sup>. Así, la alusión a la Esfinge se explica por la finalidad de realizar las acciones que tienen lugar en el presente dramático, a fin de que la súplica tenga efecto. También en *Electra* se evita entrar en detalles sobre cómo se llevó a cabo el asesinato de Agamenón ni se explica con minuciosidad el antecedente mítico, pues únicamente se alude a la educación de Orestes por parte del pedagogo, que lo recibió después del asesinato de su padre y lo crió hasta que se convirtiera en el vengador de su progenitor<sup>54</sup>. La venganza es, por tanto, lo que importa en el presente en el que transcurre la acción y la temática principal de la tragedia. Por último, tampoco en *Edipo en Colono* se describe la historia de Edipo, pues todo el mundo conocía la causa de su ceguera y de su exilio, motivo por el cual se evita referir tales antecedentes míticos de sobra conocidos por el auditorio. La secuencia temporal se desarrolla a partir de unos acontecimientos pasados que desencadenan los sucesos presentes (Hutchinson 1999: 58), que dan comienzo a la tragedia y exponen el planteamiento conflictivo inicial.

En conclusión, cuatro son las características que definen la técnica expositiva de los prólogos de Sófocles: en primer lugar, en ellos se expone el argumento con el que comienza la tragedia con el fin último de informar al público. La exposición de este μῦθος, por otra parte, no sólo sirve de introducción a la tragedia sino que además presenta ya la acción de los personajes con una doble función: informativa y dramática. En segundo lugar, la exposición de los hechos se hace de manera progresiva y

---

<sup>51</sup> *Aj.* 40-41.

<sup>52</sup> *Ant.* 11-17.

<sup>53</sup> *OT.* 35.48.

<sup>54</sup> *El.* 11-14.



expectante, como hemos visto en el caso de las preguntas iniciales mediante las cuales se crea un ambiente incipiente mediante la tensión y la expectación en el espectador. Esta progresión informativa se lleva a cabo mediante la demora descriptiva de aquellos puntos argumentales necesarios para marcar el inicio de la acción dramática. En tercer lugar, se enfatizan aquellos aspectos míticos que podían crear ambigüedad; pues al existir distintas versiones del mito, el tragediógrafo debe poner énfasis en la versión empleada con el fin de que el espectador pueda seguir mejor la trama. En cuarto lugar, se obvian los antecedentes míticos que no eran directamente necesarios para entender el argumento, por ser mitos conocidos por el espectador y carecer de relevancia en los hechos presentes. En definitiva, los prólogos se presentan, en su conjunto, como el programa dramático de la versión dramaturgica de Sófocles. En ellos se expone el argumento que se empieza ya a desarrollar y se seleccionan aquellos aspectos que se deben enfatizar, eludiendo aquellos otros que no son relevantes para comprender el presente dramático.

### 1. 1. 2. 3. Anticipaciones escénicas y programa dramático

Los prólogos no sólo exponen los hechos míticos que dan comienzo a la tragedia, sino también proyectan y programan las acciones que los personajes se disponen a llevar a cabo, motivando así el inicio de la acción dramática y planificando el conjunto de la obra (cf. Lucas de Dios 1976: 60; Hulton 1969: 58). De esta manera no sólo se alude al pasado, sino también a los hechos que van a desarrollarse en la obra en un futuro inmediato (Roberts 2006: 141). Así pues, se presentan anticipaciones escénicas con el fin de que el espectador pueda seguir el hilo argumental y comprender mejor las escenas subsiguientes que remiten a este momento prologal<sup>55</sup>. Ya Taplin estudió lo que él denominó *mirror scenes*, aquellas *escenas espejo* que sirven de reflejo de lo que ya se ha dicho anteriormente, una estrategia dramaturgica que se usará en las escenas sucesivas remitiendo al prólogo: «The repetition or reflection of an incident or scene in such a striking way as to recall the earlier event is a basic device for the playwright and is to be found in most kinds of drama» (Taplin 1977: 100).

---

<sup>55</sup> En muchas ocasiones, estas anticipaciones escénicas se producen mediante la expectación o el miedo que caracteriza a los personajes, mediante un prólogo con finalidades efectistas ante la audiencia, *vid.* Roberts 2006: 141.

Con este enfoque, en *Áyax* la diosa Atenea llama a escena a nuestro héroe con el fin de mostrar ante los espectadores y ante Odiseo la futilidad de la condición heroica de *Áyax*, que ha sido burlado por la divinidad mediante la locura<sup>56</sup>. El Telamonio ha matado y apresado el ganado en la creencia de que son en realidad los Atridas. Tal demostración de la demencia del personaje sirve de arranque de la tragedia, pues a partir de ella se desencadena el irremediable camino de *Áyax* hacia el suicidio.

Igual que en *Áyax* sucede en el prólogo de *Traquinias*, donde Deyanira envía a su hijo Hilo en busca del esposo desaparecido<sup>57</sup>. Este hecho motiva al hijo de Heracles a informar de los rumores sobre el paradero de su padre, que se encuentra en Ecalia. Al conocer esta información, Deyanira anuncia el oráculo que recibió sobre el destino de su esposo<sup>58</sup>. Esta profecía es suficiente para convencer al hijo a marchar en busca del padre ante la incógnita de un vaticinio que, como en muchos otros casos, sirve para anticipar el futuro mediante la incertidumbre y el temor de los personajes (Roberts 2006: 141). La decisión tomada por Hilo es necesaria para que la tragedia comience así el camino hacia el desenlace, gracias al anuncio oracular de la posible e inminente muerte de Heracles.

También en *Edipo Rey* encontramos este tipo de proyecciones escénicas. Cuando se abre el escenario, se observa al conjunto de ciudadanos tebanos coronados con ramos de suplicante frente a las puertas del soberano Edipo, a quien suplican encontrar una solución a la enfermedad que padece la ciudad. Este prólogo presenta una súplica colectiva que no sólo informa de los hechos pasados y proyecta la acción hacia el futuro sino también escenifica una acción dramática mediante el lenguaje, los gestos y los movimientos de los personajes que ritualizan el contexto. Tras la exposición del problema, Edipo, el médico que debe diagnosticar la enfermedad que padece la ciudad, anuncia la decisión tomada: ha enviado a su cuñado Creonte al oráculo para informarse del remedio que puede curar la enfermedad. La entrada en escena de Creonte con el anuncio del oráculo, igual que en *Traquinias*, incrementa la expectativa en relación con la solución reportada por Apolo. Prueba de tal expectativa es la fórmula *τάχ' εἰσόμεισθα*, *pronto lo sabremos*<sup>59</sup>, mediante la cual Edipo anuncia la entrada de Creonte aumentando así la tensión en el espectador a raíz de la incógnita de la respuesta oracular. A continuación, Creonte comunica el vaticinio de la siguiente manera: una mancilla es la

---

<sup>56</sup> *Aj.* 51-54.

<sup>57</sup> *Tr.* 65-66.

<sup>58</sup> *Tr.* 79-81.

<sup>59</sup> *OT.* 84.

causa por la cual Tebas está sumida en la pestilencia como consecuencia del asesinato de Layo, la solución es desterrar ese μῖασμα<sup>60</sup>. Esta resolución, tanto reveladora como insuficiente por su ambigüedad, fija el punto de partida de una investigación que lleva a cabo Edipo con el fin de descubrir esta abominación, un interrogatorio que se desarrolla en los episodios sucesivos. Es evidente que el anuncio oracular supone el punto de partida de la tragedia. Por otra parte, tales anticipaciones se presentan no sólo como mera exposición sino también como proyección dramática de los hechos hacia el futuro. Así, en los momentos posteriores se repiten múltiples reminiscencias al pasado y ecos prologales. De este modo, la descripción de la peste manifestada en la infertilidad de las plantas, en los rebaños y en los partos infecundos de las mujeres que aparece expuesta en *OT. 25* se recordará en el verso 665 mediante γᾶ φθίνου / σα.

La ironía trágica, que supone también el punto de partida del prólogo de esta tragedia, anticipa la desgracia fatal de la éxodo. En el terreno de la ironía y la ambigüedad no nos detendremos, sólo debemos apuntar que ésta es fundamental en el prólogo como anticipación de la desgracia que acontecerá en el desenlace trágico<sup>61</sup>. Cabe constatar que la ironía, tanto la que se ha llamado consciente como la inconsciente<sup>62</sup>, es siempre entendida por el espectador, debido a su conocimiento del mito, y tiene finalidades obviamente efectistas ante la audiencia. Tal es el caso del dilema trágico del asesino o asesinos de Layo (Encinas Reguero 2006), la apelación de ἄναξ con la que Edipo se dirige a Creonte<sup>63</sup> o las tres ambigüedades encontradas entre los versos 137-141 (Vara 1983: 294-296), que, puestas en boca de Edipo, hacen que el soberano se delate de manera irónica ante el espectador, anticipando con ello el final de la obra.

Tales anticipaciones se observan también en *Edipo en Colono*, donde aparece como tercer personaje un ξένοϛ. Este personaje es llamado de manera irónica ξένοϛ por parte de Edipo en el verso 33, puesto que los verdaderos extranjeros del lugar son Edipo y Antígona. Ahora bien, desde el punto de vista de Edipo, el extranjero es el nuevo

---

<sup>60</sup> *OT. 96-98.*

<sup>61</sup> Sobre la ambigüedad gramatical y la ironía trágica en esta tragedia, *vid.* Vara (1983); Andrade (2001).

<sup>62</sup> La consciente es aquella entendida por el hablante y por la audiencia, la inconsciente es aquella que pone Sófocles en boca del hablante pero éste no entiende, en cambio la audiencia sí la entiende debido a su conocimiento del mito (Vara 1983: 270).

<sup>63</sup> *OT. 85.* Edipo interpela a su cuñado mediante el vocativo ἄναξ de manera irónica, pues el verdadero soberano es Edipo y no Creonte. No obstante, esta apelación, que supone una inversión en los rangos sociales, podría considerarse también una anticipación mítica en la medida en que Creonte se convertirá posteriormente en el soberano de Tebas (Vara 1983: 273).

personaje, ajeno a la historia mítica. De esta manera se interpreta el drama desde la perspectiva de Edipo. En esta tragedia también encontramos un oráculo que vaticinó a Edipo que acabaría sus días en Colono, razón por la cual el protagonista debe suplicar a las Euménides, diosas protectoras del bosque sagrado donde transcurre la acción, que lo acojan. A partir de esta súplica se pueden desarrollar las escenas sucesivas, que versarán sobre la introducción del culto de Edipo en el Ática gracias a haberlo hospedado en el momento de su muerte (Currie 2012: 337-338). De este modo la ambigüedad explícita en el vocativo ξέγε cobra sentido, pues Edipo experimenta un cambio que lo mueve de extranjero a huésped de los atenienses, de tebano se convierte en ateniense. En definitiva, la plegaria de *asylia* llevada a cabo por Edipo es el punto de partida de la acción dramática, cuya finalidad es que el suplicante sea acogido en suelo ático y se convierta en benefactor de los atenienses, como sucederá al final del drama.

En esta línea, en los prólogos de *Electra* y *Filoctetes* se expone el engaño que se dramatiza en momentos posteriores. Pero mientras que en *Electra* es Orestes quien encomienda al pedagogo presentarse ante palacio con la noticia de su fingida muerte<sup>64</sup>, en *Filoctetes* es Odiseo quien trata de persuadir a Neoptólemo de llevar a cabo la ardua tarea de infiltrarse como supuesto aliado del desgraciado Filoctetes con el fin de arrebatarle el arco y las flechas<sup>65</sup>. No será sino en episodios posteriores cuando se desarrolle el engaño propiamente dicho, para lo cual se prepara al espectador en este prólogo. En el caso de *Electra*, el pedagogo aparece ante las puertas de palacio, como si de un mensajero se tratase, con la noticia de la muerte de Orestes<sup>66</sup>, una información cuya falsedad es fácilmente cognoscible por el espectador gracias al prólogo pero difícilmente inteligible para Clitemnestra. Por lo que a *Filoctetes* se refiere, en momentos posteriores al prólogo asistimos a la estratagema puesta en práctica por Neoptólemo y urdida por Odiseo a fin de capturar el arco de Filoctetes<sup>67</sup>. No obstante, falto de la persuasión inherente a su mentor, Neoptólemo fracasa en su empresa. Este fracaso se anticipa también en los versos 79-80: ἔξειδα, παῖ, φύσει σε μὴ πεφυκότα / τοιαῦτα φωνεῖν μηδὲ τεχνᾶσθαι κακά. Sé, hijo, que tú no eres por naturaleza capaz de decir semejantes palabras ni de maquinan desgracias. Mediante tales palabras Odiseo comunica la naturaleza propia del hijo de Aquiles, incapaz de emplear el engaño, razón

---

<sup>64</sup> *El.* 44-50.

<sup>65</sup> *Ph.* 54-65.

<sup>66</sup> *El.* 660-673.

<sup>67</sup> *Ph.* 239-241.

por la cual el plan que emprende está abocado al fracaso. De igual modo en el prólogo de *Electra* se anticipa el engaño. No sólo mediante la escena del pedagogo haciéndose pasar por mensajero sino también por medio de la ironía trágica en momentos posteriores se recuerda la trama urdida por el hijo de Agamenón. En este sentido, los versos 865-870 muestran un discurso con doble sentido en virtud del cual Electra se lamenta por la muerte de su hermano Orestes, un lamento anticipado en los versos 44-50 del prólogo. Así pues, mientras que en *El.* 44 Orestes encomienda al pedagogo ser un extranjero llegado de la morada del focense Fanoteo, en los versos 865-870 Electra se lamenta de que su hermano esté oculto como un extranjero: εἰ ξένος (...) κέκευθεν. En estos últimos versos, la palabra ξένος significa tanto “huésped” como “extranjero”, mientras que κέκευθεν tiene el doble sentido de “oculto bajo tierra porque está muerto” u “oculto por haberse fingido muerto”, estableciendo así una ironía trágica que recuerda la planificación del engaño y resulta comprensible por la audiencia (Vara 1983: 288).

Por su parte, también en *Antígona* se lleva a cabo la anticipación de escenas sucesivas mediante la planificación de hechos futuros. En esta tragedia, la programación de la acción dramática se realiza por medio de un agón que enfrenta a las dos hermanas durante el cual se exponen los planes de Antígona de enterrar a su hermano insepulto<sup>68</sup>, acto que se desarrolla dramáticamente en episodios posteriores mediante dos intentos sucesivos de enterramiento, como veremos. Asimismo, en el terreno de las proyecciones escénicas, es relevante la calificación del acto de Antígona como δυσβουλία, *desatino*<sup>69</sup>. Si en un primer momento es Antígona la insensata, en la éxodo será Creonte quien se ganará con creces tal calificativo<sup>70</sup>; al mismo tiempo, el hijo de Meneceo, por consejo de Tiresias, debe apoderarse de la εὐβουλία<sup>71</sup>. Así pues, al principio de esta tragedia la δυσβουλία pertenece al carácter rebelde de Antígona, mientras que al final esta característica del héroe trágico se vuelve contra Creonte<sup>72</sup>. De esta manera, observamos una inversión de papeles entre Antígona y Creonte que va aparejada a un cambio de fortuna que experimenta el héroe trágico, a lo que Aristóteles llamó περιπέτεια<sup>73</sup>.

---

<sup>68</sup> *Ant.* 71-77.

<sup>69</sup> *Ant.* 95, 99.

<sup>70</sup> *Cf. Ant.* 1242, 1269.

<sup>71</sup> *Cf. Ant.* 1026, 1050.

<sup>72</sup> La característica que define al héroe trágico es su ἄβουλία, su irreflexión y su incapacidad de ceder ante el resto de personajes (Knox 1964: 21-22). En esta línea, en *Antígona* es bastante recurrente el vocabulario extraído del intelecto (Long 1968: 150), que llama la atención sobre la sensatez y la insensatez, la reflexión y la irreflexión de los héroes.

<sup>73</sup> Arist. *Po.* 1452a 22ss.

En conclusión, el prólogo se presenta como el programa de la obra que los espectadores van a contemplar. En éste se planifican los hechos que se desarrollan en la tragedia con posterioridad, motivando así el comienzo del recorrido de la acción dramática. Este programa dramático no sólo se limita a la planificación de los hechos sino que también los presenta por medio de la escenificación de unos actos que se desarrollan ya en el prólogo.

#### 1. 1. 2. 4. La descripción del lugar

Otra de las funciones del prólogo es informar al espectador del espacio en el cual transcurre la acción (cf. Schmidt 1971: 19; Nestle 1967: 43-45). A causa de las escasas condiciones escénicas de la época (cf. Arnott 1962: 91-92; Pickard-Cambridge 1946: 122-124), que no reflejaban con claridad el espacio donde se desarrollaba la acción, la palabra debía suplir lo que no podía observarse de manera directa sobre el escenario, haciéndose necesaria la descripción del lugar donde actuaban los personajes. Así pues, «la palabra (...) contribuye intensamente a convertir un marco material en dramático y suple todo aquello que la materialidad no permite presentar y que el texto traslada a la imaginación del público» (Brioso 2005: 191). Por otra parte, según Aristóteles, Sófocles introdujo la escenografía<sup>74</sup>. Pero la escasez de recursos escénicos induce a considerar que tal introducción no fue sino un intento por informar del lugar con una escenografía aún bastante pobre, una escasez de recursos escénicos que aparece confirmada por la cerámica (cf. Brioso 2005: 191; Beer 2004: 26-27; Pickard-Cambridge 1946: 124).

En este sentido, en el verso 18 de *Antígona* se anuncia que la acción tiene lugar frente a las puertas de palacio: ἐκτὸς αὐλείων πυλῶν. Del mismo modo, en *Áyax*, Atenea dirige sus palabras iniciales a Odiseo mediante la referencia al espacio escénico, la tienda de *Áyax* en el campamento griego frente a los muros de Troya: καὶ νῦν ἐπὶ σκηναῖς σε ναυτικαῖς ὄρω / Αἴαντος<sup>75</sup>. La misma información espacial se brinda en *Traquinias* 39-40: ἡμεῖς μὲν ἐν Τραχῖνι τῆδ' (...) ναίομεν. En estos versos el demostrativo τῆδε indica que la acción transcurre *en esta Traquis que veis aquí*. Por su parte, también en *Edipo Rey* 16 se informa del lugar en el cual se va a desarrollar la tragedia, el palacio de Tebas frente a los altares del soberano Edipo: βωμοῖσι τοῖς σοῖς,

<sup>74</sup> Arist. *Po.* 1449a: σκηνογραφίαν Σοφοκλῆς (sc. παρεσκευάσεν).

<sup>75</sup> *Aj.* 3-4.

un lugar que, al mismo tiempo, sirve de anticipación de la súplica que aparece también en el prólogo<sup>76</sup>.

Ahora bien, si esta información es relevante como consecuencia de la escasez de tramoya, en algunas tragedias la palabra poética se explaya en descripciones gráficas paisajísticas. Así, la insuficiencia de material escénico hacía indispensable el dominio del arte de la palabra para informar a los oyentes creando un ambiente teatral mediante el lenguaje poético. Gracias a esta recreación, los efectos más inmediatos en el espectador eran la evocación de imágenes mediante las cuales éste se deleitaba y se emocionaba.

Esta combinación entre evocaciones poéticas y descripción escénica se puede encontrar en *Electra*, en cuya *rhexis* inicial el pedagogo describe el espacio escénico mediante una sucesión de demostrativos con función deíctica cuya función fue ya estudiada por Moorhouse (1982: 153-158). Estos deícticos, dada su naturaleza, señalan el lugar donde se sitúa la acción y evocan en la mente del espectador el paisaje natural de la deseada Argos, el bosque sagrado de la hija de Ínaco, el ágora del dios matador de lobos, el ilustre templo de Hera Argiva, la explanada de Micenas la rica en oro o la morada de los Pelópidas la rica en crímenes<sup>77</sup>.

Esta recreación poética es muy semejante a la que aparece en *Filoctetes* y *Edipo en Colono*. En ambas tragedias el marco escénico se presenta en una ἐσχατιά, un lugar ubicado en los confines del mundo que sirve para resaltar la soledad del héroe trágico, tanto de Filoctetes como del anciano Edipo. Así sucede con la descripción de la cueva de Filoctetes<sup>78</sup> y con el prólogo de *Edipo en Colono*, donde, más que el argumento, lo importante es la *Beschreibung des Ortes* (Nestle 1967: 43). En este inicio, el poeta se deleita poéticamente con la descripción del lugar, que el espectador se imagina como un bosquecillo sagrado repleto de viñedos y laurel, casi como si de un *locus amoenus* se tratase, una descripción en la cual también son importantes los demostrativos descriptivos con finalidad deíctica y efectista<sup>79</sup>.

En conclusión, como consecuencia de la escasez de recursos escénicos, en los prólogos trágicos se necesita describir, mediante la palabra, el lugar en el cual transcurre

---

<sup>76</sup> OT. 40-51.

<sup>77</sup> El. 4-10.

<sup>78</sup> Ph. 15-23.

<sup>79</sup> OC. 16-20.

la acción dramática. De esta manera se consigue informar al auditorio del espacio escénico en el que se desarrolla el drama. Asimismo, cuando el lugar requiere un condicionamiento más complejo –como en *Electra*, *Filoctetes* y *Edipo en Colono*–, es preciso recurrir a la recreación poética de la descripción del lugar mediante la evocación de imágenes paisajísticas claramente efectistas en la mente del espectador.

#### 1. 1. 2. 5. La *ethopoiia* en los prólogos

En *Po.* 1450a, Aristóteles afirma: οὐκ οὖν ὅπως τὰ ἦθη μιμήσονται πράττουσιν, ἀλλὰ τὰ ἦθη συμπεριλαμβάνουσιν διὰ τὰς πράξεις. *Sin embargo, (sc. los personajes) no actúan para imitar caracteres, sino que abarcan los caracteres por medio de sus acciones.* Según el estagirita, los caracteres se configuran por medio de las acciones de los personajes, pues ἡ τραγωδία μίμησις ἐστὶν οὐκ ἀνθρώπων ἀλλὰ πράξεως καὶ βίου<sup>80</sup>. *La tragedia es una imitación no de hombres sino de acción y de vida.* Estas acciones las llevan a cabo hombres que encarnan a su vez caracteres, ἦθη. Este elemento de la tragedia griega es importante en Sófocles, quien enlaza las acciones por medio de agones en los cuales diversos personajes, que representan posturas opuestas, se enfrentan entre sí. De este modo, la *ethopoiia* se define como la composición poética del carácter de los personajes que encarnan posiciones enfrentadas que configuran el conflicto trágico (cf. Schmidt 1971: 32; Nestle 1967: 92; Kitto 1961: 280).

Con tal finalidad, Sófocles emplea las escenas de contraste de caracteres que encontramos en los prólogos de *Antígona* y *Filoctetes*. Así, en *Antígona* se define la personalidad de la protagonista por medio del contraste con los personajes que la rodean (Parodi 1961: 90). Ismene, en este prólogo, comunica que representa el papel propio de la mujer tradicional al reconocer que, por su naturaleza, no puede enfrentarse a los hombres ni mucho menos al soberano Creonte: ἀλλ' ἐννοεῖν χρὴ τοῦτο μὲν γυναῖχ' ὅτι / ἔφουμεν, ὡς πρὸς ἄνδρας οὐ μαχομένα (...) τὸ γὰρ / περισσὰ πράσσειν οὐκ ἔχει νοῦν οὐδένα<sup>81</sup>. *Hay que tener en mente que las dos hemos nacido mujeres, pues no podemos enfrentarnos, según creo, a los hombres. (...) Pues actuar por encima de nuestras posibilidades no tiene ningún sentido.* Al mismo tiempo, contra la postura tradicional de Ismene se enfrenta Antígona, que encarna la esfera masculina a causa de la rebelión a la

---

<sup>80</sup> Arist. *Po.* 1450a 16-17.

<sup>81</sup> *Ant.* 61-68.



autoridad (cf. Griffith 2001: 124; Beer 2004: 70). Pero esta vez la rebeldía de Antígona se hace patente por los constantes encabalgamientos empleados por Sófocles. En estos casos la palabra encabalgada, en posición enfática, debemos suponer que sería remarcada por el actor que interpretara Antígona, de tal modo que el espectador advertiría de inmediato la postura encarnada por la heroína. Así sucede en los versos 45-46: τὸν γοῦν ἐμὸν καὶ τὸν σόν, ἦν σὺ μὴ θέλῃς / ἀδελφόν·, *a mi hermano y al tuyo, aunque tú no quieras*, y en los versos 71-72: ἀλλ' ἴσθ' ὅποιά σοι δοκεῖ, κείνον δ' ἐγὼ / θάψω. *Pues piensa como te parezca, yo a aquél le daré sepultura*. Las posiciones enfáticas de ἀδελφόν y θάψω a principio de verso y en encabalgamiento resaltan la rebeldía de la hija de Edipo en estos momentos de enfrentamiento. Así también, Antígona emplea diversas ironías<sup>82</sup> que describen el carácter del tirano Creonte, programando la rivalidad entre los dos personajes principales, entre Creonte y Antígona, que también encarnan posturas opuestas. De esta manera, desde el prólogo se comunica la posición adoptada por los tres personajes principales: Antígona, Creonte e Ismene.

Del mismo modo en *Filoctetes* se contrastan los caracteres de Odiseo y Neoptólemo (cf. Avezzi & Pucci & Cerri 2003: 155; Roisman 2005: 41). El primero hace gala de su mendaz palabrería en el arte de la persuasión y el segundo es un joven inexperto que, por su naturaleza, no es dado a grandes empresas adulatoras, como dice Odiseo a Neoptólemo en los versos 79-80: ἔξοιδα, παῖ, φύσει σε μὴ πεφυκότα / τοιαῦτα φωνεῖν μηδὲ τεχνᾶσθαι κακά. *Sé, hijo, que tú no eres por naturaleza capaz de decir semejantes palabras ni de maquinar desgracias*. Lo mismo vuelve a decir Neoptólemo de sí mismo en los versos 88-89: ἔφυν γὰρ οὐδὲν ἐκ τέχνης πράσσειν κακῆς, / οὔτ' αὐτὸς οὔθ' (...) οὐκφύσας ἐμέ. *Por mi naturaleza no puedo hacer nada que provenga de medios engañosos, ni yo (...) ni el que me engendró*. Tanto el temperamento de Odiseo como el de Neoptólemo son contrastados con el carácter sufriente del quejumbroso Filoctetes, cuya maloliente llaga se describe también en el prólogo<sup>83</sup>.

También en *Áyax* se describe el carácter de los personajes principales. Al comienzo de la obra aparece Odiseo, preocupado y alarmado, buscando la pista de su presa<sup>84</sup> Áyax. De esta manera se presenta el temperamento encarnado por Odiseo, caracterizado por la inquietante y cautelosa preocupación (Hester 1979: 244). Así pues,

<sup>82</sup> Cf. *Ant.* 8 (τὸν στρατηγόν), 31 (τὸν ἀγαθὸν Κρέοντα). Sobre estas ironías, *vid.* Kamerbeek 1978: 39, 42.

<sup>83</sup> *Ph.* 7-11.

<sup>84</sup> *Aj.* 5-7.

según pensamos, Odiseo en este drama no se caracteriza por la cobardía que le reprocha Atenea en el verso 75, sino por una impaciencia que se refleja en su nerviosismo ante la inminente aparición de Áyax, una preocupación que se traduce en miedo<sup>85</sup>. Este nerviosismo aparece marcado por la constante repetición de la partícula ἤ καί empleada por el héroe de Ítaca<sup>86</sup>. Por su parte, Áyax demuestra su rabia acumulada, su locura, así como su odio y su desprecio por los Atridas mediante las constantes aliteraciones que emplea. Así, en los versos 105-106, hace uso de la silbante y la dental mostrando con ello su odio y su desprecio hacia Odiseo: ἥδιστος, ὃ δέσποινα, δεσμώτης ἔσω / θακεῖ· θανεῖν γὰρ αὐτὸν οὐ τί πω θέλω. *El prisionero que más placer me causa, señora, está dentro; no quiero que muera todavía*. Pero también repite fonemas guturales y labiales que además demuestran su jactancia, como en el verso 96: κόμπος πάρεστι κοῦκ ἄπαρνοῦμαι τὸ μῆ. *Me enorgullezco de ello y no lo niego*. De este modo se contrastan la inquietante precaución encarnada por Odiseo y la rabia contenida, el odio y el desprecio representados por la figura de Áyax.

Igualmente, en *Traquinias* la *rhesis* inicial de Deyanira tiene como objetivo la caracterización del personaje como una mujer siempre fiel al lecho de su esposo<sup>87</sup>, sufriende por la larga ausencia de su marido y temerosa<sup>88</sup> por el ineludible destino de Heracles. Por otra parte, como veremos en el apartado correspondiente, mientras que Deyanira representa la esposa sufriende que vive dentro de los límites del οἶκος y sometida, en su soledad, a la perpetua alternancia de los días y las noches y de las alegrías y las penas, Heracles es descrito como el héroe que viene de fuera y conquista la mano de la princesa, tras su enfrentamiento con monstruos terribles y el triunfo del elemento civilizador que el héroe representa<sup>89</sup>. De esta manera se contrastan los caracteres de la esposa y el marido y el conflicto trágico se inicia en un mundo alterado, donde la mujer se encuentra en un lecho vacío y el marido en un espacio exterior en paradero desconocido.

Por otra parte, también en el prólogo de *Edipo Rey* se comunica el carácter de Edipo, que en este momento es el soberano honrado entre todos, como se puede observar en el verso 8: ὁ πᾶσι κλεινὸς Οἰδίπους καλούμενος, y en el 40: ὃ κράτιστον

<sup>85</sup> *Aj.* 82.

<sup>86</sup> *Cf. Aj.* 38, 44, 48. Sobre el valor de esta combinación de partículas, *vid.* Denniston 1966: 285.

<sup>87</sup> *Tr.* 27-30.

<sup>88</sup> *Tr.* 24-25.

<sup>89</sup> *Tr.* 18-21.

πᾶσιν Οιδίπου κᾶρα, donde los adjetivos κλεινός y κράτιστον califican al soberano Edipo, que en estos momentos iniciales de la tragedia es el rey glorioso y poderoso dispuesto a ayudar en todo a su pueblo.

Desde el punto de vista lingüístico, los vocativos sirven para comunicar al espectador el temperamento del protagonista. Tal es el caso de Ismene llamando a su hermana, en *Ant.* 47, *σχετλία*, *temeraria*, un adjetivo que llama la atención sobre la rebeldía de Antígona. También juegan un papel primordial los vocativos como descripción característica del último Edipo, un Edipo anciano, ciego y errabundo, que antaño fue noble, como muestra Sófocles en su tragedia póstuma *Edipo en Colono*. En este sentido, se introducen los primeros versos del drama: τέκνον τυφλοῦ γέροντος Ἀντιγόνη, *Antígona*, *hijo de un ciego anciano*. Lo mismo sucede en el verso 3: τὸν πλανήτην Οιδίπου, *el errante Edipo*, y en el verso 14: πάτερ ταλαίπωρ' Οιδίπους, *desgraciado padre Edipo*, y de nuevo en el 75: ἐπεὶπερ εἶ / γενναῖος, ὡς ἰδόντι, πλὴν τοῦ δαίμονος. *Si es que eres noble, como lo pareces para quien te ve, excepto en la fortuna*. De esta manera, en el prólogo se caracteriza el ἦθος del errante, viejo, ciego e infortunado Edipo que ha llegado al final de sus días.

En definitiva, podemos concluir que una de las funciones más importantes de los prólogos sofocleos es describir el ἦθος de los personajes principales, enfrentados entre sí mediante la oposición de caracteres. Asimismo, ciertas marcas lingüísticas, como los vocativos, los encabalgamientos o las aliteraciones se utilizan para señalar el contraste entre los distintos ἦθη de los protagonistas.

### 1. 1. 3. El lenguaje trágico de los prólogos

La lengua de la tragedia se caracteriza por su solemnidad y grandilocuencia<sup>90</sup> que evoca el mundo de los grandes héroes del pasado. Su argumento proviene del mito, que tiene como precursor al género épico. La tragedia, en su estilo, se convierte así en la principal heredera del *epos* homérico. Muchos son pues los pasajes trágicos que se encuentran bajo el influjo de la épica, como la *teichoscopia* de la tragedia *Fenicias* de Eurípides<sup>91</sup> o

---

<sup>90</sup> En su definición de la tragedia, Aristóteles informa de que ésta es la imitación de acciones elevadas y solemnes (*Po.* 1449b 24-25).

<sup>91</sup> *E. Ph.* 88-102.

como la despedida de Áyax ante su mujer y su hijo<sup>92</sup>, momentos que recuerdan las inolvidables escenas de Helena en la fortaleza troyana presentando los diversos héroes griegos a Príamo<sup>93</sup> o la conmovedora despedida de Héctor de Andrómaca y de Astianacte momentos antes de su enfrentamiento con Aquiles<sup>94</sup>, respectivamente (cf. Garner 1990: 51-52; Easterling 1984: 1-8). Pero tal influencia no sólo se muestra en las escenas, sino también en el tono, en el lenguaje y en las constantes evocaciones que traen a la memoria el registro elevado de Homero mediante el empleo de un lenguaje solemne propio de los héroes del pasado, cuyas hazañas son cantadas por el género épico. Por otra parte, si bien son constantes las evocaciones homéricas que fluyen a lo largo de toda la tragedia, podemos vislumbrar en Sófocles unos inicios prologales donde las reminiscencias homéricas son recurrentes. Así pues, el tono solemne que caracteriza la tragedia griega en su conjunto se inicia ya desde el prólogo, momento en el cual se programa el argumento dramático imbuido de este estilo elevado<sup>95</sup>.

Con esta perspectiva, en su *Edipo Rey*, Sófocles presenta al soberano Edipo como un rey honrado y colmado de excelsa gloria en el verso 8: ὁ πᾶσι κλεινὸς Οἰδίπους καλούμενος. *El llamado por todos el ilustre Edipo, o El llamado Edipo, ilustre entre todos*<sup>96</sup>. En este verso, es fácilmente constatable el tono homérico del término κλεινός, palabra que no deja de recordar los κλέα ἀνδρῶν, las gloriosas hazañas de los ilustres héroes del pasado que constituían el tema principal de los poemas homéricos (cf. Vernant 1989: 53-54; Bollack 1990: 8-9). En efecto, es un hecho bastante conocido que los héroes épicos destacaban por su κλέος, por su fama inmortal<sup>97</sup>, según podemos constatar en pasajes como *Od. IX 19: εἶμ' Ὀδυσσεὺς (...)* / καὶ μευ κλέος οὐρανὸν ἴκει. *Soy Odiseo (...)* y mi gloria llega hasta el cielo.

<sup>92</sup> Aj. 545-582.

<sup>93</sup> Il. III 161ss.

<sup>94</sup> Il. VI 466ss.

<sup>95</sup> En este apartado no abordamos la concepción que se tenía de Sófocles como un excelente adaptador de la épica homérica ni su calificativo de φιλόμηρος (cf. Vita 20; Eust. *Comentarii ad Homeri Iliadem, passim*) por haber sido un tema muy tratado y exceder nuestro propósito. Sobre esto, vid. Kirkwood (1965); Easterling (1984); Schein (2012). Sólo esbozaremos unas líneas generales sobre el estilo de los prólogos de Sófocles con el fin de contextualizarlos en la tonalidad que enmarca el inicio de sus tragedias.

<sup>96</sup> La diferente traducción se debe a la distinta interpretación del dativo πᾶσι, según lo entendamos como dativo agente del participio καλούμενος o como dativo ético con el adjetivo κλεινός. Me inclino por la segunda interpretación, pues si lo entendemos como dativo ético actuaría de refuerzo del adjetivo κλεινός, remarcando la grandeza de un héroe en su máxima gloria afamado para todos (Kamerbeek 1967: 33).

<sup>97</sup> Destacaban por su κλέος como consecuencia de su valor en el combate, de su ἀνδρεία, como Aquiles, y de su prudencia en los consejos, como los casos de Néstor o Polidamante. El valor les hacía desempeñar múltiples hazañas heroicas en virtud de las cuales conseguían la fama y la gloria, que solía ir acompañada, en algunos casos, de una vida efímera (vid. Vernant 1989: 41-43).

En el comienzo de *Antígona* se puede constatar la misma tonalidad solemne en el apóstrofe inicial que Antígona dirige a su querida hermana Ismene: ὦ κοινὸν αὐτάδελφον Ἰσμίνης κάρα. El empleo de la palabra κάρα con carácter afectivo referido a su hermana trae a la memoria vocativos homéricos del tipo φίλη κεφαλή, que encontramos, entre otros ejemplos, en *Il.* VIII 281, donde la “querida cabecita” del interlocutor es evocada también de manera cariñosa y afectiva. Además, como veremos en el capítulo correspondiente, es importante que esta tragedia comience con la invocación a la consanguinidad de las dos protagonistas, como refuerzo del vínculo afectivo que las une (Kamerbeek 1978: 37). El parentesco de ambos personajes es evocado mediante la expresión poética y redundante κοινὸν αὐτάδελφον, que llama la atención sobre la empresa en común que une a las dos hermanas pertenecientes a un mismo linaje (Rutherford 2012: 71-72). De esta manera el énfasis solemne de este vocativo inicial da la tonalidad poética y dramática a la tragedia, que versará sobre la fraternidad de Antígona e Ismene con respecto a sus también queridos hermanos Eteocles y Polinices (Jebb 1888: 8).

El inicio de *Áyax* ha llamado también la atención de los estudiosos en relación con la evocación homérica que hallamos en el prólogo, una evocación que refuerza la ironía trágica de este pasaje (*cf.* Stanford 1981: 52; Lowe 1996: 526-531). La frase αἰεὶ μὲν (...) δέδορκα σε con la que se inicia la tragedia remite a la imagen homérica de la diosa Atenea en su trato con Odiseo, un cuadro que evoca a la divinidad siempre protectora del héroe de Ítaca. Con iguales palabras se refiere Odiseo a su protectora en *Il.* X 278-279: Διὸς τέκος, ἧ τέ μοι αἰεὶ / ἐν πάντεσσι πόνοισι παρίστασαι. *Hija de Zeus, tú que siempre me asistes ante todo tipo de tareas.* De nuevo, en *Od.* XIII 299-301, encontramos este tipo de fórmula, esta vez en boca de Atenea, quien se dirige a Odiseo en los siguientes términos: οὐδὲ σύ γ' ἔγνωσ / Πάλλαδ' Ἀθηναίην, κούρην Διός, ἧ τέ τοι αἰεὶ / ἐν πάντεσσι πόνοισι παρίσταμαι ἠδὲ φυλάσσω. *No reconoces ya a Palas Atenea, hija de Zeus, yo que siempre te asisto ante todo tipo de trabajos y te protejo.* En estos ejemplos, el adverbio αἰεὶ en compañía del verbo παρίσταναι parece ser la clave para entender tal evocación, imagen que se enfatiza en el inicio de *Áyax* mediante la fórmula αἰεὶ μὲν. Y es que ambas escenas presentan similitudes bastante palpables, como la expresión formular de αἰεὶ... παρίστασαι, que encontramos de nuevo en este mismo prólogo, referido en primer lugar a la relación de protectora-protégido entre Atenea y

Odiseo<sup>98</sup> y, en segundo lugar, al mismo tipo de trato que Áyax, en su locura, cree tener con la diosa Atenea, a quien considera también su aliada *ante todo tipo de trabajos*<sup>99</sup>. De este modo, este inicio muestra unos tonos homéricos en el plano de la ironía trágica que incrementan la efectividad del pasaje; pues Atenea no es su aliada, como piensa el Telamonio, sino su destructora (Lowe 1996: 528)<sup>100</sup>.

También en *Electra* resulta claro el paralelismo entre el prólogo y varios pasajes homéricos. La tragedia comienza con una *rhexis* mediante la cual el pedagogo hace una descripción detallada del lugar donde se sitúa la escena con el fin de mostrárselo a Orestes: la antigua Argos, el ilustre templo de Hera, Micenas la rica en oro y la mansión de los Pelópidas. Dicha presentación se lleva a cabo mediante una abundancia de demostrativos descriptivos así como de términos de clara raigambre homérica, como el adjetivo κλεινός anteriormente comentado:

Τὸ γὰρ παλαιὸν Ἄργος οὐπόθεις τόδε, / τῆς οἰστροπλῆγος ἄλσος Ἰνάχου κόρης· / αὕτη δ', Ὀρέστα, τοῦ λυκοκτόνου θεοῦ / ἀγορὰ Λύκειος· οὐξ ἀριστερᾶς δ' ὄδε / Ἥρας ὁ κλεινὸς ναός· οἷ δ' ἰκάνομεν, / φάσκειν Μυκίνας τὰς πολυχρύσους ὄραν, / πολύφθορόν τε δῶμα Πελοπιδῶν τόδε<sup>101</sup>.

*Ésta es la antigua Argos que anhelabas, bosque sagrado de la hija de Ínaco, fustigada por el tábano. Ésta es, Orestes, la plaza licia del dios matador de lobos. Este de la izquierda es el ilustre templo de Hera. Y aquí, adonde hemos llegado, puedes afirmar que ves Micenas, la rica en oro, y el palacio de los Pelópidas, rico en crímenes.*

Como se puede comprobar, el registro elevado del pasaje es más que evidente, no sólo por la sucesión constante de demostrativos coordinados con finalidad descriptiva indicando el *aquí* y *ahora* de la acción (Moorhouse 1982: 153)<sup>102</sup>, sino también por el término κλεινός, que trae a la mente el registro solemne y elevado de la lengua homérica, así como por el contraste claramente buscado entre el epíteto homérico de

<sup>98</sup> Aj. 1, 36.

<sup>99</sup> Aj. 90, 117.

<sup>100</sup> Dejamos de lado la otra evocación homérica del pasaje, según la cual este prólogo remite a *Il.* X 275ss., cuando Atenea envía un oráculo en forma de garza a Odiseo y a Diomedes, que no la ven sino que tan sólo escuchan su voz, como también ocurre en este prólogo con Atenea, que revela los hechos a Odiseo, quien sólo oye su voz sin verla. Los puntos en común entre ambos pasajes son bastantes (cf. Jouanna 1977: 170; Stanford 1981: 56).

<sup>101</sup> *El.* 4-10.

<sup>102</sup> Esta sucesión de deícticos coordinados con finalidad descriptiva tiene antecedentes claramente épicos, como la descripción de Ítaca que Atenea hace ante Odiseo en *Od.* XIII 344ss. Ambos pasajes tienen paralelismos evidentes, pues siempre se trata de la descripción del lugar al cual pertenece el destinatario, largo tiempo ausente de su patria, como sucede con Orestes y Odiseo (Finglass 2007: 93).

Micenas, πολυχρύσους, y el epíteto trágico y creado a la manera homérica de la morada de los Pelópidas, πολύφθορον<sup>103</sup>.

Asimismo, en *Filoctetes* podemos observar puntos en común con el inicio de *Electra*, pues en ambas tragedias hay una descripción del lugar caracterizada por el tono solemne<sup>104</sup>. La solemnidad descriptiva de tales inicios se observa también en el comienzo de *Edipo en Colono*, momento en el cual Antígona describe el lugar donde se desarrolla la tragedia ante su ciego y anciano padre: χῶρος δ' ὄδ' ἱρός (...) βρύων / δάφνης, ἐλαίας, ἀμπέλου<sup>105</sup>. *Este es un lugar sagrado (...) rebosante de laurel, olivo y viñedos*. De igual modo, el monólogo inicial de *Traquinias* destaca por su registro elevado con tonos homéricos, como observamos en la descripción del lugar de los versos 39-40, así como en el empleo de κλεινός, adjetivo que de nuevo aparece en el verso 19, esta vez referido al hijo de Alcmena.

En definitiva, en los inicios sofocleos son frecuentes las tonalidades homéricas que conceden solemnidad al lenguaje trágico, como hemos podido comprobar en las descripciones del lugar, la ironía trágica de *Áyax* o el empleo de términos que evocan el tono glorioso de los héroes del pasado, como κλεινός. Estos rasgos tienen en común la σεμνότης, un estilo solemne que conecta el género trágico con el épico.

Cabe mencionar además que este lenguaje altisonante, en el estilo de la tragedia, es aderezado con un *logos* ambiguo y cargado de oposiciones y contradicciones que distorsionan la realidad mediante constantes metáforas, paradojas e ironías trágicas, donde el orden que rige la religiosidad de la sociedad griega es pervertido mediante un lenguaje que evoca rituales, que altera la disposición jerárquica establecida entre lo piadoso y lo sacrílego, las normas heredadas de la tradición épica y la nueva sociedad de la *polis* ateniense en constante cambio (cf. Vernant 2002a: 26, 2004: 21; Segal 1999: 52). En este sentido, el registro elevado que recuerda el lenguaje homérico se encuentra cargado de figuras estilísticas que convierten lo épico en trágico, de juegos de palabras contradictorias<sup>106</sup>, de metáforas, de imágenes, de perversiones rituales, de ironías

---

<sup>103</sup> Cf. *Il.* VII 180; XI 46; *Od.* III 305. Sobre ambos epítetos trataremos en el apartado de esta tragedia. Por el momento sólo interesa destacar el estilo elevado sofocleo que se consigue gracias a la recurrencia en el adjetivo πολύς mediante el juego de palabras coordinadas πολυχρύσους... πολύφθορόν τε, términos que se oponen entre sí (Finglass 2007: 94-96).

<sup>104</sup> *Ph.* 16-21. Recordemos también el ἀκτὴ μὲν ἦδε con el que se inicia *Filoctetes*, donde el deíctico tiene la misma función descriptiva que en *Electra*.

<sup>105</sup> *OC.* 16-18.

<sup>106</sup> Cf. *Ant.* 74, 924; *OT.* 1214.

trágicas, de constantes oposiciones entre la apariencia y la realidad, entre la luz y la oscuridad<sup>107</sup>. Estos elementos aparecen entremezclados con el estilo grandilocuente de la tragedia, creando un nuevo *logos* ambiguo, trágico y, por definición, conflictivo.

#### 1. 1. 4. Conclusión

En este apartado hemos observado que la función principal del prólogo, como aquella parte inicial y unitaria que precede a la párodo, es presentar la acción dramática, que se empieza ya a desarrollar a partir del inicio. Con todo, esta exposición dramática no sólo se centra en el argumento mítico que da comienzo a la obra, sino también en la descripción del escenario, de los caracteres opuestos de los personajes y de todos aquellos actos que se van a desarrollar en episodios posteriores, programando así los hechos sucesivos, como el engaño de *Electra* o *Filoctetes* o como la resolución de Antígona de enterrar a su hermano muerto o la disposición de Edipo a encontrar la mancilla que contamina el palacio tebano.

Estos temas son los que se abordan a lo largo de los episodios siguientes, durante los cuales se intenta solucionar los conflictos con los que se inicia la tragedia. Todo ello aparece expuesto y proyectado en un estilo solemne y elevado pero a la vez metafórico y cargado de imágenes poéticas y transgresiones rituales, un estilo que causa así emoción, temor y piedad en los espectadores atenienses, para los que el registro épico se vuelve trágico en escena, donde se debaten problemas políticos, sociales y religiosos propios de la *polis* ateniense.

### 1. 2. Ritualidad y tragedia

#### 1. 2. 1. Mito y rito

Mucho se ha hablado sobre la relación entre mito y ritual en Grecia<sup>108</sup>. Partiendo, mayormente, de los estudios sociobiológicos de Walter Burkert (1984, 2007, 2011), así

---

<sup>107</sup> *Aj.* 394-400.

<sup>108</sup> No podemos ofrecer un estudio exhaustivo sobre las distintas interpretaciones del mito y el ritual en Grecia, dada la abundancia de bibliografía y las limitaciones de nuestro trabajo. Para una visión de las diferentes corrientes interpretativas sobre mito y ritual, *vid.* Lowell (1990). Además de los estudios sociobiológicos de Burkert (1984, 2007, 2009, 2011), debemos tener en cuenta los de la escuela



como de estudiosos posteriores que beben de una misma concepción antropológica y social de la práctica religiosa, podemos considerar un rito como un proceso de representación de un sistema cultural de comunicación simbólica que mezcla actos, gestos y palabras programados, marcados y estilizados. El rito está regido por unas normas protocolarias que definen la expresión religiosa de la práctica cultural de una determinada comunidad, con una función social importante que tiene como base la cohesión de dicha comunidad (cf. Burkert 1984: 22-23, 2007: 15, 2009: 46; López Eire 2003: 601, 2004: 63-64; Yatromanolakis & Roilos 2004b: 11-12).

Esta concepción del ritual como un acto protocolario y sistemático se observa desde muy antiguo. Ya en la misma etimología del término *rītus* y sus equivalentes en otras lenguas indoeuropeas, como el sánscrito o el avéstico, observamos que la palabra designa «el orden conforme a la práctica religiosa»<sup>109</sup>. En este sentido, como explica Burkert (1979: 35-39, 2009: 46), el rito tiene su origen en programas biológicos marcados que se redireccionan hacia la esfera de lo religioso, de manera que actúe la analogía y la repetición exagerada de patrones de conducta innatos que convierten un acto mimético en ritual, en acto programado. De este modo, si el agua limpia las manchas del cuerpo, la misma agua sirve para purificar la mancilla de una persona o comunidad, en sentido simbólico (Burkert 2007: 108-109). Con la misma idea, para poder entrar en un espacio sagrado, era necesario lavarse las manos con el fin de limpiarse las manchas e impurezas (Parker 1990: 19), igual que sucede hoy en día con la pila bautismal. Este lavado con agua lustral era también imprescindible antes de la realización de sacrificios, para el que los participantes se unían en el rito del lavado simbólico (Parker 1990: 20; Burkert 2007: 80). Los sacrificios, cuya finalidad es ofrecer víctimas a la divinidad con el fin de obtener un beneficio en una relación de reciprocidad (Mikalson 1991: 188), son en origen, según la interpretación de Meuli retomada por Burkert (1984: 12-23), rituales practicados por los cazadores paleolíticos.

---

estructuralista francesa, como Vernant (1996, 1999, 2004), Detienne-Vernant (1979) y Vidal-Naquet (2005). Estos últimos, siguiendo las enseñanzas de Lévi-Strauss, contemplan el rito y el mito como reflejo del pensamiento del ser humano mediante las relaciones estructurales de oposición entre las partes compositivas de dicho pensamiento (cf. Vernant 1996: 155, 2004: 195), como lo crudo y lo cocido o lo civilizado y lo incivilizado. Algunas interpretaciones de los estructuralistas han sido desmentidas en la actualidad, como la radical definición del mito como algo inexistente que se debe rastrear a partir del estudio científico e intelectual de la mitología (Detienne 1981: 91-92). Asimismo, en nuestro estudio serán tenidos en cuenta los acercamientos de Kirk (1984, 1990), Nilsson (1953), Eliade (1967, 2001), Turner (1969, 1982), Van Gennep (2008), Jeanmaire (1939), Brelich (1969), Girard (1972) y Parker (1990, 2005).

<sup>109</sup> Vid. *DELL*. s. v. *rītus*.

Convertidos en un acto surgido de una necesidad biológica como la caza, estas prácticas se redireccionan, posteriormente, hacia la esfera de la comunicación entre dioses y hombres, cuya función principal, dentro del ámbito de la *polis*, es la cohesión social de la comunidad, tal como se observa en el banquete ritual (Burkert 1984: 12).

Por otra parte, la explicación etiológica del rito queda reflejada en el mito, pues éste narra la causa por la cual se lleva a la práctica un determinado ritual (Kirk 1985: 25-31). Pero mientras que en el mito el hombre se sirve del lenguaje, en el rito se entremezclan el lenguaje, las acciones y la gestualidad (López Eire 2003: 601). En general, se puede afirmar que los mitos tienen una función etiológica al dar una explicación no sólo de las causas de la naturaleza sino también de determinados rituales. No obstante, esta función etiológica no siempre se cumple, pues a menudo existen mitos a los que no acompaña ninguna ejecución ritual (*cf.* Kirk 1984: 183, 1990: 26; Burkert 1984: 31). Sin entrar en detalles sobre la controvertida e inconclusa discusión de si fue antes el mito o el rito (*vid.* Kirk 1985: 25), parece claro que en algunas ocasiones hay una relación estrecha entre mito y ritual, siendo aquél la parte hablada de éste (*cf.* Burkert 1984: 30; López Eire 2003: 601).

Así, por mencionar algunos ejemplos, el mito del sacrificio de Aglauro, que se arrojó desde lo alto de la Acrópolis para salvar la ciudad de los atenienses, hizo que éstos erigieran un templo en su honor donde se le rendía culto (Sourvinou-Inwood 2011: 26-27). Del mismo modo, el mito del asesinato que las mujeres llevaron a cabo sobre sus maridos en la isla de Lemnos concede una explicación de por qué en dicha isla se deben llevar a cabo anualmente rituales expurgatorios por medio del fuego con el fin de purgar la mancha que cometieron antaño (Dumézil 1998: 37)<sup>110</sup>. En este caso, el mito se reactualiza año tras año<sup>111</sup>, mediante el rito, como recordatorio del suceso mítico

---

<sup>110</sup> Además de la explicación mitológica, esta festividad religiosa puede explicarse por creencias humanas universales que remitirían, en última instancia, a la renovación y purificación anual de la naturaleza mediante un ritual de tipo agrario. Sobre esto, *vid.* Dumézil 1998: 66.

<sup>111</sup> Utilizamos el término “reactualización” con el sentido que le ha dado la historia de las religiones. Un tema bastante tratado por Mircea Eliade (1967, 2001). Según esta interpretación, la base de un ritual está en el hecho de que constantemente se repitan los mismos actos que tuvieron lugar *in illo tempore*, en un tiempo y espacio primordial, sagrado y mítico. Esto es fácilmente constatable en Grecia por los ejemplos que estamos citando, pero también en otras culturas como la babilonia, donde se realizaba la festividad de Akitu en el transcurso de la cual se recitaban versos del poema cosmogónico *Enuma Elish* y se realizaba un complejo ritual de reactualización anual del mítico enfrentamiento entre Tiamat y Marduk, que concluía con la ascensión de Marduk al trono y el establecimiento del cosmos, como es natural en los mitos cosmogónicos. Lo mismo sucede en los rituales de construcción y colonización, que consisten en repetir los mismos patrones que los dioses en el tiempo de la cosmogonía. A partir de un centro sagrado, metafóricamente denominado “el ombligo del mundo”, se funda una ciudad también sagrada en un

ocurrido otrora, que sirve de explicación etiológica de aquél, como «repetición de aquel acto mítico primordial y fundacional» (Suárez de la Torre 1995: 27). De este modo, el ritual en honor de Zeus Licio en Arcadia, donde existía la leyenda de que quien comiera carne humana se convertiría en hombre lobo<sup>112</sup>, se reactualiza cada año en conmemoración de la atrocidad cometida por Licaón, metamorfoseado en hombre lobo, y sus descendientes, que llevaron a cabo sacrificios humanos en honor de Zeus. Mediante el ritual del sacrificio en honor de Zeus Licio, la comunidad de los arcadios se cohesionan como grupo social y purifica la mancha ocasionada por sus antepasados (Burkert 1984: 86). También en Corinto, en el santuario de Hera Acrea, se llevaban a cabo sacrificios expiatorios de una cabra negra, en sustitución de siete niños y siete niñas, que reactualizaban el mito del asesinato de los hijos de Medea por los corintios (Burkert 2011: 78-80), una versión distinta de la que nos transmite Eurípides<sup>113</sup>, al mismo tiempo que la comunidad se purificaba de la atrocidad cometida antaño.

Además de estos rituales de purificación encontramos otros que conmemoran la introducción de una determinada divinidad en la comunidad, también explicados por el mito. Un caso bien conocido es la introducción del culto dionisiaco en los pueblos griegos, cuya negativa puede implicar la *μανία* enviada por el dios, tal como aparece reflejado en muchos mitos<sup>114</sup> y en la tragedia *Bacantes* de Eurípides, siendo esta divinidad la representante del desenfreno y el éxtasis báquico. Sin ir más lejos, como veremos, las Grandes Dionisias conmemoran la introducción del culto de Dioniso en Atenas. Del mismo modo, las *Plynteria* y las *Kallynteria* en Atenas, fiestas celebradas en el mes de Targelión, tras un proceso de purificación ritual y de adorno de la estatua cultural de la diosa Atenea, conmemoran la introducción del culto a la divinidad en la *polis* de los atenienses, de quienes se erige como matrona o divinidad Políade (cf. Deubner 1956: 17-22; Sourvinou-Inwood 2011: 136).

Así pues, la asociación entre mito y rito podría explicarse, como ya estudiara Harrison (1927: 42-45) y la llamada «escuela de Cambridge», como una relación entre palabra y acción, τὰ λεγόμενα y τὰ δρώμενα, siendo el mito la parte hablada del rito.

---

movimiento del caos al cosmos que repite el mismo esquema que las cosmogonías. Sobre esto, *vid.* Eliade 2001: 12-17.

<sup>112</sup> Pl. *R.* 565d.

<sup>113</sup> E. *Med.* 1379.

<sup>114</sup> Podemos pensar en la oposición que le presentó Licurgo, rey de los edonios, cuyo resultado fue la locura del rey y el asesinato de su hijo Driante. Lo mismo sucedió con Penteo en Tebas o las Prétides en Argos. Sobre esto, *vid.* Burkert 2007: 222-223.

Con todo, el ritual no sólo es acto, sino acto entremezclado con palabras y gestos; pues una oración y una súplica, por ejemplo, no sólo son actos que tratan de conseguir un beneficio por parte del interlocutor sino también se llevan a cabo por medio de gestos muy marcados y de una estructura lingüística con motivos comunes y repetidos; por consiguiente estos ritos entremezclan claramente actos, gestos y palabras sistematizadas. Por otra parte, si algo nos ha enseñado la lingüística pragmática, mediante el lenguaje se pretende llevar a cabo una acción, por lo tanto las oraciones o las súplicas son palabras que se convierten en acto, son un lenguaje marcado y repetitivo, fácil de memorizar y de conectar, compuesto por una invocación inicial y fórmulas típicas que configuran un registro lingüístico que se encuentra ritualizado (López Eire 2004: 63). Del mismo modo, la tragedia griega, en su lenguaje, tiene características claramente poéticas y rituales, estando la poesía y el ritual estrechamente unidos desde su origen (López Eire 2003: 601-602), características como la repetición, las aliteraciones, las epanáforas, las invocaciones y, sobre todo, la mimesis; pues si la poesía es la mimesis de acciones elevadas<sup>115</sup>, el ritual es, como ya hemos dicho, la mimesis redirigida de programas biológicos.

En definitiva, parece evidente que la relación entre rito y mito se explica por la función etiológica de éste. No obstante, si bien esta asociación es válida en muchos casos, en otros el mito no aparece asociado a ningún ritual conocido, como en el caso del vellocino de oro que debían conseguir Jasón y los argonautas (Kirk 1984: 45). Resulta difícil, pues, establecer una catalogación clara de las distintas funciones del mito griego, en relación muchas de ellas con el ritual. En este sentido, Kirk (1984: 32-57) mostró su rechazo hacia todas aquellas teorías monolíticas que pretendían ser universales, demostrando que los mitos griegos tienen muchas funciones y características que plantean serios problemas a la hora de intentar dar una definición satisfactoria. Suárez de la Torre (1995: 23-27), por su parte, propone una clasificación tripartita que distingue el mito en relación directa con el culto de aquel que no lo está:

En primer lugar, encontramos aquellos mitos que fundamentan un discurso religioso, con pretensión de explicación global de todo tipo de realidades. En este primer tipo hallamos los mitos cosmogónicos (Suárez de la Torre 1995: 23), que explican la naturaleza en un movimiento del caos, el principio de todo, al orden, el

---

<sup>115</sup> Arist. *Po.* 1449b 24.

κόσμος, explicando con ello las jerarquías divinas de las distintas generaciones de dioses y el surgimiento del mundo ordenado en el que nos encontramos. Así, mediante algunos mitos se explican los fenómenos naturales que rodean a los hombres, como los vientos o las lluvias, así como el rayo que proviene de Zeus, dios supremo de origen indoeuropeo relacionado con los fenómenos meteorológicos y guardián del orden y la sociedad, o el carro de Helio, que bordea noche tras noche la corriente del Océano (*vid.* Kirk 1984: 34-39).

En segundo lugar, se incluyen los mitos de una perspectiva religiosa en un contexto no necesariamente cultural. En este caso, el mito podría tener una función paradigmática, de ejemplo o modélica, adaptada al contexto en el que aparece. Así, por ejemplo, en la poesía pindárica se conecta la victoria del atleta con el modelo de un héroe mítico, *heroizando* la figura del vencedor (Suárez de la Torre 1995: 25). Del mismo modo, esta función tiene lugar en la poesía dramática, en la que con frecuencia se conecta el destino del héroe trágico con la suerte o fortuna del personaje mítico. Sucede, por ejemplo, en *Ant.* 944-947, donde el destino que sufrió Dánae al ser enterrada viva en una cámara sepulcral para que no engendrara hijos sirve de modelo de la suerte de Antígona, condenada a la sepultura en vida antes del matrimonio. En el mito de Filomela, a su vez, el canto de dolor de este personaje, o de Procne según versiones<sup>116</sup>, tras su metamorfosis, es el paradigma del canto de luto del ruiseñor que se lamenta por la muerte de su hijo Ítilo<sup>117</sup> y aparece comparado con las mujeres y sus gemidos de dolor en los lamentos fúnebres<sup>118</sup> (Palomar 1999: 62).

En tercer lugar, están los mitos en relación directa con un culto, los mitos locales que sirven de explicación etiológica de la realidad ritual o cultural de una comunidad. Estos mitos, a su vez, se dividen en aquellos que explican el origen de un culto y aquellos otros en conexión directa con una realidad ritual (Suárez de la Torre 1995: 25-27). En este último tipo podríamos incluir los mitos de carácter fundacional, asociados mayormente con los héroes civilizadores, que fundan ciudades y unifican comunidades donde se instala el culto del héroe y se alza la sociedad como descendiente de un mismo antepasado mítico. Es el caso de muchos mitos relacionados con la figura de Heracles,

---

<sup>116</sup> Según versiones, Filomela fue metamorfoseada en golondrina y Procne, su hermana, en ruiseñor, o a la inversa. Sobre la función paradigmática de este mito, *vid.* Paus. I 41 8.

<sup>117</sup> El mito de la metamorfosis de Procne y Filomela tiene un paralelo en algún tipo de culto que había en Dáulide, donde, según cuenta Pausanias (X 4 7-10), los hombres realizaban el banquete ritual del hijo de Tereo y se encontraba una estatua cultural de Atenea, traída antaño por Procne (Burkert 1984: 182).

<sup>118</sup> Cf. A. Ag. 1142-1146, *Supp.* 60, 62; S. El. 147-149, entre otros ejemplos.

que fundó los juegos olímpicos, o también de la fundación de Tebas por Cadmo o la confederación del Ática unificada por Teseo (*vid.* Kirk 1984: 54).

De lo dicho hasta ahora podemos colegir que la relación entre mito y rito plantea problemas importantes. En primer lugar, no siempre se conectan en la función etiológica del mito, sino que éste presenta más funciones no siempre relacionadas con el rito. En segundo lugar, la mitología llegada hasta nosotros proviene, en su mayor parte, de fuentes literarias, un hecho que conlleva que debamos estudiar los contextos por separado, pues los poetas se sirven de distintas versiones o innovan en algunos puntos el esqueleto mítico tradicional según sus propios objetivos, incluyendo con ello la función paradigmática del mito que a los poetas les sirve para alcanzar sus propios fines. En tercer lugar, al formar parte de una religión politeísta, podemos encontrar diversas versiones surgidas de un mismo esqueleto mítico y empleadas según lo requiera el contexto. Este hecho nos debe llevar a distinguir entre mito panhelénico, como los cosmogónicos, y mito local, que generalmente se halla asociado a un culto de tradición local. Esta cautelosa distinción podría explicar, en parte, la evolución paralela de un mismo esqueleto mítico panhelénico, surgiendo con ello distintas versiones míticas asociadas a cultos locales. Es el caso del asesinato de los hijos de Medea por los corintios, que deben purificar esta atrocidad mediante sacrificios expiatorios, una versión mítica que difiere de la empleada por Eurípides, en cuya tragedia la propia Medea se convierte en asesina de sus hijos.

Así pues, si el politeísmo se presta a las versiones míticas distintas y a la diferenciación entre mitos locales y panhelénicos, debemos hablar, no de religión, sino de religiosidad griega, en la idea de que en el mundo griego existe una idea de religión unificada en toda Grecia, pero con cultos propios locales que diferencian una comunidad de otra, Atenas de Arcadia o de Corinto (*cf.* Price 1999: 19-25; Suárez de la Torre 2006: 9-12). De esta manera, podemos entender mejor el sistema religioso de la *polis* griega como una religión unitaria que forma parte de un complejo sistema religioso más amplio, según el cual cada *polis* tenía sus propios cultos locales, que formaban parte de una realidad aún mayor en su relación con otras *poleis* y con la religión panhelénica (Sourvinou-Inwood 2000a: 13). En consecuencia, distinguiremos,

entre muchos otros, los cultos de Zeus Polieo<sup>119</sup>, Zeus Licio<sup>120</sup> y Zeus Herkeios<sup>121</sup>, así como el de Apolo Delfico<sup>122</sup> y Apolo Delio<sup>123</sup>. Se trata, en cada caso, de la misma divinidad pero con parcelas de culto muy distintas según la región en la que nos encontramos. En el caso de las divinidades, cada una de sus esferas culturales se encuentra lingüísticamente marcada por el epíteto, que concreta el culto al que nos estamos refiriendo en cada momento (Parker 2003: 173).

Por otra parte, del mismo modo que el mito no siempre se puede explicar por la función etiológica que lo conecta con el rito, no todos los rituales aparecen asociados con mitos. Debemos distinguir diversos tipos de rituales, pues algunos de ellos los veremos explorados dramáticamente en las tragedias de Sófocles. Una primera distinción que debemos hacer tiene en cuenta la diferencia entre los rituales colectivos y los individuales. Los colectivos tienen una función muy importante de cohesión social, pues toda la comunidad se reunía para su celebración (*cf.* Burkert 1984: 22-29, 2009: 46; Sourvinou-Inwood 2000a: 24). Así, el ritual compromete al conjunto de la *polis* o, dentro de ésta, a las distintas categorías que se enmarcan en un mismo grupo social, como los demos o las tribus. Estas agrupaciones sociales, en sus rituales colectivos dentro del marco de la *polis*, se reúnen periódicamente para rendir culto a las divinidades cívicas directamente comprometidas con la identidad y la protección de la *polis* o del grupo social congregado (Sourvinou-Inwood 2000a: 24-27). Un caso claro de ritual colectivo es la fiesta nacional de los atenienses, las *Panateneas*, donde el prefijo *πᾶν* indica que toda la comunidad de los atenienses se congregaba para rendir culto a su matrona (*cf.* Deubner 1956: 22; Parke 1986: 46-47). Otro ejemplo se puede encontrar en los rituales de introducción de una divinidad, como las *Plynteria* y las *Kallynteria*, o también en los rituales de purificación periódica de la comunidad. Según esta última clase, no sólo en Lemnos existía el ritual de la purificación del fuego o en Corinto la purgación de la mancilla cometida antaño, sino también en Atenas, en las

---

<sup>119</sup> Divinidad que recibía culto en su templo homónimo en la Acrópolis de Atenas, principalmente en las Dipolias, festividad ateniense en el transcurso de la cual se celebraban las Bufonias (Burkert 1984: 136-137).

<sup>120</sup> A esta divinidad se le rendía culto en Arcadia y aparecía asociada con el mito de Licaón (Burkert 1984: 84).

<sup>121</sup> Se trata del Zeus protector del hogar, cuyo altar se encontraba en las viviendas particulares (Burkert 2007: 177).

<sup>122</sup> Apolo, como dios oracular, recibía culto en Delfos.

<sup>123</sup> Se trata de uno de los cultos más importantes del dios Apolo, en la isla de Delos. Esta isla sagrada constituía el centro de las Cícladas y, tras el nacimiento de Apolo en dicha isla, ésta se fijó y se estableció como culto principal del dios. *Vid. H. Ap.* 14ss.

*Targelias*, se escogían anualmente dos *φαρμακοί* que encarnaban la mancilla o *μίασμα* de las desgracias ocurridas y, tras su flagelación pública, eran expulsados de la comunidad como una pestilencia, en un simbolismo que reflejaba la liberación del pueblo de los atenienses de la mancilla y su consiguiente purificación (Deubner 1956: 179-198). En las mismas *Targelias* se consagraban a Apolo las primicias de los frutos de la tierra y se le ofrendaba la *εἰρεσιώνη*, ramo de olivo o laurel adornado con cintas de lana que simbolizaba el renuevo primaveral de la vegetación en una fiesta de año nuevo (*vid.* Vernant 2002b: 122-123). Este tipo de rituales agrarios, de renovación del ciclo natural de la vegetación, era muy frecuente en la antigüedad (Harrison 1903: 77-78). Así también, muchos ritos, como el sacrificio, que se llevaba a cabo en diversos tipos de rituales o festividades religiosas, finalizan con un banquete ritual cuya misión más inmediata es la cohesión social y comunitaria (Burkert 1984: 12, 2007: 82-83).

Por otro lado, los rituales individuales son aquellos gestos, actos o palabras que se llevan a cabo en relación con lo sagrado, como la reverencia ante la estatua de un dios o la necesidad de lavarse con agua lustral antes de entrar a un espacio sagrado (Burkert 2007: 108). Del mismo modo, muchos rituales colectivos, como los sacrificios, se pueden realizar como prácticas de culto individual o privado en algunos contextos (Sourvinou-Inwood 2000b: 44-45), aunque este tipo de actos cultuales quedaban más bien supeditados al marco más amplio de la *polis* que legitimaba la práctica religiosa (Sourvinou-Inwood 2000b: 51). En esta línea, un rito individual como la sepultura de los muertos puede tener un componente colectivo en referencia al sepelio de familias aristocráticas o de los caídos en guerra en defensa de la patria, actos legislados por Solón y, por tanto, legitimados por el marco colectivo de la comunidad y sus gobernantes. Asimismo, algunos rituales individuales son necesarios como garantía de la participación colectiva dentro de un grupo social en el tránsito de un estado a otro mediante el simbolismo de la muerte y el renacimiento de la vegetación que se refleja en el final de una etapa de la vida y el comienzo de otra. Se trata de los ritos de paso, término popularizado por Van Gennep (2008: 31-34) para incluir una gran variedad de rituales que se encuadran dentro de la etiqueta definida: los rituales funerarios, el matrimonio, los ritos de paso efébo y la adolescencia, entre muchos otros. Según lo definió Van Gennep (2008: 32), para incluir un ritual como rito de paso hace falta que cumpla tres fases: una primera de separación de su vida anterior, una segunda de margen con respecto a la anterior, pues el iniciado se sitúa en un espacio alejado de la



normalidad propia de la civilización donde se alteran los roles sociales y el proceder habitual de la comunidad, y un tercer paso de agregación, momento en el cual el iniciado se incorpora a su nuevo estatus. Por último, encontramos algunos rituales próximos a la magia, según los cuales a ciertos elementos se les atribuían poderes mágicos, sinécdoque consistente en asociar a un pequeño objeto mágico poderes sobre la totalidad de la persona a quien representa (Alexiou 2004: 98). Es el caso de las maldiciones vudú, durante las cuales, además de las palabras de maldición (*cf.* Giordano 1999: 27-28; Pulleyn 1997: 86-87), probablemente se atara un objeto que influía en la persona maldita, como podemos intuir por la fórmula inicial de las *defixionum tabellae* o “tablillas de execración”.

Como se puede comprobar de este sucinto recorrido por el mito, el rito y sus relaciones, existe una gran variedad de mitos y ritos que no siempre se pueden asociar entre sí ni catalogar de forma clara. Igual que el mito tiene funciones muy diversas, los ritos presentan formas, funciones y finalidades muy diferentes que conviene tener presentes. Por otra parte, en las tragedias conservadas de Sófocles encontraremos exploraciones dramático-poéticas de estos tipos de mitos y rituales. Alusiones a maldiciones, súplicas, juramentos, sacrificios, entierros y muchas otras, a veces asociados a sus correspondientes mitos, enmarcan el cuadro del discurso trágico que, en forma de poesía ritualizada, presenta estas alusiones rituales como actos programados, estilizados y analógicos que mezclan actos, gestos y palabras.

### 1. 2. 2. El contexto ritual de la tragedia griega

La tragedia griega no sólo tiene unos orígenes religiosos (Pickard-Cambridge 1970: 1), como se puede comprobar por la etimología del término *τραγωδία* (Burkert 2011: 20), sino además, en el siglo V a. C., las representaciones dramáticas se llevaban a cabo en un espacio y un tiempo sagrados (*cf.* Pickard-Cambridge 1973: 57; Jouanna 1992: 406). En el mes de Elafebolión, en el marco del festival religioso de las Grandes Dionisias en el teatro de Dioniso al pie de la Acrópolis, se realizaban las representaciones trágicas en una ceremonia en honor del dios (Pickard-Cambridge 1973: 57).

Durante esta festividad, además de la representación de obras dramáticas, se llevaba a cabo una *πομπή* o procesión religiosa, que daba inicio a la festividad, durante

la cual se transportaba la imagen cultural del dios *Dionisos Eleuthereus* hasta el centro de su teatro homónimo al pie de la Acrópolis (cf. Pickard-Cambridge 1973: 59-60; Deubner 1956: 138-142). Este ξόανov o imagen cultural<sup>124</sup> era transportado en procesión desde Eleuteras hasta Atenas en un acto simbólico y religioso de instauración del culto de Dioniso en suelo ateniense, sobre lo cual existe también un mito etiológico que explica la razón por la cual los atenienses finalmente introdujeron el culto al dios, ante lo cual se sentían reacios. Ante su renuencia, Dioniso atacó los órganos sexuales masculinos con una pestilente enfermedad. Los atenienses, entonces, consultaron al oráculo, que les dijo que recibieran al dios con honores (cf. Sourvinou-Inwood 1994: 270, 2003: 72; Garland 1992: 159).

Muchos otros elementos conectan el contexto de las representaciones dramáticas con la religión y el ritual. Entre éstos cabe destacar la θυμέλη, el altar situado en el centro de la orquesta en torno al cual el coro realizaba su actuación<sup>125</sup>. Asimismo, antes de las representaciones había un sacrificio en honor del dios a quien estaba dedicada esta festividad (Pickard-Cambridge 1973: 60). Por su parte, el término τραγωδία, asociado etimológicamente con el “canto de los machos cabríos” y sobre el cual se han dado tres explicaciones posibles<sup>126</sup>, de las cuales la más plausible tal vez haga referencia al sacrificio de un macho cabrío durante las Grandes Dionisias, es una prueba más de la realidad que entronca la tragedia griega con el ámbito ritual del sacrificio (Burkert 2011: 84). Por su parte, las máscaras que portaban los actores eran un elemento que se utilizaba en los rituales con fuerte carácter mágico y simbólico, en la idea de que el dios del ἐνθουσιασμός dionisiaco dotaba al actor portador de la máscara de la capacidad de hacerse otro, fenómeno a través del cual el actor era capaz de convertirse en personaje (cf. Henrichs 1993: 36-39; Lesky 1973: 47; Sourvinou-Inwood 2003: 163).

---

<sup>124</sup> Sobre el ξόανov o “estatuilla cultural del dios” que se encontraba en los templos, *vid.* Burkert 2007: 122-128.

<sup>125</sup> Sobre cómo era exactamente este altar, si se trataba de un altar o de un estrado, hay mucha controversia ya desde los antiguos, un tema alambicado en el que no podemos adentrarnos. Sobre esto, *vid.* Burkert 2011: 47; Pickard-Cambridge 1946: 9-10; Arnott 1962: 43-44.

<sup>126</sup> Además del sacrificio de un macho cabrío con el que se iniciaba la festividad, para la etimología de la palabra τραγωδία se suelen dar las siguientes explicaciones: bien se obtenía como premio de las representaciones trágicas un macho cabrío o bien se asociaba con los orígenes conjuntos de tragedia y drama satírico. Esta última explicación se debe a que, en los dramas satíricos, el coro estaba compuesto por sátiros, que se asemejarían a los machos cabríos si no fuera porque los cuernos que portaban los sátiros en la iconografía no aparecen hasta época helenística, razón por la cual difícilmente se puede defender la asociación entre los machos cabríos y los sátiros. Sobre esto, *vid.* Burkert 2011: 20-26.

Durante la semana del festival, la *polis* ateniense participaba de manera conjunta en el ritual de culto al dios Dioniso, en honor de quien se representaban tragedias, comedias y dramas satíricos desarrollados en un contexto sagrado, ritual y religioso. Durante esta ceremonia, la ciudad se hacía teatro ritualizado, donde una serie de actos y palabras programadas por las reglas del ritual tenían una función político-social muy importante: reafirmar la identidad de grupo (cf. López Eire 2003: 603; Griffin 1998: 39; Seaford 2000: 30; Goldhill 1987: 75-76).

En definitiva, todos estos elementos hacen que el contexto de las representaciones dramáticas en las Grandes Dionisias esté fuertemente vinculado con la religión y el ritual. La comunidad en su conjunto, congregada para la ocasión, contemplaba representaciones teatrales que, mezclando espectáculo, poesía y ritual en un contexto de importantes cambios socio-políticos que estaba experimentando la sociedad ateniense, reflexionaba sobre los grandes conflictos y tensiones del momento. Los valores de la época arcaica y clásica entran en un conflicto reflejado en el mito. Este mito tradicional proporciona el argumento de la tragedia griega y, mediante su función paradigmática, crea todo un debate socio-político que se explora mediante las distintas versiones míticas que retoman los tragediógrafos con el fin de plasmar este conflicto en el seno de unos valores arcaicos que se encuentran trasladados al nuevo contexto colectivo de la sociedad ateniense del siglo V a. C. Estos paradigmas míticos se entremezclan con el lenguaje poético del drama ático. Esta poesía ritualizada manipula el discurso socio-político del pueblo griego mediante la exploración de su experiencia religiosa, de sus mitos y rituales (Yatromanolakis & Roilos 2004b: 28). Así pues, si lo ritual, lo social y lo político se encuentran interrelacionados en Grecia, estos tres factores se hallan también entremezclados en la tragedia, que se convierte en el discurso político de los griegos, un discurso colectivo que reflexiona sobre sus propias normas religiosas y cívicas (*vid.* Scullion 2002: 134-135).

### 1. 2. 3. Los esquemas religiosos y las exploraciones rituales

No sólo las representaciones dramáticas se llevaban a escena en un contexto ritual y religioso, sino además el propio argumento de la tragedia, que proviene del mito<sup>127</sup>,

---

<sup>127</sup> Arist. *Po.* 1450a. Por esta razón es fácil derivar, del término μῦθος, el sentido de *argumento teatral*, significado que tiene en Aristóteles, pues el argumento del drama proviene del mito.

exploraba dramáticamente los rituales que servían de cohesión social y participación comunitaria en un ambiente dramático fuertemente arraigado en el pensamiento religioso del momento, algo que ya ha sido puesto de manifiesto en numerosas ocasiones (*cf.* Sourvinou-Inwood 1997, 2003; Parker 1997; Easterling 1988; Seaford 1994; Guépin 1968; Henrichs 2004).

Estas exploraciones rituales<sup>128</sup> se llevaban a cabo, por regla general, mediante la palabra que evocaba realidades culturales conectadas con el argumento dramático. Éste se desarrollaba imbuido de un registro y un lenguaje ritual evocador de prácticas culturales y de un pensamiento religioso que formaba parte del contexto social en el cual se representaban los dramas. En este sentido, de las numerosas referencias rituales que podemos considerar de las tragedias conservadas sólo los lamentos, las oraciones, las maldiciones y las súplicas eran regularmente representadas en el escenario, mientras que los tres ritos más frecuentemente dramatizados, el sacrificio, la sepultura y el oráculo, nunca lo hacían de manera directa en escena, sino que, como es natural en la tragedia griega, eran explorados y evocados por medio de la palabra y el lenguaje poético (*cf.* Henrichs 2004: 191-192; Taplin 2003: 1-8).

Esto es así porque, si bien muchos rituales eran explorados mediante el lenguaje poético, en casos como las súplicas o las invocaciones a los dioses, la estructura lingüística tan marcada de estos rituales hacía más fácil su representación en escena (Easterling 1988: 88-89). Por desgracia, en el teatro griego la palabra suple todo aquello que no podemos reconstruir de otro modo que no sean los textos, como los gestos y los actos que pudieran recordar más fehacientemente el ritual que se pretende evocar. La tragedia griega, como es bien sabido, es ante todo una tragedia de la palabra, una representación donde todos los hechos importantes eran descritos y narrados mediante el lenguaje poético y dramático que, junto con el componente visual de la interpretación, producía efectos diversos en el espectador (Taplin 2003: ix). Por esta razón, aquellos rituales más fácilmente representables por hacer un mayor uso de la palabra ritualizada, aunque también incluyeran gestos u otros actos, como las súplicas, las invocaciones, las oraciones o las maldiciones, eran representados con fines poético-dramáticos diversos. En cambio, aquellos otros rituales que requerían una mayor complejidad gestual y actoral, como los sacrificios o la sepultura de los muertos,

---

<sup>128</sup> Empleamos la nomenclatura de “exploraciones rituales o religiosas” con la misma acepción que ya utilizó Sourvinou-Inwood (2003: 45-50, 2011: 196).

podemos suponer que serían recordados mediante la palabra poética y manipulados de tal forma que tuvieran una función efectista en el espectador a raíz de la evocación ritual y su adaptación al contexto dramático-poético en el que aparecen.

Por otra parte, estos ecos rituales no dejaban de estar codificados por una serie de normas que definían la práctica religiosa de la civilización ateniense, como subraya Parker: «Tragic characters pray, make sacrifice, bring offerings, and dedicate spoils very much in accord with fifth century formulas and protocols; like Athenians but unlike men of the heroic age» (Parker 1997: 146-147). En escena se aludía a rituales con marcas prefijadas y protocolarias que los definían como tal. Estas marcas, como señala Parker, formaban parte del mismo contexto social del espectador y se alejaban del tiempo mítico en el que transcurría la acción.

En muchos casos, el contexto trágico hacía que este lenguaje marcado y estilizado remitiera a perversiones que alteraban el orden social y los códigos rituales produciendo efectos dramáticos que distorsionaban los valores religiosos de la comunidad, transgrediendo el proceso ritual, lo que los antropólogos han llamado «the ritual process» (cf. Henrichs 2004: 189-190; Segal 1999: 50). Estas perversiones rituales, insertas en el código lingüístico del drama, mediante la transgresión de sus normas, confundían los límites civilizados, regidos por leyes inmutables y sagradas, con el mundo salvaje e incivilizado (cf. Segal 1999: 43-47; Jouanna 1992: 410). Un caso claro de transgresión ritual es el sacrificio pervertido, según el cual el asesinato ritualizado de animales se transforma en violencia y muerte de un ser humano (cf. Henrichs 2004: 190; Easterling 1988: 90; Jouanna 1992: 409-410). Un ejemplo de esta ritualización es el asesinato de Agamenón, descrito por Esquilo mediante un lenguaje poético que, metafóricamente, compara el asesinato del rey con el sacrificio de un animal<sup>129</sup>. Así, Clitemnestra invita a Casandra a participar del agua lustral como era habitual en los sacrificios de la época<sup>130</sup>, la amante de Agamenón es comparada con la oveja colocada en el centro del hogar para ser sacrificada<sup>131</sup> y Clitemnestra utiliza un verbo muy específico, ἔσφαξα, que no significa “asesinar” sino propiamente “sacrificar”<sup>132</sup>, derivado por metonimia de su primer sentido “degollar ritualmente un animal”<sup>133</sup>. De

---

<sup>129</sup> Sobre esta imagen remitimos a los estudios clásicos de Zeitlin (1965, 1966) y a Seaford (1994: 340).

<sup>130</sup> A. Ag. 1035-1038.

<sup>131</sup> A. Ag. 1055-1057.

<sup>132</sup> A. Ag. 1433.

<sup>133</sup> *LSJ*. s. v. σφάζω.

este modo, las normas que rigen el sacrificio de animales en el mundo griego, un acto civilizado por definición, se transforman en el acto atroz e incivilizado del asesinato humano, generando un conflicto trágico que se materializa en la transgresión de unos valores comúnmente aceptados y practicados en los rituales colectivos del pueblo ateniense.

En la misma línea, si el sacrificio es un ritual que tiende a reforzar la cohesión de una colectividad, el asesinato es la negación de los principios del sacrificio, ya que crea disensión dentro del mismo grupo social. En concreto, el asesinato de Agamenón supone la destrucción del οἶκος, una destrucción reforzada por metáforas conyugales y un estilo poético que evoca la muerte del matrimonio entre Clitemnestra y Agamenón (Seaford 1987: 121). El rito nupcial se altera, las imágenes poéticas sugieren que el asesinato humano es visto como una σφαγή o sacrificio. Estas transgresiones, por tanto, dotan de una tonalidad poético-ritual a la tragedia al estar formadas de poesía y presentar ecos rituales adaptados al contexto dramático. En este sentido, el horror del crimen perpetrado por Clitemnestra es incrementado mediante la comparación poética del regocijo humano al cometer asesinato con la alegría de las plantas que germinan regadas por la lluvia de Zeus<sup>134</sup>. Esta imagen poética, por ejemplo, juntamente con las transgresiones rituales mencionadas, se encuentra al servicio del efectismo dramático.

En este sentido, hablaremos de *ritualización* o *escena ritualizada* cuando, mediante un lenguaje poético-mimético, estereotipado, prefijado y analógico de realidades rituales concretas (López Eire 2004: 64-65), el registro lingüístico del drama evoque un ritual determinado con el fin de insistir de manera efectista en los oídos del auditorio. De esta manera, las normas que rigen dicho ritual se fijan convertidas en lenguaje poético-mimético en una ambientación donde la poesía se ritualiza, en un contexto en el que la lengua poética y la experiencia religiosa se identifican (cf. López Eire: 2004: 70; Suárez de la Torre 1993: 83-84). En definitiva, esta ritualización o exploración ritual puede producirse en el escenario de tres formas distintas: mediante la actuación, donde los gestos y el movimiento escénico se convierten en la representación teatralizada de este ritual; mediante la palabra en forma de lenguaje repetitivo y poético donde entran en juego las metáforas, el lenguaje técnico, las imágenes y las figuras estilísticas que evocan una práctica ritual en conexión con el argumento; o en forma de

---

<sup>134</sup> A. Ag. 1389-1392.

perversión ritual, donde se producen efectos trágicos sorprendentes en el espectador mediante la confusión y la transgresión de las normas básicas del ritual que cohesiona la comunidad.

Además de estas exploraciones rituales, la tragedia griega se hacía eco del pensamiento religioso de la época, que aparecía reflejado en el argumento dramático y vinculado con la realidad cultural del momento. Este pensamiento tenía unos esquemas fijados por la tradición que se repetían en los distintos mitos que narraban la relación entre dioses y hombres. Sobre los esquemas religiosos que acabamos de mencionar, cabe destacar que nuestra interpretación esquemática de los distintos motivos de la religión griega tiene como punto de partida el artículo de Sourvinou-Inwood (1997: 178) y su definición de los “esquemas religiosos en la tragedia griega”. Esta autora, con la intención de reconstruir la manera en la que los espectadores percibían las divinidades que aparecían en el escenario, realiza una regularización de paradigmas o motivos religiosos que llama “esquemas”, esto es, modelos particulares de organizar la experiencia religiosa por medio de las estructuras que presentan sus creencias desarrolladas en los mitos<sup>135</sup>.

En este sentido, uno de los esquemas que menciona Sourvinou-Inwood (1997: 178-179) es dejar de rendir culto a una divinidad, algo que consecuentemente implica un castigo divino por parte del dios, como le sucede a Hipólito con Afrodita<sup>136</sup>. Otro esquema religioso es la concepción de Eros como una *μαρία* destructora enviada por la divinidad como castigo, la locura del amor como punición divina<sup>137</sup>. Ambos son pues esquemas religiosos que eran evocados en el argumento y comprendidos muy bien por los espectadores, habida cuenta de que el público asociaba estos esquemas con sus divinidades correspondientes.

Ahora bien, frente a la opinión de Sourvinou-Inwood, encontramos otros estudiosos, como Mikalson (1991: 203-210), que consideran que los dioses en la

---

<sup>135</sup> Estas estructuras o modelos de organización de la experiencia religiosa podrían ser algo parecido a lo que conocemos como “mitemas”. Ahora bien, mientras que los mitemas organizan las estructuras mínimas de los mitos, los esquemas de Sourvinou-Inwood regularizan las estructuras mínimas de la experiencia religiosa, expresada en las creencias de la sociedad, sus realidades, sus representaciones colectivas e ideológicas; es decir, todo aquello que define la identidad religiosa y cultural de un pueblo. Estos “esquemas” entroncarían más bien con la realidad cultural y ritual del mundo griego (Sourvinou-Inwood 1997: 178). Sobre los mitemas que organizan la estructura del mito en bloques temáticos o motivos, *vid.* Vernant 2004: 237-243.

<sup>136</sup> E. *Hipp.* 10-22.

<sup>137</sup> E. *Hipp.* 27-28.

tragedia eran más bien creaciones literarias artificiales que nada tenían que ver con las divinidades a las que se rendía culto en la *polis*. No obstante, el artículo mencionado de Sourvinou-Inwood demuestra la abundante frecuencia de las alusiones a realidades culturales que existían en la época, tales como la instauración del culto a Ártemis Brauronia<sup>138</sup> por parte de Ifigenia<sup>139</sup>, quien se convierte en la sacerdotisa y la κλειδοῦχος<sup>140</sup> del santuario de esta divinidad, muriendo y siendo sepultada en el mismo templo donde recibirá como ofrenda la ropa de las mujeres que mueran en el parto. De esta manera, al final de *Ifigenia entre los Tauros*, se explora dramáticamente esta realidad cultural del pueblo griego mediante la mención a la instauración de un culto gracias a la intervención de Atenea. Lo mismo podría decirse de la alusión a Ártemis φωσφόρος<sup>141</sup>, un epíteto que relaciona la divinidad de la obra con el culto ático de Ártemis, es decir, conecta el aspecto cultural de la deidad con el contexto trágico del pasaje (Sourvinou-Inwood 1997: 171). Así también sucede con la mención de Atenea Políade en *Filoctetes*<sup>142</sup>, la divinidad protectora de la *polis* de los atenienses que entronca con la realidad cultural ateniense y no con los dioses existentes en el tiempo en que transcurría el argumento mítico (Mitchell-Boyask 2007: 85).

Debido a los ejemplos citados, entre otros, coincidimos con Sourvinou-Inwood en la idea de que en la tragedia ateniense se exploran los esquemas religiosos y las realidades culturales de los griegos. Con todo, posteriormente, una vez que estos esquemas se desliguen del contexto religioso en el que se encuentran inmersos, se convertirán en motivos literarios recurrentes. Aquí es donde entra la interpretación de Mikalson, pero estaríamos hablando de otra época, cuyo estudio pertenece al campo de la tradición clásica y se encuentra alejada ya de la realidad ateniense que concebía su tragedia y su religión desde su propia óptica (Sourvinou-Inwood 2003: 215).

---

<sup>138</sup> Había un santuario en honor de Ártemis Brauronia en Atenas, en Braurón, algo que no pasaba desapercibido a los espectadores de *Ifigenia entre los Tauros*. Esta divinidad era la protectora de las mujeres embarazadas y del parto y se encontraba asociada con el culto de Ifigenia. En esta tragedia es precisamente Atenea, en su calidad de diosa Políade, la que interviene con el fin de sancionar y participar en la fundación de este culto (Sourvinou-Inwood 1997: 168). En este santuario se llevaba a cabo el rito de iniciación de la *arkteia*, durante el cual jóvenes muchachas se disfrazaban de osas, animal que simbolizaba la fertilidad, y realizaban su transformación ritual de muchachas a mujeres. Este rito iniciático estaba asociado con el culto de Ártemis Brauronia y de Ifigenia en dicho santuario. Sobre esto, *vid.* Marinatos 2002: 29-41.

<sup>139</sup> E. *IT*. 1462-1468.

<sup>140</sup> La κλειδοῦχος, la *portadora de la llave*, siempre era la sacerdotisa encargada de un santuario concreto, pues una de sus misiones era guardar en su posesión la llave del templo.

<sup>141</sup> E. *IT*. 21.

<sup>142</sup> S. *Ph*. 134.



En definitiva, las representaciones trágicas se llevaban a cabo en un ambiente fuertemente ritualizado, puesto que en ellas aparecía una serie de actos donde el lenguaje, la poesía y el ritual se entremezclaban. Esto sucedía mediante la escenificación o la evocación de realidades culturales y rituales del mundo griego que aparecían en conexión con el argumento dramático, mediante este acto de comunicación mimético, analógico y teatralizado entre los espectadores y el dramaturgo en el teatro y entre la sociedad y los dioses en el ritual (Burkert 1984: 23).

Pero no sólo el protocolo del festival estaba ritualizado, sino también el argumento de las tragedias estaba lleno de elementos rituales que se exploraban dramáticamente. Estas ritualizaciones imitaban las normas que regían el acto ritual de la época. En este sentido, por poner otro ejemplo, sobre el escenario encontramos con frecuencia súplicas durante las cuales el suplicante debía acogerse a un espacio sagrado e inviolable y, con las manos alzadas, realizar su plegaria que tenía una estructura tripartita, como veremos en los casos de *Edipo Rey* y *Edipo en Colono*. También se aludía a los oráculos, cuyo carácter ambiguo y desconcertante, en conflicto con la claridad del mensaje, entra en el juego dramático de Sófocles. Esta ambigüedad, en la esencia del pensamiento sofocleo, se convierte en reflejo de la relación ambigua del ser humano con el mundo que lo rodea, con la naturaleza y sus dioses (Avezzù & Pucci & Cerri 2003: XXI-XXX). Encontramos, asimismo, alusiones al ritual del sacrificio, para la realización del cual los participantes arrojaban granos de cebada sobre la víctima, a la que se degollaba girando su cuello hacia arriba, marcas rituales que aparecen teatralizadas en muchos contextos dramáticos. Se alude a prácticas rituales que se realizaban en el sepelio de los muertos, tales como lavar y preparar al cadáver antes de ser enterrado o sepultarlo con un objeto simbólico que el muerto iba a necesitar en la otra vida. Todas estas marcas se llevaban a cabo en la realización misma del ritual, que se exploraba dramáticamente mediante los gestos, el lenguaje técnico, las imágenes poéticas y las metáforas que evocaban estas normas civilizadoras y comunitarias, transgredidas en el caso de las perversiones rituales.

### 1. 3. Estado de la cuestión: los prólogos ritualizados en Sófocles

Teniendo en cuenta estas orientaciones metodológicas, en este trabajo nos proponemos estudiar cómo los prólogos de Sófocles aparecen ritualizados mediante marcas

lingüísticas que exploran dramática y poéticamente estas realidades rituales y culturales, con función expositiva y programática, comenzando a desarrollar el argumento ritualizado de la obra. Las exploraciones rituales que en ellos aparecen son importantes en tanto y cuanto fijan las bases del argumento dramático. Así pues, encontramos súplicas, oráculos, ritos funerarios y alusiones a rituales concretos que componen un conjunto prologal donde se presentan los actos rituales gracias a los cuales puede arrancar y desarrollarse más extensamente el argumento en los episodios y cantos corales posteriores al prólogo. Asimismo, ciertos elementos lingüísticos, imágenes recurrentes, metáforas o vocabulario religioso aparecen en las invocaciones, los epítetos a las divinidades o las ofrendas a los dioses y se encuentran ritualizados en un contexto poético, prefijado, marcado y mimético, que al mundo griego le viene de tradición.

En la tragedia griega, la poesía y el ritual coinciden en el acto mimético y pragmático del δρᾶμα, palabra derivada del verbo δρᾶν, que hace referencia al acto mimético y analógico del rito (*vid.* Harrison 1903: 567-570). Y es que si la función principal de los prólogos, como ya hemos visto, es programar el argumento de la tragedia, la tesis que vamos a defender en los apartados siguientes es que, en estos prólogos, también se presenta al espectador el programa ritual y ritualizado de la obra, que anticipa momentos importantes de las escenas posteriores y concede una tonalidad ritual al argumento dramático, que puede arrancar gracias a la exploración de estos elementos rituales y religiosos que se exponen y comienzan ya a desarrollarse en el prólogo.

## 2. *Áyax*

### 2. 1. Introducción

En ninguna otra tragedia de Sófocles aparecen tan profundamente marcadas las oposiciones entre lo civilizado y lo salvaje, la naturaleza humana y sus límites con respecto a la esfera de acción de las bestias y de los dioses (*cf.* Knox 1961: 8-9; Segal 1999: 127-128), entre el héroe épico simbolizado en el personaje de *Áyax* y los nuevos ideales democráticos del empleo de la palabra persuasiva representados por Odiseo, entre los valores colectivos que caracterizan a la comunidad democrática y los individuales que definen al héroe épico (*cf.* Roig Lanzillota 2006: 89-92; Knox 1961: 20-21; Bradshaw 1991: 99).

En medio de este conflicto, *Áyax*, representante del ideal épico del guerrero destacado por su valor en el combate, es reducido a su condición de ser humano, cuya desmesura y carencia de σωφροσύνη<sup>1</sup> lo conducen a la deshonra, la ἀτιμία<sup>2</sup>, la falta de honor, transgrediendo una cualidad indispensable del héroe homérico (Segal 1999: 109). Y es que en esta tragedia el tema central parece ser el tiempo y el cambio (Knox 1961: 1), la mutabilidad de todos los ideales que en la Grecia de la época eran ya muy distintos con respecto a la tradición épica. Esta mutación aparece claramente reflejada en el llamado “monólogo engañoso”<sup>3</sup> de *Áyax* en forma de sentencias gnómicas que reflejan las ambigüedades y contradicciones de unos ideales en constante cambio: «In the *Ajax* change defines the basic condition of mortal life: change from honor to dishonor, from strength to weakness, from friendship to enmity» (Segal 1999: 109).

La tragedia comienza con la aparición de Odiseo olfateando como un sabueso el rastro de su enemigo *Áyax*, pues lo cree culpable de la matanza del ganado que se ha

---

<sup>1</sup> Sobre la σωφροσύνη, *vid.* Vernant 2004: 98; Mikalson 1991: 180-181.

<sup>2</sup> *Aj.* 426, 440.

<sup>3</sup> *Aj.* 646-692. En este monólogo, debatido *ad náuseam* por los estudiosos, el héroe acepta la mutabilidad de las cosas como parte del orden cósmico al que debe resignarse, reconociendo así su error y la necesidad de ceder ante los dioses y las autoridades (*Aj.* 666-667). En este sentido, *Áyax* expone su decisión de poner fin a su locura mediante una perorata ambigua e irónica. Este discurso recibe el sobrenombre de “engañoso” a causa de que, tradicionalmente, se ha considerado que *Áyax* engaña a Tecmesa y a Teucro mediante sentencias gnómicas y ambiguas que parecen mostrar al héroe dispuesto a cambiar su determinación a suicidarse. No obstante, *Áyax* nos hace sospechar que en realidad está resuelto a acabar con su vida para restaurar el orden que se ha visto alterado con su locura, salvando con ello su honor (*Aj.* 692). Muchas interpretaciones se han dado sobre la ambigüedad de este discurso que la tradición alemana ha denominado “Trugrede”, por lo que no entraremos en detalles sobre la controversia del mismo. Sobre un estado de la cuestión de la ambigüedad y la intención de *Áyax* con este discurso, *vid.* Lardinois (2006). Para más bibliografía, *cf.* Stanford 1981: 281-288; Knox 1961: 10-12; Bowra 1944: 9; Hester 1979: 247-249; Beer 2004: 58.

llevado a cabo la noche anterior<sup>4</sup>. Surge a su vez la diosa Atenea que, como aliada del héroe, imagen que conocemos bien desde los poemas homéricos<sup>5</sup>, le revela la causa real de la muerte del ganado: Áyax se ha visto deshonrado a causa de la concesión de las armas de Aquiles a su rival Odiseo<sup>6</sup>, razón por la cual ha matado las reses. Por ello, Áyax habla en términos que destacan su privación de τιμή<sup>7</sup>, el honor característico de los héroes épicos. Este ideal del honor heroico se opone a los términos referidos por Atenea, que destaca la cólera de Áyax, χόλος<sup>8</sup>. De este modo, se pone de relieve la figura del héroe desmesurado que se encoleriza excediendo sus límites humanos, convertido en un ὕβριστής<sup>9</sup>, carente de σωφροσύνη<sup>10</sup>, de la templanza y el comedimiento que debería definir al ser humano.

Como consecuencia del ultraje cometido contra Áyax por la privación de las armas, el hijo de Telamón decide dar muerte a los Atridas que le han traído la deshonra. No obstante, la diosa Atenea ciega su mente e infunde sobre él una locura divina haciéndole atacar al ganado<sup>11</sup>, a quien el héroe sacrifica con la falsa creencia de que se trata de sus enemigos los Atridas<sup>12</sup>. De este modo, lo que debería ser un acto heroico donde destacara la valía del héroe, resulta ser más bien una acción vergonzosa llevada a cabo de manera nocturna, solitaria y con traición y alevosía<sup>13</sup>. Mediante este acto el héroe que antaño representara los ideales heroicos más elevados y sublimes, siendo el

<sup>4</sup> Aj. 18-22.

<sup>5</sup> Cf. Il. X 278; Od. XIII 299-301, XVI 155-171.

<sup>6</sup> Según la versión más extendida, hubo un juicio durante el cual los griegos escogieron al más valiente para heredar las armas de Aquiles (Aj. 935-936: ἀριστόχειρ). Aunque Áyax era considerado el mejor de los aqueos después de Aquiles (cf. Aj. 442-444, 1340-1341), el elegido fue Odiseo, probablemente debido a su astucia en el arte de la palabra (March 1993: 5) o por algún acto de injusticia (March 1993: 8). La cólera de Áyax contra los Atridas (Aj. 98, 100) seguramente se deba a que fueron ellos los jueces del combate (Aj. 572: ἀγωνάρχει) y los que proclamaron la contienda (Aj. 1240). El juicio de las armas se contaba en el ciclo troyano, como *Etiópida* o *Pequeña Ilíada*, y en la fragmentaria tragedia *ὄπλων κρίσις* de Esquilo. Vid. Roscher, s. v. Aias Telamonios; March 1993: 4-8.

<sup>7</sup> Aj. 98.

<sup>8</sup> Aj. 41.

<sup>9</sup> Aj. 1088.

<sup>10</sup> Aj. 131-133.

<sup>11</sup> Aj. 51-54.

<sup>12</sup> En este prólogo parece haber la misma ironía trágica que define otras tragedias sofocleas, como *Edipo Rey*, entre la apariencia y la realidad. Según ésta, observamos un juego de perspectivas entre los tres personajes principales. Áyax cree que asesina a los Atridas cuando en realidad está sacrificando el ganado, Odiseo no ve a la diosa pero sí a Áyax, la diosa ve a ambos y Áyax sólo ve a la diosa, que la cree su aliada cuando en verdad es su enemiga. En este juego irónico entre la apariencia y la realidad, entre la δόξα y la ἀλήθεια, juega un papel importante la constante oposición entre luz y oscuridad y las evocaciones homéricas irónicas de la escena. Cf. Stanford 1978: 189-190; Segal 2013: 37-38; Lowe 1996: 520-533.

<sup>13</sup> Aj. 47.

baluarte de defensa de los griegos<sup>14</sup>, queda reducido a la condición de ser humano que se excede de los límites en los que debe mantenerse, confunde los animales con los humanos<sup>15</sup>, se cree superior a la divinidad al no necesitar su ayuda<sup>16</sup>, se enorgullece ante los dioses de los abominables actos que ha llevado a cabo<sup>17</sup> sin darse cuenta de lo que realmente ha hecho trastornado por la divinidad (Padel 1995: 143). Ante la contemplación de este acto de locura, Odiseo no puede hacer otra cosa que compadecerse del desgraciado Áyax<sup>18</sup>. Así pues, vemos a un héroe épico convertido en un ser desdichado, que lleva al límite su valor guerrero, y en un personaje caracterizado por su arrogancia y su bestialidad. Áyax, mediante la transgresión de sus límites, ha confundido y fusionado las esferas de acción entre lo humano y lo divino, pero al mismo tiempo entre lo civilizado y lo salvaje, pues sin darse cuenta ejecuta sacrificios perversos, donde lo bárbaro y lo civilizado se fusionan y confunden entre sí mediante la realización de actos abominables que transgreden las normas comunitarias esperables.

Posteriormente, cuando el héroe vuelve en sí y advierte el acto atroz que ha cometido<sup>19</sup>, la única salida posible para rescatar su τιμή es la purificación de sus actos mediante el derramamiento de sangre con su suicidio<sup>20</sup>. Finalmente, gracias a la intervención de Odiseo con su palabra persuasiva<sup>21</sup>, Agamenón, que junto con su hermano Menelao se negaba a enterrar a Áyax por traición, es convencido de la obligación de dar sepultura al muerto según las normas rituales que rigen la comunidad, con el fin de que Áyax logre su rehabilitación social y se restablezca el orden que se había visto alterado a causa de los depravados actos cometidos. De este modo, Áyax es enterrado según las normas rituales que rigen la sociedad, restablecidas por el tiempo, salvando con ello su honor ultrajado y siendo considerado al final de la tragedia el más noble de los mortales<sup>22</sup>. Esta sepultura se convierte, asimismo, en reflejo de la

---

<sup>14</sup> Cf. *Il.* III 229, VII 219, XI 485, XVII 128; *Od.* XI 556.

<sup>15</sup> Cf. *Aj.* 55-58, 92-93, 235-236, 296-300.

<sup>16</sup> *Aj.* 766-777. En estos versos, los adverbios ὑψηκόμπως, *orgullosamente*, y ἀφρόνως, *sin uso de razón*, reflejan la soberbia de Áyax y su carencia de σωφροσύνη.

<sup>17</sup> *Aj.* 96.

<sup>18</sup> *Aj.* 121-124.

<sup>19</sup> *Aj.* 333ss.

<sup>20</sup> *Aj.* 654-656.

<sup>21</sup> *Aj.* 1332-1345.

<sup>22</sup> *Aj.* 1415-1417. Frente a la opinión aristotélica (*Po.* 1453a), ampliamente extendida, de que en la tragedia griega asistimos a un movimiento, en la fortuna del héroe, de la felicidad a la desdicha —como sucede en *Edipo Rey*—, en muchas otras tragedias —como en *Áyax*, *Filoctetes* o algunas de Eurípides— se produce el movimiento contrario. En este tipo de tragedias, la peripecia aristotélica consiste en un cambio del caos, con el que comienza el drama, al orden ritual que se restablece al final. En este movimiento del caos al orden muchas tragedias finalizan con un *happy ending* que restituye el orden que se había visto

instauración del enorme culto colectivo que el héroe recibía en Ática, un culto anticipado en varios pasajes de la obra (*cf.* Currie 2012: 333-336; Henrichs 1993: 165).

El objetivo de este apartado es estudiar todos aquellos rasgos rituales y religiosos que, en el prólogo, anticipan el suicidio de Áyax y su sepelio, con la consiguiente renovación del orden cívico y el restablecimiento de los valores comunitarios mediante la instauración del culto de Áyax, un nuevo héroe reintegrado en la comunidad con unos ideales muy distintos de los que representaba en la tradición épica. Con este enfoque, tras una sucinta exposición de la importancia de los rituales funerarios y el culto ateniense de Áyax en esta tragedia, estudiamos, en primer lugar, la función de la diosa Atenea en el prólogo, cuya aparición motiva el desarrollo de la acción dramática y es indispensable para producirse la decisión tomada al final de la obra sobre el entierro del héroe. En segundo lugar, las tres alusiones prologales a la espada, símbolo de heroicidad y de transformación de Áyax, parecen anticipar el suicidio y la sepultura del héroe. En tercer lugar, los sacrificios rituales de los animales en el prólogo confunden los límites que el héroe ha transgredido y, al mismo tiempo, son anunciados en este inicio para volverse posteriormente contra el propio héroe, que acabará sacrificándose a sí mismo con finalidad purificadora.

## 2. 2. El culto de Áyax y los rituales funerarios

En este apartado estudiamos, de manera general e introductoria, la importancia del ritual funerario en esta tragedia, que concluye con la reinserción social de Áyax mediante su sepultura. No podemos analizar con detalle todos los pasajes relacionados con el culto del héroe y con su sepelio por exceder nuestro propósito. Por esta razón, tan sólo esbozaremos unas líneas generales con el fin de contextualizar la tragedia en su elemento ritual más significativo.

Durante toda la tragedia, Áyax muestra un fuerte vínculo con Atenas y Salamina, espacios privilegiados constantemente evocados tanto por él como por los coreutas marinos de Salamina<sup>23</sup>. Incluso en el momento de su suicidio, nuestro héroe conecta la gloriosa Atenas y la sagrada Salamina con la luz de la que se despidió para marchar al

---

alterado. Mediante el llanto y la afición colectiva de los espectadores, este final conduce a la catarsis aristotélica. *Cf.* Segal 1996: 157; Wise 2008: 386-387.

<sup>23</sup> *Cf.* *Aj.* 201-204, 596-599, 859-865, 1220-1222.

Hades en una emotiva repetición de invocaciones<sup>24</sup>. De este modo, la asociación de Áyax con Atenas y Salamina implica a los espectadores, que observan la tragedia desde el teatro de Dioniso al pie de la Acrópolis y ven ensalzada su patria mediante la asimilación de Atenas con un héroe local (*cf.* Stanford 1981: 173; Segal 1999: 142).

Por esta razón, muchos estudiosos han conectado esta tragedia con el importante culto que Áyax recibía en Atenas y Salamina (*cf.* Burian 1972: 151; Henrichs 1993: 165-168; Easterling 1988: 91; Seaford 1994: 129; Bowra 1944: 16; Currie 2012: 333). Esta vinculación espacial de Áyax con su patria es, asimismo, una prueba de que el Telamonio está caracterizado como héroe ático a lo largo de todo el drama, a pesar de la transformación que experimenta su condición heroica, como ya explicamos en la introducción.

El culto de Áyax tenía lugar principalmente en Salamina, donde había un templo en su honor<sup>25</sup>, en torno al cual se instauraron juegos anuales con el nombre de Αἰαντεία<sup>26</sup>, y donde los atenienses realizaron una súplica a Áyax antes de comenzar la batalla de Salamina<sup>27</sup>. Asimismo, Áyax era el héroe epónimo de una de las diez tribus atenienses instituidas por Clístenes y su estatua se erguía en el Ágora<sup>28</sup>. Áyax, por tanto, tenía una presencia real e importante en la vida religiosa de los atenienses (*cf.* Hesk 2003: 20-21; Burian 1972: 151; Currie 2012: 333; Mikalson 1991: 30; Golder 1990: 15; Kearns 1989: 46; March 1993: 3-4).

El importante culto local que Áyax recibía en Ática y las constantes glorificaciones de Atenas y Salamina como patria sagrada del héroe son las razones por las cuales muchos estudiosos han visto en esta tragedia la dramatización de la rehabilitación del héroe en sociedad. Así pues, mediante la escenificación de sus rituales funerarios al final de la obra, se reactualiza la instauración del culto de Áyax en la comunidad ateniense. En este sentido, si Áyax es deshonrado a causa de la privación de las armas de Aquiles, los rituales funerarios, según algunos estudiosos, son una manera de devolverle su honor y de justificar su culto (*cf.* Bowra 1944: 18-19; Seaford 1994: 129-130). Con todo, esta interpretación es cuestionada por Kitto (1961: 121), que piensa que con la escenificación de la sepultura, Sófocles no pretende devolver el honor a

---

<sup>24</sup> *Aj.* 859-865.

<sup>25</sup> Paus. I 35 3.

<sup>26</sup> Hsch. s. v. Αἰαντεία.

<sup>27</sup> Hdt. VIII 64.

<sup>28</sup> Hdt. V 66.

Áyax; pues debido al importante culto que se le rendía, el héroe no tiene necesidad de ser rehabilitado en sociedad mediante la justificación de su culto. De hecho, el honor heroico de Áyax queda finalmente intacto desde el momento en el que se arroja sobre la espada clavada en tierra enemiga, sugiriendo así que el enemigo acaba con su vida<sup>29</sup>.

Por ello, como afirman Segal (1999: 142-143) y Easterling (1988: 98), en esta tragedia asistimos más bien a una vuelta a las normas comunitarias que aseguran la cohesión social de un ritual colectivo cuyas reglas habían sido transgredidas por la alteración del orden con la locura de Áyax y la matanza del ganado. Así pues, como explica Easterling (1988: 98): «This is not a rehabilitation or justification of Ajax, rather an appeal through ritual words and action to values that a community ideally might share». De este modo, la tragedia acaba reafirmando y asegurando la cohesión social del ritual y los valores que la comunidad representa (Hesk 2003: 21). El drama, por tanto, tiene una función social muy clara igual que la tenían las representaciones trágicas en las Grandes Dionisias, durante las cuales la comunidad ateniense se congregaba para participar de las festividades religiosas en honor de Dioniso (Griffin 1998: 41).

A lo largo de la obra se va preparando al espectador para la reintegración social de Áyax, para su regreso a las normas comunitarias y sociales del ritual mediante su sepelio. Desde esta perspectiva, en el llamado “monólogo engañoso”<sup>30</sup> se alude a la resolución del héroe a purificarse mediante las abluciones. Por medio de λουτρά, que es a la vez “baño”, “purificación” y “abluciones funerarias” (Easterling 1988: 97-98), el héroe logra purificarse<sup>31</sup> y a la vez salvarse<sup>32</sup>. Áyax es, pues, purificado mediante los rituales funerarios con “piadosas abluciones”<sup>33</sup>. También se anticipa su regreso a la normalidad del ritual cuando el corifeo ordena a Teucro apresurarse a buscar un sepulcro hueco, κοίλην κάπετον, en el lugar donde el difunto alcanzará una muerte eternamente recordada, ἀείμνηστον<sup>34</sup> (cf. Easterling 1988: 96-97; Currie 2012: 334-335; Segal 2013: 45). Este pasaje ha sido excelentemente analizado por Henrichs (1993: 169-173), que llama la atención sobre el lenguaje ritual que aparece también en otros

---

<sup>29</sup> Aj. 819-822.

<sup>30</sup> Aj. 646-692.

<sup>31</sup> Aj. 654-656.

<sup>32</sup> Aj. 692. Sobre la ambigüedad y la ironía del término σεσωμένον en este pasaje, *vid.* Lardinois 2006: 222-223.

<sup>33</sup> Aj. 1405.

<sup>34</sup> Aj. 1164-1166. Sobre este lugar identificado con el tumba de Áyax erigida sobre el promontorio Reteo en la Tróade, *vid.* Henrichs 1993: 175.



contextos similares, como κοίλην κάπετον, *cóncava fosa*<sup>35</sup>, εὐρώεντα, *lleno de moho*<sup>36</sup>, καθέξει, *cubrirá*, y τὸν ἀείμνηστον τάφον, *un sepulcro que siempre será recordado*. Este ἀείμνηστον, referido a la gloria imperecedera que alcanzará Áyax con su sepultura, anticipa el recuerdo que los atenienses brindarán al héroe con la instauración de su culto. Mediante la memoria cívica se le rendirá culto eternamente, hecho que recuerda el lenguaje de las oraciones fúnebres atenienses (Henrichs 1993: 170)<sup>37</sup>. Así, como subraya Easterling (1988: 92) en su análisis sobre este pasaje: «The language would surely also suggest the exceptional significance attached to this burial». Las imágenes y el lenguaje relativo a la salvación del héroe y a la vuelta a las normas de la comunidad mediante su sepultura son bastantes frecuentes. Así ocurre en los versos 915-919, cuando Tecmesa afirma que se dirige a cubrir por completo al muerto con un manto, περιπτυχεῖ φάρει<sup>38</sup>, que evoca la imagen simbólica de cubrir al difunto con una sábana con el fin de separarlo del mundo profano y acercarlo al mundo de los muertos (*vid.* Van Gennep 2008: 256).

Uno de los pasajes más ritualizados del drama y con una clara preparación para la sepultura del héroe lo encontramos en los versos 1168-1184. En este momento Teucro ordena a Tecmesa y a Eurísaces realizar una serie de actos sagrados y rituales sobre el muerto. En este pasaje, bien interpretado por Burian (1972: 152-156), encontramos tres actos rituales entrelazados: la súplica, la ofrenda al muerto y la maldición. Eurísaces debe arrodillarse como ἱκέτης y tocar el cuerpo inerte de su padre con el fin de adquirir,

<sup>35</sup> Cf. *Il.* XXIV 797; *Aj.* 1165, 1403. A propósito de κοίλην κάπετον, debemos mencionar que, a lo largo de toda la obra, son recurrentes las imágenes homéricas que remiten a la *Iliada* y parecen conectar la figura de Áyax con la de Héctor. Recuérdese el simbolismo del intercambio de regalos entre Héctor y Áyax, la escena de la despedida de ambos héroes o el ultraje del cadáver de Héctor, sobre lo que también se debate en el caso de Áyax. *Vid.* *Aj.* 1029-1033; Garner 1990: 53-54. La palabra κάπετος es un término claramente poético y ritual para referirse a la “tumba”. Significa principalmente “fosa”, una tumba cavada en la tierra, como demuestra su relación etimológica con (σ)κάπετος, *fosa*, y σκάπτω, *cavar*. *Vid.* *LSJ.* s. v. κάπετος; *DELG.* s. v. σκάπτω.

<sup>36</sup> Cf. *Il.* XX 65; *Aj.* 1167.

<sup>37</sup> Expresiones similares encontramos en *Aj.* 1269, *Ant.* 1258 y *El.* 1126, donde se alude a la memoria eterna del muerto.

<sup>38</sup> El término φᾶρος pertenece al lenguaje religioso. En general se utiliza en relación con un manto largo sin mangas, en especial el que llevaban las mujeres. Pero también tiene una muy alta frecuencia de uso para referirse a la sábana con la que se cubría el cadáver en los rituales funerarios, cf. *Il.* XVIII 353, XXIV 580; *Od.* II 97, XXIV 132; *S. Aj.* 916; *A. Ch.* 1011. *Vid.* *LSJ.* s. v. φᾶρος. Debido a que el término se refiere tanto al vestido largo de las mujeres como al velo con el que se cubría a los muertos, probablemente en este contexto Tecmesa esté utilizando su propio velo para cubrir el cadáver de Áyax (Garvie 1998: 212). De este modo la gestualidad reforzaría la ritualidad del pasaje. Asimismo, el lenguaje ritualizado se observa en la idea de que el cadáver debe ser cubierto por completo (πιμπήδην), de la cabeza a los pies, para evitar el ἄγος derivado de la visión directa del muerto, apareciendo en el escenario como una efigie tapada en su totalidad, una idea que aparece repetida en otros textos, cf. *Il.* XVIII 353; *S. Aj.* 916, *Ant.* 1258, *El.* 1468.

tanto el hijo como el padre, el poder sagrado de la inviolabilidad (Burian 1972: 152). Así, el muerto adquiere carácter sagrado antes de ser enterrado con el fin de que el cadáver no pueda ser ultrajado (*cf.* Burian 1972: 156; Easterling 1988: 94). En efecto, como resulta anómalo acogerse al muerto como si fuera un espacio sagrado, puesto que aún no recibe culto, estos versos deben entenderse como una proyección del poder heroico de Áyax que se logrará con la instauración de su culto al final del drama (Burian 1972: 156).

Finalmente se realiza el cortejo fúnebre del difunto<sup>39</sup> con el fin de convertirlo de nuevo en héroe, en el mejor de los mortales<sup>40</sup>. En esta sepultura se contraponen la fealdad del muerto ensangrentado al ideal épico de la belleza del guerrero caído digno de ser contemplado<sup>41</sup>. Así, su heroicidad es recuperada, no como un héroe épico y guerrero, sino como un nuevo héroe beneficiario de los ideales atenienses de la comunidad.

## 2. 3. La voz de Atenea

### 2. 3. 1. Introducción

La aparición de la diosa Atenea en el prólogo tiene una finalidad dramática muy concreta que nos proponemos estudiar en este apartado. El hecho de que esta divinidad sólo aparezca en el prólogo<sup>42</sup>, estando ausente en el resto del drama, es ya un indicio de que su papel es primordial para motivar el inicio de la acción dramática (Easterling 1993: 80-81). Pero además de su finalidad dramática, al tratarse de una divinidad, tiene una función religiosa que enmarca el contexto de esta escena prologal así como el del resto del drama. Esta función, al mismo tiempo dramática y religiosa, es la que detallamos en este capítulo, ya que la figura de Atenea parece presagiar el suicidio de Áyax y su posterior sepultura. Tres son los aspectos que estudiamos: los epítetos que la diosa recibe en sus invocaciones, que informan de las características que definen a la

---

<sup>39</sup> *Aj.* 1402-1417.

<sup>40</sup> *Aj.* 1415-1417.

<sup>41</sup> El ideal de la belleza del guerrero muerto ensangrentado digno de ser contemplado remonta a *Il.* XXII 71-73 y es retomado por la elegía (*vid.* Tyrt. 10, 12; ed. West). Sobre esto, *vid.* Vernant (1989: 41ss, 91ss).

<sup>42</sup> En esta obra, Atenea es lo que Nestle llamó *πρόσωπον προτατικόν*, un personaje que sólo aparece en el prólogo y ya no vuelve a aparecer en toda la tragedia. En Sófocles tenemos tres casos: Atenea en *Áyax*, el sacerdote en *Edipo Rey* y el extranjero en *Edipo en Colono*. En nuestra opinión, tal aparición está motivada por funciones dramáticas y religiosas. Sobre este personaje, *vid.* Nestle 1967: 19-23.

divinidad en conexión con sus asociaciones rituales, la relación de Atenea con Áyax y su vinculación con Odiseo.

Pese a algunos estudiosos que consideran que, en Sófocles, las acciones humanas tienen una importancia mayor que los hechos provenientes de los dioses, cuyo protagonismo es bastante escaso (Buxton 1987: 11), es inevitable pensar que los actos divinos tienen también una importancia capital, puesto que las divinidades inducen a actuar a los humanos. Por otra parte, cabe tener en cuenta que los dioses eran representados por actores que llevaban máscaras en un espacio y un tiempo sagrados durante el transcurso de una representación mimética, hecho que podría evocar en el espectador la escenificación de actos culturales donde la divinidad se manifiesta mediante su epifanía (Sourvinou-Inwood 2003: 461). En este sentido, en este prólogo asistimos a la epifanía de la diosa Atenea<sup>43</sup>, que se aparece primero a Odiseo, que parece sólo escuchar la voz en off de la divinidad, y después a Áyax para mostrar la nulidad de uno de los héroes homéricos más valerosos<sup>44</sup>. Esta epifanía, por tanto, tiene la función dramática de dirigir las acciones de los personajes y confiere una fuerte sacralidad a la representación. Así, una manifestación religiosa como la teofanía se reelabora con finalidades dramáticas y refleja, siempre formando parte del juego dramático, la relación del ser humano con sus dioses y la influencia que éstos pueden ejercer sobre aquél<sup>45</sup>.

Cuando los dioses aparecen en los prólogos parecen tener una función de dirección escénica muy clara, pues dominan la acción dramática e informan de los sucesos que van a tener lugar en la tragedia por instigación divina (*cf.* Easterling 1993: 80; Segal 2013: 40). Así sucede con Afrodita en el prólogo de *Hipólito*, cuya aparición

---

<sup>43</sup> Las divinidades tenían distintas maneras de aparecerse a los mortales en la religión griega: durante el sueño, en boca del sacerdote en el transcurso de un ritual o durante determinados rituales donde se conmemoraba la entrada del culto del dios, *vid.* Sourvinou-Inwood 2003: 459-462. En todos los casos, parece que la divinidad se muestra a los mortales con el fin de motivar sus actos y mediante la mimesis característica tanto del ritual como del drama.

<sup>44</sup> *Aj.* 125-126.

<sup>45</sup> Sourvinou-Inwood (2003: 459-489) estudió la epifanía en Esquilo, Sófocles y Eurípides y llegó a la conclusión de que, a medida que avanza la historia del teatro, las relaciones entre el ser humano y sus dioses se distancian. Así, mientras que en Esquilo se establece una relación directa entre los hombres y los dioses y en Eurípides esta relación tiene lugar de manera indirecta, siendo más importante la responsabilidad humana, en Sófocles se establece una relación directa pero al mismo tiempo se marca la distancia entre el hombre y sus dioses. De este modo, las epifanías en Sófocles estarían a medio camino entre las de Esquilo y las de Eurípides. El estudio de Sourvinou-Inwood sobre las epifanías en la tragedia griega apoya nuestra interpretación, como veremos más adelante en otras tragedias como *Edipo Rey*, de que en Sófocles el ser humano no es una simple marioneta de los dioses, sino que actúa *motu proprio* y siendo totalmente responsable de sus actos, mientras que la divinidad sólo lo induce a actuar o pronostica los hechos futuros.

está motivada por la necesidad de informar sobre la insolencia del joven Hipólito al dejar de rendirle culto, razón por la cual la diosa del amor lo destruirá mediante el castigo impuesto a Fedra<sup>46</sup>. También en nuestra tragedia, Atenea controla la visión de los personajes y crea el ambiente escénico adecuado. Así pues, por instigación de ella, Áyax ha matado el ganado<sup>47</sup> y ha mostrado su locura a Odiseo para que se lo cuente a todos los griegos<sup>48</sup>. De esta manera, Atenea proyecta la acción ejerciendo su control sobre los personajes, que actúan motivados por el dominio de la divinidad: «Athena controls what Ajax sees, and has created the off-stage situation she describes» (Easterling 1993: 81). Así, cuando desaparece definitivamente de la escena, «her purposes are never fully explicated, but her power continues to be strongly felt in the remaining action, and her parting words are programmatic for the shaping of the plot» (Easterling 1993: 82-83).

Cuando Atenea aparece en el escenario se encuentra fuera de la vista de Odiseo, como aparece comprobado por las palabras que le dirige el hijo de Laertes en los versos 15-17: ὡς εὐμαθὲς σου, κἄν ἄποπτος ἦς ὁμως, / φώνημ' ἀκούω καὶ ξυναρπάζω φρενὶ / χαλκοστόμου κώδωνος ὡς Τυρσηνικῆς. *Qué claramente, aunque estés fuera de mi vista, escucho tu voz y la capto en mi interior, como la trompeta tirrénica de pabellón bronceo*<sup>49</sup>. Centrados en el significado de los términos ἄποπτος, *fuera de la vista*, y φώνημα, *voz*, Jebb (1896: 13) y Kamerbeek (1963: 19) deducen que la diosa debía de encontrarse en el θεολογεῖον, la plataforma elevada sobre la cual, por norma general, hablaban los dioses en el teatro, en un nivel superior con respecto al que ocupaban el resto de personajes (*vid.* Arnott 1962: 42-43), concluyendo con ello que Atenea se mostraba ante la vista de los espectadores, pero no ante Odiseo, que tan sólo escuchaba su φώνημα, su voz. No obstante, las interpretaciones de Jebb y Kamerbeek no son concluyentes; pues, como adecuadamente subraya Stanford (1981: 56), el término

<sup>46</sup> E. *Hipp.* 10ss.

<sup>47</sup> *Aj.* 51-58.

<sup>48</sup> *Aj.* 66-67.

<sup>49</sup> La voz de Atenea comparada a la de la trompeta etrusca también podría tener algunos rasgos de ritualidad, pues en Homero sirve de comparación de la voz de los griegos (*Il.* V 785, XVIII 222) y aparece asociada con algún tipo de culto a la diosa Atenea, ya que según un escolio (*Sch. Ad Il.* XVIII 219: ἦν Τυρρηνῶ εὔρεν ἡ Ἀθηνᾶ) Atenea la inventó y se la dio posteriormente a los etruscos. Asimismo, Pausanias (*II* 21 3) afirma que en Argos existía un templo en honor de ἡ Ἀθηνᾶ Σάλπιγξ, cuyo epíteto revela el culto que allí se practicaba. Por otra parte, la alusión a la voz de la trompeta tirrénica indicaba el comienzo de alguna empresa (*Aj.* 290-291, *El.* 711; *A. Eu.* 567), del combate sangriento (*E. Ph.* 1377; *Th.* VI 69 2) e incluso como señal de inicio de las representaciones trágicas (Pickard-Cambridge 1973: 67). Por ello podemos afirmar que la alusión a la voz de Atenea comparada con la de la trompeta podría aludir a algún tipo de ritual relacionado con el culto de Atenea y, al mismo tiempo, evocar la sensación de que la tragedia estaba comenzando. *Vid.* Stanford 1981: 57; Pritchell 1979: 88.

ἄποπτος es ambiguo, pudiendo significar “fuera de la vista”<sup>50</sup> o “visto desde lejos”<sup>51</sup>; además no existen pruebas textuales claras de que la divinidad apareciera en el θεολογεῖον. Frente a Jebb y Kamerbeek, Pickard-Cambridge (1946: 48) y Stanford (1981: 56-57) admiten que la diosa aparece al mismo nivel que Odiseo.

Si bien todas estas interpretaciones son razonables al no haber una clara conclusión sobre el tema, pensamos con Stanford que la diosa pudo haber aparecido al mismo nivel que Odiseo, que la escucha pero no la ve. Este juego de perspectivas, una capacidad que tienen los dioses de poder mostrarse mediante la visión o mediante la palabra, confiere una sacralidad importante a la representación; pues Odiseo simplemente escucha una voz que le muestra lo que ha sucedido. En este sentido, Sófocles pudo tener en mente la escena nocturna del canto décimo de la *Ilíada*, el pasaje homérico que, como reconocen todos los comentarios, es evocado en este prólogo<sup>52</sup>. En este canto, Atenea envía un oráculo en forma de garza a Diomedes y a Odiseo, que no la ven, sino que tan sólo la escuchan. Del mismo modo, concluye Stanford, cuando Odiseo dirige sus palabras a Atenea, éste indica su dificultad en localizar a la diosa ante la tenue luz del amanecer<sup>53</sup>, una afirmación que aparece reforzada por la constante oposición entre luz y oscuridad de este pasaje<sup>54</sup>. Este contraste refuerza al mismo tiempo la incertidumbre de la escena, pues Odiseo escucha una voz de Atenea, a quien no percibe con claridad, y se muestra inseguro sobre la persona que ha dado muerte al ganado la noche anterior<sup>55</sup>.

Según esta interpretación, Atenea estaría ubicada en la penumbra del escenario, fuera de la vista de Odiseo, cuando el héroe enfatiza su invisibilidad<sup>56</sup>. No obstante, a medida que se obtiene mayor claridad en los hechos, gradualmente se aproximan hasta entablar un diálogo cercano<sup>57</sup>, algo que sería de difícil representación si durante toda la escena Atenea se encontrara fuera de la vista de Odiseo en un nivel superior. Stanford llega a esta conclusión basándose en el tono generalizador del subjuntivo ἤς seguido de κᾶν, expresión que sugiere que tal vez la insistencia en la invisibilidad de la diosa se

---

<sup>50</sup> *El.* 1489; *OT.* 762.

<sup>51</sup> *Ph.* 467.

<sup>52</sup> *Il.* X 274ss.

<sup>53</sup> *Aj.* 21.

<sup>54</sup> En *Aj.* 15, εὐμαθές se opone a ἄποπτος; y en *Aj.* 23, τρανές se opone a ἀλώμεθα. Sobre la luz y la oscuridad en esta tragedia, *vid.* Stanford (1978).

<sup>55</sup> *Aj.* 23-27.

<sup>56</sup> *Aj.* 15-17.

<sup>57</sup> *Aj.* 36-37.

deba a la pretensión del dramaturgo de evocar la escena homérica anteriormente mencionada, sugiriendo que ya en otras ocasiones Atenea se aparecía a Odiseo sin ser vista.

En este sentido, Atenea tiene la capacidad de modificar la visión de los mortales a su antojo. La divinidad altera la vista de Áyax dirigiéndole hacia el ganado, pues «the madness affects his vision more than his mind» (Knox 1961: 5). Y es que Áyax puede ver a la diosa a causa de su locura, de su estado mental alterado (*cf.* Sourvinou-Inwood 2003: 483; Biggs 1966: 224). Así, la divinidad aparta a su protegido Odiseo de la visión de Áyax<sup>58</sup> controlando todo el campo de visión de los humanos (Easterling 1993: 80). Los dioses, pues, tienen la capacidad de mostrarse ante algunos mortales y no ante otros<sup>59</sup>, así como de ocultar la visión de unos y alumbrar la de otros. Este motivo nos introduce en un esquema religioso con bastante recurrencia en la literatura griega<sup>60</sup>. Pero sobre todo aparece asociado con la figura de Atenea, a la que vemos en los poemas homéricos disfrazada ella misma ante los humanos, que no la pueden ver, o infundiendo su visión a unos personajes y ocultándose ante otros a su antojo (Pucci 1994: 19). Este esquema religioso de la diosa Atenea aparece demostrado por la invocación que dirige Odiseo a la diosa: ὦ φθέγγμ' Ἀθήνας, ¡Oh voz de Atenea!<sup>61</sup> En este verso, el término φθέγγμα, voz, confirma de nuevo la invisibilidad de la deidad ante Odiseo, al mismo tiempo que constata la adaptación de este esquema religioso a la poesía dramática de este prólogo.

### 2. 3. 2. Las invocaciones a Atenea

Cuando aparecen los dos personajes, tanto Odiseo como Áyax invocan a la diosa. Estas dos invocaciones enmarcan el prólogo en un contexto ritual y dramático. Las invocaciones están fijadas por la tradición mediante epítetos o palabras que atienden a la funcionalidad de la divinidad en un contexto ritual específico. Así pues, siempre que se

---

<sup>58</sup> *Aj.* 69-70, 85.

<sup>59</sup> Es interesante la interpretación de Segal, que ve en este prólogo un juego ilusionista de perspectivas que condensa en sí mismo la naturaleza mimética de la dramatización. Así pues, Odiseo, el espectador que mira sin ser visto, contempla la locura dramatizada de Áyax, dirigido en todo momento por la diosa Atenea, la directora escénica. El contraste entre lo visible y lo invisible en este juego de perspectivas ilusionistas se hace patente. *Vid.* Segal 2013: 40.

<sup>60</sup> Sucede por ejemplo con Ártemis en *E. Hipp.* 86, ante quien Hipólito afirma escuchar su voz pero no verle el rostro, y con Atenea en *Il.* I 198, X 274-276, XXII 277; *Od.* I 103ss.

<sup>61</sup> *Aj.* 14.

llevan a cabo determinadas acciones rituales, como súplicas, sacrificios u ofrendas, con el fin de obtener el beneficio requerido por los humanos, se realizan previamente invocaciones y oraciones a los dioses, que mediante el epíteto se conectan con sus realidades culturales.

Es un hecho admitido entre los estudiosos que los epítetos de las divinidades son una marca clara del politeísmo griego (cf. Parker 2003: 173; Wallensten 2008: 82). Así pues, teniendo una noción general del dios, los epítetos delimitan sus distintos espacios de culto o esferas de acción, aludiendo a realidades culturales concretas o a las funciones atribuidas a las divinidades (cf. Parker 2003: 178; Burkert 2007: 249). De esta manera, los epítetos diferencian un aspecto relevante del dios y focalizan su atención sobre él, seleccionando una parcela de culto de entre las existentes (cf. Parker 2003: 175; Sourvinou-Inwood 1997: 176; Easterling 1993: 80; Wallensten 2008: 82; Bergson 1956: 145-146).

Por otra parte, a la hora de estudiar los epítetos en general, conviene tener en cuenta la distinción clásica entre *epitheta necessaria* y *epitheta ornantia*, siendo los últimos epítetos ornamentales que no aportan ninguna información imprescindible al contexto (cf. Bergson 1956: 9-18; West 2010: 83-84). Con todo, tratándose de epítetos a las divinidades resulta complicado distinguir entre ambas clasificaciones, dado que nos encontramos en un sector donde la afectividad interviene de manera notable. En este sentido, los epítetos tradicionales se pueden reformular poéticamente según el contexto lo requiera, siendo a la vez necesario y ornamental (Bergson 1956: 143). Dada esta dificultad, el epíteto reformulado por los poetas añade un matiz importante al contexto y se refiere a una divinidad bien por su realidad cultural bien por alguna de sus esferas de acción o características, que aparecen en esquemas religiosos o mitemas con los que el público estaba familiarizado. En esta línea, el lenguaje poético contribuye a que el epíteto se convierta en una fórmula ritual, que no tiene en cuenta necesariamente el contexto ritual y cultural de la divinidad, sino la propia funcionalidad del dios en el contexto trágico de la interacción discursiva (Parker 2003: 176).

Así, la alusión a la genealogía del dios, como la fórmula Διὸς κόρη ο παῖς Διός referido a Ártemis<sup>62</sup>, evocaba a la divinidad como recipiente de culto (cf. Sourvinou-Inwood 1997: 168, 2003: 326). Al mismo tiempo, si bien la alusión al linaje paterno se

---

<sup>62</sup> E. *Hipp.* 15.

refiere a la divinidad con todas sus facetas, cada uno de los diferentes epítetos define una parcela ritual muy concreta utilizada según el contexto poético-dramático (cf. Sourvinou-Inwood 1997: 168; Budelmann 2000: 157-158). De este modo, en una misma tragedia como *Traquinias*, la concepción de Zeus es una única, si bien aparece con muchos epítetos diferentes que definen sus esferas de acción, pues se le menciona como padre de Heracles<sup>63</sup>, como divinidad todopoderosa<sup>64</sup>, como dios de los certámenes<sup>65</sup> y como Zeus que aleja los males<sup>66</sup>. Cada una de las facetas asociadas con el dios se refiere a una realidad cultural y ritual parcial de esta divinidad especificada por medio del epíteto. En la misma línea, Pulleyn (1997: 96-115) confirma la importancia que tenía, en las súplicas, el empleo de los atributos apropiados de los dioses en las invocaciones con la esperanza de que la plegaria tuviera una mayor efectividad.

En concreto en la tragedia que nos ocupa, la primera invocación de Atenea no llama la atención necesariamente sobre la realidad cultural de la diosa, sino sobre un esquema religioso característico de su esfera de actuación como divinidad que oculta la visión de unos mortales y alumbra la de otros. En esta primera invocación, el término φθέγμα<sup>67</sup>, palabra poética en vez de φωνή, evoca esta característica tan recurrente de Atenea en su relación con los seres humanos, tal como ya aparecía desde los poemas homéricos<sup>68</sup> (cf. Kamerbeek 1963: 21-22; Pucci 1994: 15, 1996: 48). Este esquema lo encontramos también en otros contextos referidos a otras divinidades y su capacidad para ocultar la visión de unos y permitir la de otros<sup>69</sup>, un motivo recurrente en las epifanías divinas (cf. Sourvinou-Inwood 2003: 483-484; Buxton 1980: 26; Burkert 2007: 252-253). En este pasaje, por su parte, aparece como una capacidad definitoria del poder de Atenea en un contexto dramático en el cual se enfatiza la invisibilidad de la diosa mediante la constante alusión a su “voz” (Long 1968: 124). De este modo observamos que la diosa participa de un esquema religioso que define su rango divino y

---

<sup>63</sup> Tr. 753: πατρώω Δί.

<sup>64</sup> Tr. 127: ὁ πάντα κραίνων βασιλεύς.

<sup>65</sup> Tr. 26: Ζεὺς ἀγώνιος.

<sup>66</sup> Tr. 303: ὦ Ζεῦ τροπαῖε.

<sup>67</sup> Aj. 14. Stanford ya llamó la atención sobre la posible asociación ritual de este vocativo. No obstante se basó en la invocación de Atenea con la forma arcaica Ἀθάνα, con alfa impura, que probablemente se deba a la fosilización del nombre de la divinidad como fórmula ritual (Stanford 1981: 55-56). Ahora bien, debido a que Sófocles sólo menciona el nombre de la diosa con alfa impura, no podemos concluir nada al respecto sobre sus posibles asociaciones rituales. Podría ser así mismo una marca arcaizante y poética, que concede solemnidad a la tragedia. Vid. Kamerbeek 1963: 22.

<sup>68</sup> Cf. *Il.* I 198, X 274ss, XXII 277; *Od.* XIII 300ss. El mismo esquema vuelve a aparecer en *E. Rh.* 608ss, donde encontramos también el término φθέγματος referido a la voz de Atenea que Odiseo escucha.

<sup>69</sup> *E. Hipp.* 85ss.



su capacidad de dejarse ver al mortal que ella desee. Así pues, en este prólogo la hija de Zeus revela la verdad a Odiseo y obnubila la mente de Áyax con un velo de oscuridad, de locura, algo que puede hacer gracias a su condición de divinidad: «Gli dei, che possono –a loro discrezione– oscurare la mente del più valeroso degli eroi facendogli credere di vivere e vedere qualcosa che non è, che risulterà poi insostenibile per chi è vittima» (Ghira 2002: 43).

Si la primera invocación contiene la palabra “voz”, insistiendo en la capacidad de la diosa de mostrarse ante unos mortales y ocultarse ante otros siendo sólo una voz que dirige los movimientos de los actores, la segunda presenta un término cuya finalidad es también definir la esfera de acción de esta divinidad. Si la primera está en boca de Odiseo, en el segundo caso es Áyax quien invoca a la diosa antes de prometerle una ofrenda ritual, lo que convierte este saludo en una invocación de inicio de una ofrenda sacrificial: ὦ χαῖρ' Ἀθήνα, χαῖρε Διογενὲς τέκνον, / ὡς εὔ παρέστης· καὶ σε παγχρύσοις ἐγὼ / στέψω λαφύροις τῆσδε τῆς ἄγρας χάριν<sup>70</sup>. *Te saludo Atenea, te saludo hija nacida de Zeus, ¡En qué buen momento te has presentado! A ti te cubriré yo con áureos despojos a causa de esta caza.* En estos versos, la repetición de la apelación χαῖρε antes de realizar la ofrenda sacrificial tiene muchas asociaciones rituales y religiosas. En efecto, en muchos textos, tanto literarios como inscripciones<sup>71</sup>, observamos el agradecimiento de los dioses que se regocijan con la ofrenda recibida, donde χαίρειν es el término que revela esta gratitud basada en el intercambio y la reciprocidad de los bienes aceptados<sup>72</sup> (vid. Mikalson 1991: 188). Abundan, del mismo modo, los textos en los que un dios o un héroe divinizado son invocados mediante el imperativo χαῖρε<sup>73</sup>, como el saludo protocolario a la estatua cultural antes de comenzar la oración<sup>74</sup>. Por esta razón, podemos considerar que esta invocación, cuya ritualidad aparece marcada en este pasaje por la repetición, se dirige principalmente a dioses o a héroes divinizados, quienes aceptan con gratitud los bienes en las ofrendas sacrificiales. Con esta apelación, por tanto, Áyax se dirige a una divinidad con el fin de que acoja de buen grado los bienes ofrendados, razón por la cual podemos colegir que la asociación ritual y religiosa

<sup>70</sup> Aj. 91-93.

<sup>71</sup> Cf. E. *Hipp.* 8; Lys. VI 33; X. *Mem.* IV 3, 16; Pl. *Phdr.* 173e, *Criti.* 119e; IG P 499; IG P 650. Curiosamente, en esta última inscripción, el término χαίροσα se aplica a una ofrenda votiva en honor de la diosa Atenea.

<sup>72</sup> De nuevo en Aj. 112, el término χαίρειν aparece en el mismo sentido.

<sup>73</sup> Cf. E. *Alc.* 1004, *Or.* 1673, *Heracl.* 600. Sobre la relación del término χαῖρε con los epitafios de la época, en algunos de los cuales aparecía este imperativo dirigido al muerto, vid. Sourvinou-Inwood 1995: 180-216.

<sup>74</sup> Men. *Sam.* 444-446.

inherente en el saludo χαῖρε es pertinente desde el punto de vista contextual de la ofrenda ritual que se desarrolla en estos versos.

Como ya hemos visto, los griegos tenían una única concepción de cada divinidad diferenciada por sus muchos ámbitos culturales y rituales, que en muchas ocasiones conectaban con la alusión al linaje del dios como recipiente de culto. En este caso Atenea es llamada Διογενὲς τέκνον, *hija nacida de Zeus*, un epíteto cuya función, evocadora de la realidad cultural de la diosa, aparece reflejada en la mención del linaje, pues la idea de filiación se muestra en ambos términos mediante una amplificación que podría resultar casi redundante (Earp 1944: 104). Esta repetición de términos, pues con un simple Διὸς τέκνον habría bastado, demuestra que el epíteto Διογενὲς es una marca ritualizada que, apareciendo también en otros textos en referencia a Atenea<sup>75</sup>, llama la atención sobre la divinidad como recipiente de culto cuya cualidad más conocida era la filiación con su padre Zeus (Garvie 1998: 132). Asimismo, podemos afirmar que el vocablo Διογενὲς podría recordar el lenguaje de Homero, que en muchas ocasiones hace hablar a sus personajes dirigiéndose a Odiseo en los siguientes términos: διογενὲς Λαερτιάδη πολυμήχαν' Ὀδυσσεῦ, *Odiseo, rico en ardidés hijo de Laertes, de la estirpe de Zeus*<sup>76</sup>. Así pues, aunque el término διογενὲς se aplica en algún caso a otros héroes como Áyax o Patroclo<sup>77</sup>, dada la alta frecuencia de su uso como fórmula homérica referida a Odiseo podemos pensar que este epíteto relaciona a la diosa Atenea con su protegido, que tiene un papel principal en este prólogo como espectador de la locura de Áyax, evocando al mismo tiempo los pasajes homéricos que sirven de contrapunto a esta escena prologal y a la ironía trágica del pasaje (*vid.* Bergson 1956: 106).

### 2. 3. 3. Atenea y Áyax

Es fácilmente constatable que la relación entre Atenea y Áyax se hace eco de un esquema religioso bastante documentado en los textos griegos. Atenea participa del esquema de enviar una funesta μανία o locura a un héroe que se ha enorgullecido ante la divinidad. Esto mismo aparece ejemplificado en otros casos, como la rivalidad entre Ártemis y Afrodita en *Hipólito*, un acto consecuencia de la jactancia del hijo de la

---

<sup>75</sup> E. Cyc. 350.

<sup>76</sup> Cf. *Il.* II 173, IV 358, VIII 93, IX 308, IX 624, X 144, XXIII 723; *Od.* V 203, X 401, X 456, X 488, X 504, XI 60, XI 92, XI 405, XI 473, XI 617, XIII 375, XIV 486, XVI 167, XXII 164, XXIV 542.

<sup>77</sup> *Il.* I 337, VII 234, IX 644, XI 465, XI 823, XVI 49, XVI 126, XVI 707.

amazona ante Afrodita, algo que consecuentemente le traerá el castigo divino mediante la locura de amor<sup>78</sup>. La locura enviada por un dios, que tiene como finalidad devolver lo anormal a la normalidad (Burkert 2007: 111), aparece asociada con rituales purificatorios en el mundo griego y documentada en los textos literarios y en la mitología<sup>79</sup>. Un ejemplo paradigmático de este esquema en la mitología griega es el caso de las hijas del rey Preto de Tirinto, a quienes, según algunas fuentes Dioniso, o según otras Hera, les envió la enfermedad de la locura. Más tarde requirieron la ayuda del adivino Melampo, que, con rituales de purificación, con καθαρμοί, hizo que recuperaran la sensatez<sup>80</sup>.

Como acertadamente explica Sourvinou-Inwood (1997: 178, 2003: 330), un esquema religioso bastante explorado en la tragedia griega es el siguiente: «The deity most directly offended by a human transgression acts most directly to inflict punishment, but acts on behalf of the divine and cosmic order». Según este esquema, Áyax ha transgredido sus límites humanos al enorgullecerse ante los dioses (Segal 1999: 127-128). La causa de esta jactancia, aunque aparece desarrollada en el prólogo, no se explica con detalle hasta más adelante en los versos 766-770, momento en el cual se relata cómo el Telamonio rechazó la ayuda de los dioses: ὁ δ' ὑψικόμπως κἀφρόνως ἡμείψατο, / “πάτερ, θεοῖς μὲν κἂν ὁ μηδὲν ὦν ὁμοῦ / κράτος κατακτήσαι”. ἐγὼ δὲ καὶ δίχα / κείνων πέποιθα τοῦτ' ἐπισπάσειν κλέος.” / Τοσόνδ' ἐκόμπει μῦθον. *Éste respondió orgullosa e insensatamente: “Padre, con los dioses incluso el que no es nada podría conquistar el poder; en cambio yo, incluso sin ellos, estoy convencido de que voy a alcanzar esta gloria”.* Tanta fue la jactancia con que animaba su discurso. Este rechazo de la ayuda divina por parte del héroe califica este acto de impío, al estar sus palabras llenas de jactancia, κόμπως, y de carencia de comedimiento, de templanza y sensatez, ἀφρόνως. Este hecho demuestra que en esta tragedia el héroe ha transgredido sus límites humanos, haciendo gala de su arrogancia y de su insensatez alejada de la medida humana, pues τὰ γὰρ περισσὰ κἀνόητα σώματα / πίπτειν βαρείαις πρὸς θεῶν

<sup>78</sup> E. Hipp. 6.

<sup>79</sup> Fuera de los textos literarios, en la vida real tenemos documentado un caso de esta arrogancia. El poeta melio Diágoras se burló de los misterios de Eleusis. Ante este acto, los atenienses lo condenaron a muerte por impiedad, pero huyó de la ciudad antes de que la sentencia se llevara a cabo. Así pues, en la vida real es la justicia quien condena este tipo de impiedad, justicia garantizada por la actuación de los dioses en la tragedia. Sobre esto, *vid.* Mikalson 1991: 177-178.

<sup>80</sup> Apollod. *Bibliotheca*, II 2 2. El mismo esquema mítico lo encontramos no sólo en el caso de las Prétides sino también en todos aquellos mitos que narran la introducción del culto de Dioniso, como el mito de Penteo en Tebas, dramatizado en la tragedia *Bacantes* de Eurípides, o el del rey Licurgo en Tracia.

δυσπραξίαις / (...) ὅστις ἀνθρώπου φύσιν / βλαστῶν ἔπειτα μὴ κατ' ἄνθρωπον φρονῆ<sup>81</sup>.  
*Pues las personas desmesuradas e insensatas caen en graves desgracias por efecto de los dioses: (...) todo aquel que naciendo de naturaleza humana luego no piensa según su condición de humano.*

Por otra parte, aunque en el prólogo no se informa sobre esta arrogancia, sí que se muestra la jactancia del héroe, que llama a la divinidad σύμμαχος, *aliada*, convirtiéndola en su propia subordinada<sup>82</sup>, le ordena de manera directa<sup>83</sup>, se jacta de haber asesinado a los Atridas y de golpear a Odiseo con el látigo<sup>84</sup>, confundiendo así sus límites humanos con la esfera divina y con la perteneciente a las bestias (*cf.* Segal 1999: 138; Knox 1961: 8-9; Tyler 1974: 29). Por mediación de la diosa Atenea<sup>85</sup>, el Telamonio cae en desgracia como consecuencia de su desmesura, su insolencia e insensatez, puesto que Ἄγας μὴ κατ' ἄνθρωπον φρονῆ. *No piensa según su condición de humano*. Así pues, todos estos actos de desmesura e insensatez y de carencia del ideal de la σωφροσύνη alteran el orden cívico, valores esgrimidos por Atenea como causa principal del castigo divino enviado a Ἄγας<sup>86</sup>.

Todo el discurso en el que el mensajero describe la arrogancia de Ἄγας y el consecuente castigo de Atenea se hace eco del prólogo, cuando se muestra la jactancia del héroe y la sanción infligida por la divinidad. Esta punición divina es descrita en el prólogo como una θεία μανία<sup>87</sup>, *una locura divina: ἐγὼ δὲ φοιτῶντ' ἄνδρα μανιάσιν νόσοις / ὄτρυνον*<sup>88</sup>. *Pero yo impulsaba al hombre que iba y venía sin cesar con la enfermedad de la locura*. En estos versos el pronombre explícito ἐγὼ enfatiza el agente de la locura, la diosa Atenea<sup>89</sup>, el participio φοιτῶντα llama la atención sobre el errante

---

<sup>81</sup> Aj. 758-761.

<sup>82</sup> Cf. Aj. 90, 117. Sobre la ironía del término σύμμαχος en este pasaje, que no sólo significa “aliada” sino también “subordinada”, remitiendo así al habla oficial ateniense, para quienes los σύμμαχοι eran los subordinados de Atenas (Th. V 47), *vid.* Knox 1961: 8.

<sup>83</sup> Aj. 112, 116.

<sup>84</sup> Aj. 96, 110.

<sup>85</sup> Aj. 756-757.

<sup>86</sup> Aj. 131-133. No pensamos que Atenea castigue a Ἄγας por su enemistad con él; pues la diosa afirma que las divinidades aman a los sensatos –σώφρονες– y odian a los malos –κακοῦς–. El término κακοῦς referido a Ἄγας podría dar a entender que la diosa lo castiga a causa de su jactancia anterior. No obstante pensamos que simplemente admite que los seres humanos deben ser σώφρονες para no transgredir sus límites y llegar a ser κακοί. Atenea infunde la locura, pues, con el fin de hacer que las cosas vuelvan a su normalidad y restablecer el orden transgredido. *Vid.* Budelmann 2000: 185-187.

<sup>87</sup> Aj. 611.

<sup>88</sup> Aj. 59-60.

<sup>89</sup> Moorhouse (1982: 134) llama la atención sobre el empleo de los pronombres personales en Sófocles, que en la mayoría de los casos aparecen por una cuestión de énfasis o de contraste.

desvarío de *Áyax*<sup>90</sup> y el plural poético *μανιάσιν νόσοις* define el castigo enviado por la diosa como una enfermedad.

Con todo, frente a la opinión de algunos estudiosos que aseguran que la divinidad es maligna con el Telamonio (Podlecki 1980: 53), parece más lógico pensar que la diosa no castiga a *Áyax* por su enemistad con él, sino más bien por rescatar los valores políticos que nuestro héroe ha transgredido y alterado (cf. Budelmann 2000: 185-186; Easterling 1993: 84; Tyler 1974: 30-31; Hester 1979: 244). Así pues, el Telamonio ha confundido sus límites humanos, razón por la cual la divinidad lo ha castigado con la finalidad de recuperar las instituciones humanas que definen la comunidad de los ciudadanos y restablecer este orden que se ha confundido. El esquema religioso es el que comentábamos antes: la divinidad envía una *μανία* divina a un ser humano transgresor en beneficio del orden divino y comunitario, pues Atenea «acts on behalf of the divine and cosmic order» (Sourvinou-Inwood 1997: 178).

Por otra parte, mientras *Áyax* maltrataba el ganado, sus palabras eran el reflejo de denuestos e improperios que, mostrando esta transgresión, el Telamonio aprendió de un *daimon*, pues no lo pudo haber aprendido de los humanos, como subraya Tecmesa en los versos 243-244: *κακὰ δεινάζων ῥήμαθ', ἃ δαίμων / κούδεις ἀνδρῶν ἐδίδαξεν*. *Lanzando funestos denuestos, que una divinidad, y ningún hombre, le había enseñado*. Sobre este *daimon* hay múltiples interpretaciones (vid. Budelmann 2000: 143-148): puede tratarse de la diosa Atenea, pues como Tecmesa no presencié el enfrentamiento inicial ignora la procedencia de la locura de *Áyax* pero deduce que debe tratarse de algún dios (Easterling 1993: 83), o bien podría referirse a un «poder impenetrable, una fuerza que impulsa al hombre sin que pueda nombrarse su agente» (Burkert 2007: 244)<sup>91</sup>. No obstante, como objeto Budelmann (2000: 144), el término *daimon* parece definirse «as a non-human force that is not named». Según su interpretación, estos versos se refieren a algo muy distinto de lo que se refleja en el prólogo, pues mientras que al inicio del drama la diosa infunde la locura sobre el héroe, ahora se alude a los insultos proferidos por *Áyax* mientras maltrataba el ganado, algo que no le enseña esta

---

<sup>90</sup> Hay otros ejemplos donde el verbo *φοιτάω* sirve para designar al “enloquecido”, cf. *OT*. 1255; *A. Pr.* 597; *Il.* III 449. Sobre esto, vid. Kamerbeek 1963: 30.

<sup>91</sup> De hecho, el término *δαίμων* en tragedia tiene significados distintos pero similares. Puede referirse a una divinidad concreta, como Apolo (*El.* 658, *OT*. 244), Poseidón (*OC*. 709) o Zeus (*OC*. 1480), o a la fortuna indeterminada que, como fuerza superior, es experimentada por el héroe, ya sea buena (*El.* 999, 1306) o mala (*Aj.* 534, 1214-1215, *El.* 916-918, 1156-1157, *Tr.* 910, *OC*. 75-76), como se observa en los derivados *εὐδαίμων* o *δυσδαίμων*. Vid. Burkert 2007: 244-245; Mikalson 2012: 432-433.

divinidad en concreto, sino una especie de fuerza sobrehumana que se ha impuesto sobre el destino de Áyax (Podlecki 1980: 67-68). De esta manera queda claro que la locura de Áyax y todo lo relativo a ella proviene de fuerzas externas y superiores al género humano, la esfera de acción perteneciente a las divinidades<sup>92</sup>. Así, el que antaño fuera el segundo mejor de los aqueos en el campo de batalla, ahora ya no es dueño de sí mismo, sino víctima de fuerzas y poderes superiores.

En definitiva, la consecuencia de la desmesura de Áyax aparece anunciada en el prólogo, donde se muestra cómo Atenea infunde la locura divina al héroe, que se ha enorgullecido de poder actuar sin su ayuda. Esta insolencia, cuando Áyax se vuelva consciente de sus actos<sup>93</sup>, necesitará ser expiada mediante baños purificatorios<sup>94</sup> y su propio sacrificio expurgatorio<sup>95</sup>. Asimismo, las leyes divinas abogan por el restablecimiento del orden alterado. Es por esta finalidad restauradora por la que Atenea infunde su *θεία μανία* sobre Áyax, una locura dramatizada ya en el prólogo y con su repercusión en los momentos posteriores, sea como exposición de esta locura que remite al pasado sea como consecuencia que conlleva la purificación del héroe para liberarse de la cólera de la diosa<sup>96</sup>.

#### 2. 3. 4. Atenea y Odiseo

El estudio de la relación entre Atenea y Odiseo es importante porque nos puede ayudar a comprender mejor el papel desempeñado por la diosa en este prólogo. Así pues, la divinidad muestra a Odiseo la locura de Áyax, instigada por ella misma, con un objetivo que permitirá que se pueda producir el desenlace en esta tragedia, al mismo tiempo que evoca otro esquema religioso conocido por el auditorio.

Algo se ha dicho ya sobre el vínculo que une a Atenea y a Odiseo, una relación entre protegido y protectora que se observa ya desde los poemas homéricos y aparece reforzada por las evocaciones épicas que hemos estudiado. En este sentido, Atenea

---

<sup>92</sup> En este mismo sentido se vuelve a emplear el término *δαίμων* en los versos 504 y 534 refiriéndose a una fuerza superior no humana.

<sup>93</sup> Aj. 306.

<sup>94</sup> Aj. 654-656.

<sup>95</sup> Aj. 841.

<sup>96</sup> Aj. 656.

aparece en escena como un φύλαξ<sup>97</sup> de Odiseo, esto es, como su protectora y su guía. Lo que va a revelar en este momento lo hace en beneficio de Odiseo: τοιόνδε μέντοι Ζηνὸς ἢ δεινὴ θεὸς / Παλλὰς φυτεύει πῆμ' Ὀδυσσέως χάριν<sup>98</sup>. *Sin embargo tal desgracia la engendra la terrible diosa Palas, hija de Zeus, a causa de Odiseo.* A pesar de la certeza de estos versos, hay que tener en consideración la parcialidad de los hechos que en estos momentos transmite Tecmesa; pues la concubina de Áyax está de parte del Telamonio y, por tanto, es también enemiga de Odiseo y Atenea al afirmar que Palas es terrible engendrando desgracias para Áyax y beneficiando a Odiseo. Por otra parte, como vimos en la relación entre Atenea y Áyax, la diosa parece revelar estos hechos no sólo como defensora de su protegido, sino también como protectora de la comunidad, haciendo que el orden que mantiene la civilización vuelva a su cauce.

Ya Budelmann (2000: 187) observó lo siguiente:

«What one notices perhaps more than anything else when one tries to find a pattern in the divine-human relations that Sophocles presents, is the fact that again and again the gods initiate the events of the plays. They create the need for human action».

Atenea hace que la acción dramática comience, de manera distinta a como lo hacen otros dioses, en los prólogos expositivos de tipo euripideo, que se limitan a presagiar los hechos futuros (Easterling 1993: 80). En *Áyax*, la aparición de la diosa parece motivar la acción de Odiseo al final del drama, quien, al contemplar la desgracia del Telamonio, se compadece de él y aboga por su enterramiento, si bien al principio se oponía al mismo<sup>99</sup>. Atenea muestra ante los ojos de Odiseo la locura de Áyax<sup>100</sup>, un acto que hace cambiar la perspectiva del hijo de Laertes sobre su adversario. Gracias a la visión de Odiseo, el hijo de Laertes se apiada de Áyax por ser un ejemplo de la debilidad del ser humano ante la divinidad<sup>101</sup>. Así, observamos que, sean o no sean enemigos, la funesta

---

<sup>97</sup> Aj. 36.

<sup>98</sup> Aj. 952-953.

<sup>99</sup> Aj. 1336-1345.

<sup>100</sup> Este hecho de revelar a Odiseo la locura de Áyax juega con la misma oposición de este prólogo entre luz y oscuridad y con la capacidad de esta diosa de mostrarse ante unos mortales y no ante otros, tal como ya hemos visto. Del mismo modo, Atenea, al principio del drama, interroga a Odiseo sobre lo que ha pasado, aunque ella ya lo sabe (Aj. 36). Esto, además de ser una característica de técnica dramática muy presente en Sófocles (Stanford 1981: 55), repite el mismo juego entre lo que se puede o no se puede revelar a los mortales. Jong (2006: 75-76) llama a este tipo de pregunta “suggestive question”, esquema que aparece de nuevo con Atenea disfrazada ante algunos mortales en el canto primero de la *Odisea* (Od. I 96ss), en un momento en el cual la diosa se aparece a Telémaco disfrazada de Mentis, el rey de los tafios, y le pregunta lo que está pasando en la casa de Odiseo, aunque ella lo conoce bien.

<sup>101</sup> Aj. 121-126.

locura divina a la que está ligado Áyax<sup>102</sup> hace a Odiseo compadecerse de él por ser el paradigma de la insignificancia del ser humano (Parker 1997: 152).

Áyax y Odiseo son enemigos desde el comienzo, como confirman estos versos iniciales que Atenea dirige a su protegido: δέδορκά σε / πειράν τιν' ἐχθρῶν ἀρπάσαι θηρώμενον<sup>103</sup>. *Siempre te veo a la caza de alguna treta para capturar a tus enemigos*, donde el plural ἐχθρῶν se refiere de manera indirecta y generalizadora a Áyax, de quien Odiseo está en búsqueda y captura. También el hijo de Laertes confirma esta enemistad: καὶ νῦν ἐπέγνως εὖ μ' ἐπ' ἀνδρὶ δυσμενεῖ / βάσιν κυκλοῦντα<sup>104</sup>. *Pero ahora, bien me has reconocido rondando el paso en busca de mi enemigo*. Si comparamos estos versos, el hecho de que δυσμενής, *hostil*, implique que la enemistad sólo procede de Áyax hacia Odiseo y el término ἐχθρός, *enemigo*, indique que el odio es mutuo, ha llevado a algún estudioso a afirmar que la hostilidad sólo se dirige de Áyax a Odiseo, y no a la inversa (Jong 2006: 78). No obstante, como afirma Blundell (2002: 63), el empleo del vocablo δυσμενής referido a Áyax implica que la hostilidad la inicia el Telamónio al arremeter contra los supuestos aqueos, tras lo cual se ganó la enemistad tanto de los Atridas como de Odiseo, algo que justificaría también el uso del término ἐχθρός, calificando la relación de enemistad en ambas direcciones. El hecho de que el odio sea recíproco aparece confirmado de nuevo en el verso 1336 en boca de Odiseo: κάμοι γὰρ ἦν πόθ' οὗτος ἔχθιστος στρατοῦ, *pues también para mí ése era antaño el más odioso del ejército*.

Al principio, pues, no es la compasión la postura encarnada por Odiseo, sino más bien la enemistad hacia Áyax y la incertidumbre al no saber de manera clara quién ha matado el ganado<sup>105</sup>. En efecto, el hijo de Laertes tan sólo conoce un rumor que debe confirmar<sup>106</sup>, ya que no sólo está a la captura de Áyax sino también de la verdad. Para iluminar sus ojos con la verdad llega la diosa Atenea que, tras informarle sobre lo que ha pasado, se dirige al hijo de Laertes en los siguientes términos: δείξω δὲ καὶ σοὶ τήνδε περιφανῆ νόσον, / ὡς πᾶσιν Ἀργείοισιν εἰσιδὼν θροῆς. / Θαρσῶν δὲ μίμνε μηδὲ

---

<sup>102</sup> Aj. 123.

<sup>103</sup> Aj. 1-2.

<sup>104</sup> Aj. 18-19.

<sup>105</sup> El papel de Odiseo ha sido considerado bien como lo opuesto al temperamento heroico de Áyax, o bien como el hombre cauteloso y prudente, opuesto también a la ὕβρις de nuestro protagonista (Hester 1979: 244). De entre las dos, me decanto más por la segunda interpretación, pues Odiseo representa valores comunitarios y prudentes, cuya destreza en el arte de la palabra como persuasión abogarán al final de la obra por los rituales funerarios de Áyax según la justicia (Aj. 1342-1345).

<sup>106</sup> Aj. 20.



συμφορὰν δέχου / τὸν ἄνδρα<sup>107</sup>. *A ti también te mostraré esta manifiesta enfermedad, para que, tras contemplarlo, se lo cuentes a todos los argivos. Aguanta con firmeza y no tengas a este hombre como una desgracia.* Ante este momento de incertidumbre en el que se encuentra Odiseo, Atenea aparece con el fin de revelar la verdad a su protegido con claridad y poner de manifiesto la locura de Áyax, una acción que Atenea lleva a cabo con el objetivo de que nuestro astuto héroe se lo cuente a todos los argivos, esto es, a todos los griegos<sup>108</sup>.

Ahora bien, se podría pensar que Odiseo ha de contar la verdad al resto de los griegos con el fin de humillar a su enemigo, como piensa Jong (2006: 80). No obstante, en ningún momento el hijo de Laertes ultraja a Áyax<sup>109</sup>, sino que, al final de esta tragedia, Odiseo aparece en escena y toma la palabra con el fin de convencer a Agamenón y a Menelao, jurando por los dioses<sup>110</sup>, de la necesidad de dar sepultura al Telamónio, pues aunque fue un enemigo que quiso darles muerte, lo hizo obnubilado por el poder de la diosa y fue uno de los más insignes guerreros griegos de cuantos lucharon en Troya<sup>111</sup>. El cambio del sentimiento de enemistad al de compasión lo experimenta Odiseo gracias a la visión de la diosa, que lo mueve de la incertidumbre a la piedad, pues el hijo de Laertes se apiada de su enemigo por ser el paradigma del ser humano atado al yugo del designio divino. Esta compasión ya se la recomienda la divinidad a Odiseo cuando le dice que “no lo tenga como una desgracia, sino que se mantenga firme”<sup>112</sup>, un temperamento que caracterizará al hijo de Laertes una vez contemple al desdichado en su locura. Con estas palabras, que Atenea dirige a Odiseo, se confirma que la divinidad hace ver al héroe la fuerza insoslayable de los dioses: ὀρῶς,

---

<sup>107</sup> *Aj.* 66-69.

<sup>108</sup> En Homero no existía una concepción unitaria de los griegos, sino que éstos en su conjunto eran denominados según distintas regiones de Grecia: los dánaos, los aqueos, los argivos. En cambio, los argivos propiamente son los habitantes de Argos, aunque en general este término se podía emplear en referencia al conjunto de los griegos, como aparecía ya en Homero.

<sup>109</sup> Contra esto se podría objetar que Odiseo sí ultraja a Áyax, como se muestra en los versos 148-150, donde el coro dice que Odiseo ha modelado ψιθύρους λόγους, *rumores*, que lleva a los oídos de todos, haciéndose eco del rumor de que Áyax llevó a cabo la matanza del ganado la noche anterior (*Aj.* 29), como transmiten los escolios (*Sch. Aj.* 148). En cambio, muchos estudiosos piensan que estos versos se refieren a lo que Atenea dice a Odiseo que tiene que contar a todos los argivos. Ahora bien, nosotros pensamos que estos “rumores” hacen alusión al principio de la obra, cuando Odiseo también había oído el mismo rumor y marchaba a la caza de su enemigo. No aluden pues al momento en el que Odiseo ya se ha compadecido de Áyax, sino más bien al instante en que el hijo de Laertes mostraba su incertidumbre ante los hechos que habían sucedido. Sobre esto, *vid.* Jong 2006: 84-85.

<sup>110</sup> *Cf. Aj.* 1332, 1343.

<sup>111</sup> *Aj.* 1332-1341.

<sup>112</sup> *Aj.* 68-69.

Ὀδυσσεῦ, τὴν θεῶν ἰσχὺν ὄση;<sup>113</sup> *¿Ves, Odiseo, qué grande es el poder de los dioses?*, donde el verbo ὀράω indica que la diosa enseña una lección de compasión al héroe, haciéndole ver no sólo la locura de Áyax, sino también la fuerza ineludible de los seres divinos. Esta lección es bien aprendida por Odiseo, quien contesta confirmando la compasión que ahora siente por su enemigo y el temor por su propio destino: ἐποικτίρω δέ νιν / δύστηνον ἔμπας, καίπερ ὄντα δυσμενῆ, / ὀθούνεκ' ἄτη συγκατέζευκται κακῆ, / οὐδὲν τὸ τούτου μᾶλλον ἢ τοῦμὸν σκοπῶν<sup>114</sup>. *Me compadezco de él, por completo desgraciado; porque, aun siendo hostil, está uncido a un funesto delirio; y no pienso en su suerte más que en la mía*. Mediante la metáfora del yugo, se dice que Áyax está uncido a una funesta ἄτη. Así, se pone de manifiesto el estado de conciencia alterado de Áyax, una «locura parcial pasajera» atribuida a un agente externo como la divinidad (Dodds 1980: 19-20). En resumen, Atenea revela a Odiseo la procedencia de la locura de Áyax, impulsada por una fuerza inevitable y fatal, con el fin de que el hijo de Laertes se compadezca del Telamonio. Por consiguiente, se lo puede contar a los Atridas y defender la posterior sepultura de Áyax.

Esta acción de Atenea, por tanto, anticipa la conclusión del drama gracias a la visión que irradia en Odiseo, quien se ha movido de la incertidumbre a la compasión por instigación de la diosa, que hace lo que hace con el fin de mantener las instituciones humanas y restaurar los valores comunitarios y civilizadores de la comunidad. En efecto, si la divinidad aboga por uno de los valores más arraigados de la Atenas clásica, la σωφροσύνη, afirmando que los dioses detestan al malvado y aman al comedido<sup>115</sup>, Áyax ha transgredido estos valores mediante su jactancia ante la diosa<sup>116</sup> y con el impío acto de sacrificar el ganado<sup>117</sup>. Por esta razón, Atenea, la diosa protectora de Odiseo y de la comunidad, debe restablecer el orden social alterado. De este modo se entiende la razón por la cual Odiseo, perfecto manipulador del lenguaje para asegurar el mantenimiento de las instituciones humanas, aboga por la posterior sepultura del héroe por mor de leyes divinas partidarias del sepelio y de la vuelta a la normalidad. El hijo de Laertes alega finalmente que si dejaran el cadáver insepulto, no sólo despreciarían al finado, ἀλλὰ τοὺς θεῶν νόμους<sup>118</sup>, *sino a las leyes divinas*. Estas “leyes divinas”, que

<sup>113</sup> Aj. 118.

<sup>114</sup> Aj. 121-124.

<sup>115</sup> Aj. 131-133.

<sup>116</sup> Aj. 766-770.

<sup>117</sup> Aj. 96.

<sup>118</sup> Aj. 1343.

representan el orden de las sociedades humanas regidas por rituales, también aparecen en *Antígona* en un contexto similar; son los ἄγραφοι νόμοι que defiende Antígona como argumento fundamental para dar sepultura a su hermano Polinices<sup>119</sup>.

El papel de Atenea no sólo beneficia a Odiseo sino también a la comunidad en su totalidad, un motivo religioso que también participa de esquemas característicos en la sociedad griega. Era, pues, creencia arraigada que los dioses eran benévolos y protectores de su ciudad (Parker 1997: 143-144). Así, Atenea es la protectora de la comunidad de los atenienses. En definitiva, en esta tragedia se exploran los motivos tradicionales de la diosa Atenea como protectora de Odiseo, tal como hemos visto en los poemas homéricos, y como benefactora de los atenienses, así como de los valores arraigados en esta sociedad, abogando por la instauración de los ideales comunitarios. Atenea actúa de esta manera no para perjudicar a Áyax, sino para favorecer la restauración del orden social que asegura los valores propios de la comunidad de la que es protectora.

Esta divinidad, en efecto, se hace eco de la alternancia de opuestos que mantiene el orden cósmico de todos los seres humanos mediante la transformación y la mutación de todas las cosas: ὡς ἡμέρα κλίνει τε κἀνάγει πάλιν / ἅπαντα τὰνθρώπεια<sup>120</sup>. *Pues un solo día abate y eleva de nuevo todos los asuntos humanos*. Referido a Áyax, estos versos significan que en un solo día su suerte ha caído en desgracia, transgrediendo los límites humanos, pero también el mismo día va a elevar lo que se ha derrumbado rescatando los valores comunitarios simbolizados en los rituales funerarios del héroe. También Parker (1997: 150) sostiene que no sólo en los discursos políticos se transmite el tema proverbial de los dioses como benefactores de la comunidad, sino también en multitud de textos trágicos, donde la teología cívica es rememorada por la tragedia. Así, Parker ofrece múltiples ejemplos de *Euménides*, *Medea*, *Edipo en Colono* y *Persas* donde la religión cívica y la justicia trágica convergen, demostrando que el tema de la benevolencia de los dioses hacia la ciudad protegida por Atenea era proverbial en la época. En efecto, en la cultura del momento los dioses eran θεοὶ πολῖται<sup>121</sup>, *dioses*

---

<sup>119</sup> *Ant.* 450-470. La diferencia fundamental entre Áyax y *Antígona* en el debate sobre si se debe o no se debe dar sepultura al traidor radica en que mientras Áyax está planteada desde una perspectiva principalmente ciudadana, ya que se hace hincapié en el restablecimiento del orden cívico, la tragedia *Antígona* adquiere una formulación más bien piadosa, pues se llama constantemente la atención sobre los vínculos de sangre que unen a Antígona con el hermano muerto.

<sup>120</sup> *Aj.* 131-132.

<sup>121</sup> *A. Th.* 253.

*ciudadanos o habitantes de la polis*, pues las divinidades protectoras de las *poleis* se convierten en defensoras de los ideales y valores comunitarios de la sociedad a la que benefician, en este caso estamos hablando de la *polis* de los atenienses y sus valores, asegurados por la intervención, entre otros dioses, de su diosa protectora, su patrona Atenea. En este sentido, como es bien sabido, la divinidad recibe con frecuencia los epítetos Πολιάς o Πολιοῦχος como habitante de su comunidad y protectora de los valores que la *polis* representa<sup>122</sup>.

En definitiva, podemos colegir que Atenea anticipa la restauración del orden alterado. Mediante la revelación de la transgresión de Áyax, de la debilidad del ser humano y de un héroe que antaño fue el segundo mejor de los aqueos y ahora se ha visto reducido a la nada, Odiseo se compadece del desgraciado Telamonio. Atenea, pues, muestra el espectáculo al hijo de Laertes con la finalidad de que éste lo transmita a los Atridas y a la comunidad en su conjunto con el objetivo de reinstaurar los valores comunitarios de la *polis* de Atenas, cuya comunidad se une por la celebración del ritual funerario de Áyax como manifestación religiosa colectiva<sup>123</sup>.

### 2. 3. 5. Conclusión

En este capítulo hemos podido comprobar que las palabras que aparecen en las invocaciones a la divinidad, tanto de Odiseo como de Áyax, llaman la atención sobre distintas esferas de acción de la diosa. Estas parcelas, empleadas según el contexto trágico, enmarcan el prólogo en un ambiente de ritualidad, marcada por la repetición y el estilo formalizado y redundante de estas invocaciones, que atiende a la relación entre los dioses y los seres humanos mediante el juego dramático de la epifanía de Atenea.

Esta epifanía evoca distintos esquemas que formaban parte del pensamiento religioso de la época. El juego de perspectivas de la diosa, que se oculta ante algunos mortales y se muestra ante otros a su antojo, es un motivo común que los espectadores conocían muy bien por aparecer ya desde Homero ligado a la figura de Atenea. Y es que

---

<sup>122</sup> Cf. Hdt. V 82 13-14; S. Ph. 134; Ar. Av. 826-828, Nu. 602; Pi. O. V 10.

<sup>123</sup> Esta idea del ritual como manifestación religiosa colectiva entronca con la interpretación historicista de Burkert y se encuentra asociada al concepto de *κοινωνία*, *comunidad*. La idea de comunidad entre los griegos difiere bastante de nuestra idea de "sociedad". Entre los griegos, la *κοινωνία* se enmarca dentro del contexto de la *πόλις* y su régimen autárquico, en un contexto en el cual los valores comunes reflejados en la función social de las prácticas rituales sirven para construir una comunidad regida por los propios ideales cívicos y comunitarios de la *πόλις*. Cf. Arendt 1993: 37-41; Arist. *Pol. passim*.

esta divinidad oculta su visión a Odiseo y se muestra ante Áyax con el fin de sacar a la luz lo que los mortales no pueden conocer.

Otros dos esquemas religiosos coexisten en este prólogo: la divinidad que infunde una locura divina a un ser humano que se ha jactado ante ella con el fin de reinstaurar las instituciones propias de la comunidad y la diosa protectora del héroe Odiseo y de la comunidad ateniense. De esta dualidad de esquemas religiosos surge el conflicto trágico entre los polos opuestos que representan Áyax y Odiseo. Por un lado, la divinidad infunde esta locura en el Telamónio, un hecho que conduce a Áyax a su irremediable suicidio. Por otro lado, Atenea revela a Odiseo este acto digno de compasión con el fin de que el hijo de Laertes se lo cuente a todos los argivos y convenza, gracias a su persuasiva lengua, a los Atridas de que los dioses abogan por los rituales funerarios, pues sólo así se puede remediar esta transgresión de los valores comunitarios.

Desde esta perspectiva, como subraya Parker, «Theology has a narratological function, as a way of conferring shape and cohesion on a sequence of events» (Parker 1997: 145). Así pues, la teología de esta tragedia también cohesionada y conforma la secuencia de sucesos que se narran, iniciando y presagiando los hechos que suceden con posterioridad. En este prólogo, Atenea tiene una función narratológica muy clara, ya que revela y anticipa los actos subsiguientes, además de servir como agente externo que motiva la actuación de los personajes.

## 2. 4. La espada de Áyax: fuerza de destrucción y salvación

### 2. 4. 1. Introducción

La figura de Áyax refleja la encarnación del héroe homérico reducido a su condición de ser humano por representar unos valores arcaicos acordes con los ideales épicos y desacordes con los nuevos valores atenienses. En este sentido, en toda la obra se concede un simbolismo especial a la armadura del Telamónio como característica que define al guerrero en el campo de batalla<sup>124</sup>. Concretamente, la espada de Áyax tiene un

---

<sup>124</sup> La identificación del guerrero con su arma es una idea que a Sófocles le viene de tradición. El arma es una extensión del guerrero en el campo de batalla. De este modo, el héroe homérico es identificado con sus armas y algunos héroes, como Odiseo o Idomeneo, reciben el epíteto *δορικλυτός*, *famoso por su lanza* (cf. *Il.* V 45, XI 396, XIII 210, XVI 26). Debido a esta asimilación, en muchos casos a la naturaleza del guerrero se le atribuye cierto carácter religioso o sagrado, probablemente a causa de la importancia del

valor simbólico que domina la tragedia como emblema de fuerza heroica, al tiempo que se materializa como fuerza de destrucción del propio héroe, pues la espada que recibió antaño de su enemigo Héctor acaba matándolo<sup>125</sup> y siendo su sacrificadora<sup>126</sup>. Así, el Telamonio se suicida arrojándose sobre la espada que le ha traído la perdición<sup>127</sup>.

Ya Segal señaló la importancia en la obra de la espada como fuerza de destrucción de Áyax: «The sword, on the other hand, “the killer”, *sphageus*, belongs to the destructive, side of Ajax» (Segal 1999: 116). En la misma línea, Segal opone el valor simbólico de la espada como fuerza de destrucción al representado por el escudo, que paradigmáticamente refleja la gloria del héroe: «Whereas the shield wins him his place in the public world of cooperative *arete* and in the bright light of praise and glory, the sword belongs to the dark, private realm of his own demons and the mysterious powers of a fearful supernatural world» (Segal 1999: 117). Así, se establece en la obra una oposición simbólica de valores expresada por medio de la espada como fuerza de destrucción y el escudo como paradigma de gloria y ἀρετή de Áyax en el campo de batalla. Con esta idea, el héroe recibe el epíteto σακεσφόρος<sup>128</sup>, *portador del escudo*, un compuesto que simboliza el ideal épico que Áyax representa, siendo el escudo de siete pieles de buey uno de los símbolos más emblemáticos de este guerrero en la épica<sup>129</sup> (cf. Kamerbeek 1963: 23; West 2010: 461).

Muchos otros estudiosos han observado adecuadamente el valor simbólico que en la obra encarnan estos dos polos de la armadura de Áyax, bastante recurrentes a lo largo del drama (cf. Bowra 1944: 44-45; Taplin 2003: 85-88; Kirkwood 1958: 222-223). En esta línea, el vocabulario y la dicción se hacen eco del valor simbólico de la armadura, paradigma de la condición heroica de su portador, al mismo tiempo que oponen con frecuencia la espada y el escudo, objetos que representan en el plano simbólico la

---

guerrero y la grandeza del héroe épico, como sucede con aquellas armas fabricadas por artesanos ilustres, como las armas de Aquiles fabricadas por Hefesto (*Il.* XVIII 478-608) o como el escudo de Áyax hecho por el mítico herrero Tiquio (*Il.* VII 220). Así sucede con el escudo de Áyax, fabricado de bronce y de siete pieles de buey (West 2010: 461), y con la espada que, como símbolo de destrucción del héroe, en esta tragedia fabrican las Erinias (*Aj.* 1034-1035). Estas ideas aparecen también en otras culturas indoeuropeas. Sobre esto, *vid.* West 2010: 460-464.

<sup>125</sup> *Aj.* 661-665.

<sup>126</sup> *Aj.* 815-816.

<sup>127</sup> *Aj.* 839-842.

<sup>128</sup> *Aj.* 19.

<sup>129</sup> *Cf. Aj.* 574-576; *Il.* VII 219-220. Sobre los paralelos indoeuropeos de la idea del guerrero como héroe épico representado por su arma sagrada, *vid.* West 2010: 460-464. Igual que Áyax, en el *Ciclo de Ulster* irlandés, el héroe Cú Chulainn era representado por su dura coraza curtida con siete pieles de buey (West 2010: 461).

naturaleza conflictiva del personaje. Estas alusiones se llevan a cabo por medio de metáforas, ecos lingüísticos que evocan rituales, compuestos de formación extraña, sinécdoques y términos poéticos que producen en el espectador efectos dramáticos de carácter patético y trágico. Kirkwood (1958: 222-225), Segal (1999: 117) y Buxton (2006: 15) ya insistieron, de manera muy sintética, en la dicción, el vocabulario, las frecuentes imágenes y las figuras estilísticas recurrentes en la obra en torno a términos de armamentística, concretamente referidos a la espada. Así, perífrasis homéricas como αἶθων σίδηρος<sup>130</sup>, *el hierro ardiente*, o αἶθων ὑβριστής<sup>131</sup>, *el insolente ardiente*, son profundamente evocadoras del héroe masacrando el ganado con la espada resplandeciente en la oscuridad de la noche (cf. Stanford 1978: 191; Cohen 1978: 27). Esta imagen aparece repetida tres veces en esta tragedia<sup>132</sup> en relación tanto con la espada como con el héroe enorgullecido, contrastando su ἀνδρεία homérica con su orgullo trágico.

No menos sugerente es la fórmula κελαινοῖς ξίφεσιν, *con negras espadas*, del verso 231, donde el epíteto κελαινοῖς podría estar recreando tanto las manchas negras de sangre que chorrean de la espada como el color negro y resplandeciente del metal, recordando la imagen del refulgente hierro del verso 147 (cf. Jebb 1896: 46; Stanford 1981: 91-92). Por otra parte, dada la alta frecuencia del color negro referido a la espada, que desde Hesíodo recibe en muchos casos el epíteto κελαινός o μέλας<sup>133</sup>, esta alusión podría ser en principio una mera referencia al color del metal y posteriormente conceder a la espada la connotación de “siniestra” o “mortífera”, θανατοποιός, si damos crédito al escolio de *Traquinias* de la expresión parecida κελαινὰ λόγχα δορός<sup>134</sup>. Κελαινοῖς sería, por tanto, un epíteto tradicional de la espada para referirse al color del metal y estaría asociado con la muerte y el asesinato, una connotación derivada también del contexto dramático (Bergson 1956: 130). De este modo, si en el pasaje que estudiamos de *Áyax* se menciona el color negro de la espada en alusión a la matanza del ganado, podemos pensar que el negro aplicado a ξίφος tenía connotaciones funestas asociadas con el asesinato. El contraste entre la imagen de las manchas negras de sangre y el color resplandeciente del metal es claramente evocador de la fuerza destructiva y ambigua de la espada, trágica por las manchas y épica por el resplandor. Así pues, términos como

<sup>130</sup> Cf. *Aj.* 147; *Il.* IV 485; VII 473; XX 372; *Od.* I 184.

<sup>131</sup> *Aj.* 1088.

<sup>132</sup> Cf. *Aj.* 147, 221, 1088.

<sup>133</sup> Cf. *Hes. Op.* 151; *S. Aj.* 231, *Tr.* 856; *E. Ba.* 628, *Hel.* 1656, *Or.* 1473.

<sup>134</sup> *Sch. Tr.* 856.

μάστιξ, látigo, ἔγχος, espada, ξίφος, espada, δόρυ, lanza, σάκος, escudo, ὄπλα, armas, calificados por epítetos que matizan la imagen poética de cada contexto, llenan la obra de un efectismo dramático que concentra la tragicidad en el armamento del héroe épico, muy lejos ya de los ideales que representaba y destruido por su propia espada.

Tomando estos elementos en consideración, en este apartado estudiamos el valor simbólico que la espada representa desde dos perspectivas que, en nuestra opinión, no han sido suficientemente tenidas en cuenta. En primer lugar, centramos nuestro estudio en tres momentos del prólogo en los cuales se alude a la espada con función destructora, unas alusiones que remiten a escenas posteriores y se configuran, por tanto, como anticipaciones escénicas del suicidio de Áyax. En segundo lugar, analizamos la relación de la espada con los rituales funerarios de Áyax, ya que encontramos ciertos elementos protocolarios de ritualidad que relacionan la armadura y la espada de Áyax con la sepultura del héroe.

#### 2. 4. 2. Anticipaciones prologales de la espada

##### 2. 4. 2. 1. El caso de ξιφοκτόνους

En los versos 9-10, Atenea adelanta a Odiseo la situación en la que Áyax se encuentra: ἔνδον γὰρ ἀνὴρ ἄρτι τυγχάνει, κάρα / στάζων ἰδρῶτι καὶ χέρας ξιφοκτόνους. *Él se encuentra desde hace un rato dentro, con la cabeza empapada de sudor y las manos de sangre por la espada que ha perpetrado la matanza.* El compuesto ξιφοκτόνους, del que se pueden fácilmente discernir los elementos ξίφος y κτείνω, se sitúa como epíteto de las manos ensangrentadas de Áyax, que acaba de llevar a cabo la matanza. Las imágenes poéticas del sudor de Áyax chorreando desde su cabeza y de la sangre sugerida que gotea de sus manos parecen evocar en el espectador un efecto trágico bastante impactante. Esta imagen está reforzada por el empleo de un epíteto tan llamativo y extraño como ξιφοκτόνους. Mediante este compuesto se emplea una expresión bastante sintética que evita mencionar la sangre que gotea de las manos, una imagen macabra que debemos completar a partir del epíteto ξιφοκτόνους.

Este verso es, en sí mismo, una anticipación dentro del prólogo, pues en estos momentos todavía no se ha informado al espectador de los hechos que han sucedido. De este modo, se adelanta la exposición del argumento sin contarle todo, ofreciendo una



rápida y sintética impresión sobre los sucesos e indicando que Atenea conoce de antemano lo ocurrido (cf. Stanford 1981: 54; Jong 2006: 76). El término ξιφοκτόνους, en este sentido, refleja la ambigüedad del pasaje a causa del adelanto de la exposición de los hechos. Así pues, se quedan cosas sin mencionar en estos momentos iniciales y se focaliza la atención sobre un término ambiguo con una imagen que debe ser reconstruida, razón por la cual el empleo de un epíteto tan sugestivo que deja lugar a la imaginación podría recordar en el espectador, conocedor del mito, la matanza del ganado o el suicidio de Áyax, llevado a cabo también con la espada.

Sófocles se sirve, por tanto, de un epíteto sugerente y llamativo que adelanta los sucesos de manera ambigua y desconcertante. Al mismo tiempo que el empleo de este término resultaba impactante en el espectador, el efecto aparece corroborado por la poca frecuencia con la que nos lo encontramos en los textos griegos. En efecto, ξιφοκτόνος es un compuesto raro, de registro muy elevado y probablemente de creación trágica (Earp 1944: 65) con el cual el espectador ateniense no estaba familiarizado, si bien era capaz de entenderlo debido a su composición fácilmente identificable. Este compuesto aparece atestiguado sólo en tres pasajes de la literatura griega correspondientes precisamente a los tres grandes tragediógrafos de la época, un hecho que demuestra el efectismo trágico del término. Su aparición en Esquilo y en Eurípides confirma la relación entre el suicidio de Áyax, sus rituales funerarios y la espada destructora, pues en los pasajes de cada tragediógrafo el compuesto aparece en contextos similares a los de Sófocles.

En Esquilo, en una escena perteneciente al momento del suicidio de Áyax de un fragmento que Radt incluye dentro de sus *Fragmenta Dubia*, que probablemente pertenecía a la trilogía formada por Ὀπλων κρίσις, Θρήσσαι y Σαλαμινίαι, encontramos el mismo término, esta vez en dativo, ξιφοκτόνοις<sup>135</sup>, un hecho que lleva a Stanford (1981: 54) a suponer que tal vez Sófocles tuviera en mente esta tragedia perdida de Esquilo. Si aceptamos esta suposición, es claro que el mismo epíteto, que evoca también la imagen de la espada ensangrentada, aparece relacionado con la matanza de los animales y el asesinato del héroe en el mito de Áyax. Por su parte, en E. *Hel.* 354-356, Eurípides hace uso de este mismo compuesto en boca de Helena, quien afirma que, si es cierto el rumor de la muerte de su esposo, ella misma se ahorcaría o se clavaría una espada asesina en un sacrificio cruento de sí misma: ξιφοκτόνον διωγμὸν / αἰμορρύτου

---

<sup>135</sup> *TrGF* III F 451q. El término es una reconstrucción a partir de ξιφοκτόν[οις]. *Vid. POxy.* 2256 fr. 71.

σφαγῶς / (...) διὰ σαρκός, *una espada asesina que está al acecho de un sacrificio cruento a través de mi carne*. Estos versos debían de causar conmoción en el espectador no sólo por la forma del suicidio clavándose una espada –algo inusitado en una mujer (Loroux 1989: 32-33)–, sino también por la imagen de la celeridad en la persecución de la espada, por la perversión del ritual del sacrificio referido a un ser humano y por el empleo del compuesto también raro y poético αἰμορρύτου, que evoca de nuevo la imagen de la espada sacrificial chorreante de sangre, ideas que se repiten en *Áyax*<sup>136</sup> sintetizadas en el término ξιφοκτόνους.

En resumen, este compuesto tan extraño capta la atención de los espectadores por su registro solemne y trágico, raro y llamativo a los oídos del auditorio. Al mismo tiempo, Sófocles adelanta los sucesos problemáticos de manera ambigua, sintética y desconcertante en un momento en el cual aún no se ha informado de los hechos, anticipando así el suicidio de *Áyax* simbolizado en la fuerza de destrucción de la espada, mediante la sugerente imagen de la espada chorreante de sangre que no sólo sirve para masacrar al ganado, sino también para sacrificar al propio *Áyax*.

#### 2. 4. 2. 2. El baño de sangre de la espada

En el prólogo, Odiseo transmite la versión de un testigo presencial que vio a *Áyax* con la espada saltando por la llanura, relato que lleva al hijo de Laertes a concluir que el Telamonio es el culpable de la matanza del ganado: *μοί τις ὀπτῆρ αὐτὸν εἰσιδὼν μόνον / πηδῶντα πεδία σὺν νεορράντῳ ξίφει φράζει τε κἀδήλωσεν*<sup>137</sup>. *Un testigo que lo contempló a él, solo, dando saltos por la llanura con la espada recién bañada en sangre fresca, me lo cuenta y me lo muestra*. En este verso se alude de manera sugerente y concisa a la imagen de la espada empapada de la sangre derivada del φόνος cometido por *Áyax*<sup>138</sup>. Igual que en el caso de ξιφοκτόνους, ahora se emplea como epíteto un compuesto extraño a los oídos de un ateniense y con un efecto claramente trágico (Earp 1944: 65). Así pues, resulta sorprendente que, salvo en un pasaje del autor tardío Elio

---

<sup>136</sup> Cf. *Aj.* 30, 219.

<sup>137</sup> *Aj.* 29-31.

<sup>138</sup> En esta tragedia es bastante recurrente la imagen de la sangre chorreando como señal del terrible φόνος perpetrado por *Áyax* en el prólogo. Sobre la imagen evocada por la fórmula que estudiamos aquí, debemos mencionar que ῥαίνειν y φόνος aparecen conectados también en otras ocasiones (cf. *Pi. I. VIII* 55; *E. Rh.* 73), como subraya Kamerbeek (1963: 24).

Arístides<sup>139</sup>, el compuesto νεορράντω sólo aparezca repetido dos veces en *Áyax*, teniendo en cuenta todo el corpus de la literatura griega conservada. Este hecho demuestra, por un lado, que el compuesto era lo suficientemente extraño como para aumentar el efectismo dramático en el espectador mediante un término muy raro, solemne, ampuloso y de marcado carácter trágico. Por otro lado, también pone de manifiesto que algo quería decir Sófocles cuando empleó dos veces este compuesto tan inusitado, insistiendo de manera patente en este vocablo. A causa de la escasa aparición del término en los textos griegos, debemos recurrir a los escolios con el fin de aclarar su significado. Así, en *Sch. Aj. 30* encontramos la siguiente definición: νεορράντω· νεοστί βεβρεγμένω αἵματι. *Νεορράντω: recién empañado en sangre*. De este modo, igual que vimos en el pasaje anterior, también en este caso mediante un compuesto extraño y sugerente se evocan las manchas de sangre que gotean de la espada, evitando así mencionar de manera explícita el término αἷμα.

Esta evocación tan sugerente y llamativa es repetida en los versos 218-219, donde el baño de sangre ha pasado a describir en este caso las víctimas de sacrificio: τοιαῦτ' ὂν ἴδοις σκηνῆς ἔνδον / χειροδάϊκτα σφάγι' αἰμοβαφῆ. *Podrías ver dentro de la tienda tales víctimas de sacrificio degolladas con la mano y teñidas en sangre*. En este pasaje no sólo se vuelve a recordar la matanza del ganado, contemplado como víctimas sacrificiales, sino también el compuesto αἰμοβαφῆ, también extraño, resulta claramente evocador del baño de sangre que *Áyax* ha llevado a cabo, recordando el compuesto νεορράντω del verso 30. Este nuevo compuesto, en el que se pueden identificar fácilmente los términos αἷμα y βάπτω, sólo aparece en este pasaje de la literatura griega conservada y ya no volveremos a encontrarlo hasta los autores tardíos Nono de Panópolis y Eustacio de Salónica<sup>140</sup>. De nuevo, la extrañeza del vocablo resulta sorprendente al producir un efectismo trágico que remite a la misma imagen de las manos y la espada bañadas en sangre a causa de la matanza de los animales. Pero el hecho de llenar con sangre de los animales sacrificados el altar era considerado un acto sagrado y piadoso (Burkert 2007: 83). Por esta razón, la imagen macabra de la espada teñida de sangre a causa de los sacrificios puede ser considerada un recuerdo de este acto piadoso y, al mismo tiempo, una transgresión de la piedad característica de este acto ritual.

<sup>139</sup> Aristid. *Or.* XLIV 568 10.

<sup>140</sup> Cf. Nonn. *D.* II 52, XII 318, XXII 198, XXII 246, XXIV 186, XXVIII 54, XXVIII 76, XXIX 77, XXXI 21; Eust. *Com. ad. Il.* I 721 6, II 16 26, II 17 1, IV 823 4.

Si en el prólogo hallamos evocada la imagen de Áyax correteando por la llanura con la espada ensangrentada, posteriormente, en la escena del suicidio, de nuevo aparece la misma imagen. Así, en los versos 815-816 se alude a la espada que, si antes le servía a Áyax para sacrificar el ganado, ahora se vuelve contra el Telamonio, convirtiéndose en emblema de su propio sacrificio: ὁ μὲν Σφαγεὺς ἔστηκεν ἢ τομώτατος / γένοιτ' ἄν. *La espada sacrificial está clavada donde su filo puede resultar más incisivo*. En estos versos, la personificación de la espada como Σφαγεύς, que literalmente significa “El que realiza el sacrificio”, indica que en este caso la espada se convierte en la persona que va a degollar a Áyax<sup>141</sup>. En esta línea, la sufijación<sup>142</sup> de un término como σφαγεύς, derivado de σφάζω, puede recordar al ἱερεὺς, el sacerdote que en los sacrificios degollaba al animal sobre el altar (Burkert 2007: 80). De este modo, la espada es asimilada al sacerdote que va a degollar al animal y la víctima sacrificial es el Telamonio. Mediante esta personalización de la espada, pues, un objeto material se convierte en animado, incrementando el *pathos* trágico y efectista mediante este recurso poético que transfiere imágenes rituales al contexto dramático (cf. Jebb 1896: 127-128; Kamerbeek 1963: 168; Long 1968: 113, 138, 147).

En el momento del suicidio se repite la misma fórmula que en el prólogo aparecía enfatizando el baño de sangre del ganado. En este sentido, si antes el arma empapada de sangre servía para matar el ganado, ahora se emplea como sacrificio del Telamonio, que se lanza sobre ella para acabar con su vida. En los versos 826-828, Áyax realiza la siguiente súplica a Zeus justo antes de dirigirse a su fatídico destino: πέμψον τιν' ἡμῖν ἄγγελον, κακὴν φάτιν / Τεύκρω φέροντα, πρῶτος ὧς με βαστάσῃ / πεπτῶτα τῷδε περὶ νεορράντῳ ζίφει. *Envía un mensajero que lleve a Teucro la mala noticia, a fin de que me levante, el primero, cuando yazga muerto sobre esta espada recién bañada en sangre fresca*. En estos versos queda claro que la imagen de la espada recién empapada de sangre se anticipa en el prólogo, pues la espada recibe, en ambos pasajes, el mismo epíteto extraño y llamativo. Pero al mismo tiempo, se produce un cambio de perspectiva importante, pues si bien en el prólogo Áyax se encontraba “con la espada chorreante de

<sup>141</sup> La personalización de la espada como Σφαγεύς concede al arma un estado sagrado como ejecutor del sacrificio y, al mismo tiempo, como elemento que sirve para la purificación del propio Áyax. Así pues, es a la vez un símbolo de mancha y de purificación, cargando con los males que se deben purificar.

<sup>142</sup> El sufijo –εύς es muy productivo en griego para formar sustantivos referidos a personas que realizan una actividad en concreto, como los nombres de oficios. Así encontramos palabras como ἱερεὺς, βαφεύς, ταφεύς o ἱππεύς. Sobre este sufijo, *vid.* Chantraine 1979: 125-131.

sangre” sacrificando el ganado, en estos momentos, esta “espada chorreante de sangre” se vuelve contra el protagonista convirtiéndolo en víctima del sacrificio.

Cabe constatar, asimismo, que el uso de la preposición περί, frente al empleo de σύν en el prólogo, está motivado por la propia imagen del suicidio de Áyax, quien se arroja sobre la espada y acaba fundiéndose y sepultado con ella, envuelto por el arma que lo ha sacrificado (Stanford 1981: 168). Así, no sólo encontramos esta preposición en esta fórmula, sino también en otras palabras del mismo pasaje. En el verso 821, encontramos εὔ περιστείλας, *envolviéndola o sepultándola bien*, referido a la espada. También en el verso 899 se vuelve a recurrir a la misma preposición mediante una amplificación referida a Áyax: κρυφαίῳ φασγάνῳ περιπτυχῆς, *envuelto con una espada que su pecho oculta*, donde se observan claramente las alusiones rituales a la sepultura, ya que no sólo se evoca el enterramiento de la espada sino también el sepelio del héroe atravesado, envuelto y enterrado por y con su espada. En este sentido, cabe destacar la importante paradoja y ambigüedad del último verso, que puede entenderse como la espada que oculta el pecho o el pecho que oculta la espada.

En definitiva, la fórmula σύν νεορράντῳ ξίφει, que aparece en el prólogo, se puede considerar una anticipación escénica de la misma expresión que vemos en el suicidio de Áyax. Mediante el inusual compuesto νεορράντῳ, Sófocles capta la atención de sus espectadores y evoca la imagen trágica de la espada chorreante de sangre, una sangre que, mientras que en el prólogo se explica por el sacrificio del ganado, en su suicidio refleja la sangre del propio Áyax sacrificado con su misma espada.

#### 2. 4. 2. 3. Ἐβαψας ἔγχος εὔ; La metáfora extraída de la metalurgia

En el verso 95 del prólogo, Atenea pregunta a Áyax: ἔβαψας ἔγχος εὔ πρὸς Ἀργείων στρατῷ; ¿*Templaste bien la espada en el ejército de los argivos?* Esta pregunta, a la vez irónica y reveladora, lleva implícita una metáfora que sirve de contraste entre la fuerza y la blandura de Áyax, al mismo tiempo héroe y ser humano, mediante el simbolismo de la espada aniquiladora. En efecto, Atenea conoce la respuesta del Telamonio, pues si hace esta pregunta no es para informarse, sino para revelar la locura de Áyax a los espectadores y a Odiseo. Por otra parte, el verbo βάπτειν y el sustantivo βαφή<sup>143</sup> tienen

<sup>143</sup> Recuérdese el compuesto αἶμοβαφή de Aj. 219.

el significado técnico de “templar la espada”, mediante su inmersión en fuego candente y posteriormente en agua fría con el fin de endurecer su filo<sup>144</sup>. En estos versos, por tanto, se está comparando el acto de templar la espada con el hundimiento del arma en los cuerpos. Así, la imagen monstruosa de este momento refleja la sustitución del agua por la sangre en el acto de templar el arma. Y es que en este inicio Áyax hace alarde de su fuerza, que él cree heroica, al matar ilusoriamente a los argivos<sup>145</sup> o, por mantener la metáfora, al “templar la espada en los argivos”.

Ya hemos visto cómo el héroe manifiesta su carencia de comedimiento mostrándose alejado del ideal ático de la σωφροσύνη. Pues bien, todos estos actos conducen a su concubina Tecmesa a intentar ablandar su pensamiento, tal como le exhorta en el verso 594: πρὸς θεῶν, μαλάσσου. *Por los dioses, ablándate*. Igualmente, en los versos 648-652, pertenecientes al monólogo engañoso, Áyax se expresa así:

Ἄλλ’ ἀλίσκεται / χῶ δεινὸς ὄρκος χαί περισκελεῖς φρένες.<sup>146</sup> / Κάγω γάρ, ὅς τὰ δειν’  
ἐκαρτέρουν τότε, / βαφῆ σίδηρος ὧς, ἐθελύνθην στόμα / πρὸς τῆσδε τῆς γυναικός.

*Tanto el terrible juramento como las mentes obstinadas se pueden dominar. Pues yo, que entonces tenía una fuerza terrible, como el hierro en su temple me he sentido afeminado en mi afilado lenguaje por obra de esta mujer.*

En estos versos advertimos de nuevo la referencia al temple de la espada mediante una imagen que se hace eco de esta misma metáfora de la espada, que, como fuerza destructora, ha cambiado la naturaleza del héroe. Así pues, los términos περισκελεῖς φρένες, *mentes obstinadas*, y ἐκαρτέρουν, *era fuerte*, son una referencia directa a la naturaleza de Áyax al inicio del drama, cuando, haciendo alarde de su fuerza guerrera, también mostraba el temperamento obstinado que le ha traído la perdición. Pero su condición de entonces, τότε, contrasta fuertemente con el momento actual, cuando se considera afeminado, ἐθελύνθην, por Tecmesa<sup>147</sup>. Áyax indica, a su vez, con relación a qué ha sido ablandado, en su boca, στόμα, término ambiguo en tanto que puede adquirir

<sup>144</sup> LSJ. s. v. βάπτω.

<sup>145</sup> Aj. 96.

<sup>146</sup> La imagen de las mentes obstinadas (περισκελεῖς φρένες) referida a la obstinación del héroe trágico y comparada con el hierro endurecido por la forja aparece con un vocabulario muy similar en *Ant.* 473-476. Asimismo, en *Antígona* una de las palabras clave es φρόνημα, pues en esta tragedia abunda el léxico relacionado con el intelecto, la sensatez y la insensatez, la reflexión y la irreflexión de los héroes trágicos (cf. Long 1968: 38, 149; Winnington-Ingram 1980: 121-122; Goheen 1951: 83-84; Markantonatos 1973: 494).

<sup>147</sup> Vid. Aj. 594.

dos significados distintos: boca, referido al discurso, o filo de la espada (*cf.* Kamerbeek 1963: 135-136; Stanford 1981: 144; Segal 1999: 132; Hesk 2003: 77)<sup>148</sup>. Con esto, el héroe alude, de manera irónica y peyorativa, al discurso que profiere, en el cual hace gala de su afeminamiento mediante su alejamiento del mundo heroico guerrero al que pertenecía y su acercamiento a la esfera de los sentimientos femeninos, dominada por la compasión<sup>149</sup>, la admisión de la mutabilidad de las cosas<sup>150</sup> y su resignación a dirigirse al baño purificadorio<sup>151</sup>. De este modo se muestra la figura alterada de un héroe que ha abandonado la esfera que lo definía como varón, como guerrero, aproximándolo a la encarnada por los personajes femeninos (*cf.* Hester 1979: 252; Knox 1961: 15; Zeitlin 1990: 72-73).

En definitiva, el Telamonio compara su condición heroica con el temple de la espada y se asimila a este cambio mediante la imagen que aparece en la oración βαρῆ σίδηρος ὄς, donde de nuevo se alude a la espada templada que veíamos en el prólogo, pero con un cambio importante de perspectiva relacionado con la mutabilidad de las cosas. Si al comienzo el temple de la espada era reflejo de la mente obstinada y la fuerza del héroe, en estos momentos el hierro templado, endurecido por la alternancia de fuego y agua, es identificado con la condición de Áyax, afeminado en su temperamento por la palabrería de una mujer para ser otra vez fortalecido con su hundimiento en el baño purificadorio que lo prepara para el suicidio (Belfiore 2000: 114). Mediante la metáfora del temple de la espada, parangonada con el cambio que experimenta la condición de Áyax, se proyecta el suicidio del héroe en el prólogo, pues el Telamonio utiliza la misma espada para matar el ganado y para acabar con su vida, fundiéndose con el arma<sup>152</sup> y sumergiéndola en su pecho como se sumerge la espada en el fuego candente para endurecerla. Es por tanto una metáfora de la propia condición del héroe, que antaño era fuerte y posteriormente débil para de nuevo robustecerse mediante su suicidio, que es a su vez su salvación<sup>153</sup>.

---

<sup>148</sup> En su acepción de “el filo de la espada”, significado fácilmente aceptable debido a los términos anteriores que recuerdan el temple de la espada, nótese la posible alusión indirecta y la constante recurrencia en la metáfora de la lengua afilada como la espada, que aparece en algunos pasajes mediante el empleo del verbo θήγω, *afilar*, y derivados, *cf.* Aj. 584, 651, 820. *Vid.* Kamerbeek 1963: 135-136.

<sup>149</sup> Aj. 652-653.

<sup>150</sup> Aj. 669-671.

<sup>151</sup> Aj. 654-656.

<sup>152</sup> Aj. 828.

<sup>153</sup> Aj. 682.

### 2. 4. 3. La espada, la armadura y los rituales funerarios

Dos son los momentos en los que la espada, de manera simbólica y dramatizada, se conecta con los rituales funerarios de Áyax.

En primer lugar, debemos remitir de nuevo al monólogo engañoso, en el momento en el cual Áyax realiza el acto simbólico de enterrar la espada: *μολών τε χῶρον ἔνθ' ἄν ἀστιβῆ κίχῳ / κρύψω τόδ' ἔγχος τοῦμόν, ἔχθιστον βελῶν, / γαίης ὀρύξας ἔνθα μή τις ὄψεται / ἀλλ' αὐτὸ νῦξ Ἄιδης τε σφζόντων κάτω*<sup>154</sup>. *Al marchar allí donde encuentre un lugar no hollado enterraré esta espada mía, la más odiosa de las armas, tras cavar una fosa en la tierra allí donde nadie pueda verla. ¡Que la noche y el Hades la guarden a salvo allá abajo!* Con estos versos Áyax sugiere que va a enterrar esta espada que le ha traído la desgracia en el paraje más recóndito y oculto posible con el fin de alejar la mancilla. Esta interpretación se puede extraer si nos atenemos al término ἔχθιστον, que recuerda que la espada fue un regalo de su enemigo Héctor<sup>155</sup>, razón por la cual le ha hecho sucumbir ante las desgracias, pues los regalos que provienen de enemigos no aportan provechos a sus beneficiarios<sup>156</sup>.

Por otra parte, el término ἀστιβῆ refleja el pensamiento religioso del pasaje, pues Áyax se dispone a sepultar la espada en un espacio no hollado y, por tanto, no frecuentado por el género humano, apartado de la civilización. Según esto, el lugar haría referencia a un sitio intacto y puro, donde se debe expulsar la mancilla con el fin de alejar los males y purificar así a su portador (*cf.* Stanford 1981: 145; Kamerbeek 1963: 137). En este sentido, la palabra ἀστιβῆ se encuentra reforzada por la expresión casi formular ἔνθα μή τις ὄψεται, que aparece en otros contextos similares de expulsión de la mancilla de la sociedad con fines purificatorios, como sucede en el destierro de Edipo o en la reclusión de Antígona<sup>157</sup>. El formalismo de estas expresiones muestra que el lenguaje utilizado está fuertemente ritualizado y se encuentra en un contexto de evocación de una práctica ritual usual en el mundo griego.

Este fenómeno de expulsar la mancilla, simbolizada en la fuerza destructora de objetos inanimados personificados, como el cuchillo del sacrificio, aparece atestiguado

---

<sup>154</sup> *Aj.* 657-660.

<sup>155</sup> Sobre este regalo que Héctor hizo a Áyax, quien le dio un cinturón a cambio, *vid. Il.* VII 303ss; *Aj.* 817-818.

<sup>156</sup> *Aj.* 665.

<sup>157</sup> *Cf. Ant.* 773-776, *OT.* 1412. También en *Tr.* 799-800, *El.* 380-382.



en varios rituales (cf. Hesk 2003: 79; Stanford 1981: 145; Parker 1990: 117)<sup>158</sup>. Así pues, el cuchillo sacrificial encarnaba los males y era enterrado en el santuario de Hera Acrea en Corinto, mediante un ritual que conmemoraba el sacrificio de los hijos de Medea, asesinados a manos de los corintios<sup>159</sup>, que debían expiar, cada año, el crimen cometido antaño mediante sacrificios purificatorios (Mastronade 2008: 50). Durante este acto, se desenterraba el arma con el fin de sacrificar una cabra negra en sustitución de los niños (Burkert 2011: 79). Tras el ritual, el arma se volvía a enterrar hasta el año siguiente, cuando volviera a emerger de la oscuridad de la tierra en el transcurso del mismo acto (vid. Burkert 2011: 78-79). Con la misma idea, en las Bufonias atenienses, el cuchillo sacrificial cargaba con la culpabilidad de la matanza de la res y era expulsado de la ciudad como abominación y mancilla, purificando así a la comunidad (Burkert 2007: 310-311). De un modo similar, Áyax realiza sacrificios atroces que son purificados mediante la expulsión y el enterramiento del objeto personificado, el Σφαγεύς que ha derramado la sangre en este sacrificio. Si tenemos en cuenta estos paralelos, la espada es concebida, en este drama, como la encarnación de la mancilla que debe ser arrojada de la comunidad, en un lugar apartado de la civilización, con fines purificatorios.

Pero si bien Áyax da a entender que va a enterrar la espada con el objetivo de apartar la abominación (cf. Kamerbeek 1963: 137; Stanford 1981: 145), nuestro héroe indica, mediante la ambigüedad característica del monólogo engañoso, su resolución a enterrar este arma en su propio pecho, como sucede posteriormente en la escena del suicidio<sup>160</sup>. Así, mediante el verbo κρύψω del verso 658 se marca la ambigüedad entre “enterrar la espada” o “enterrarse la espada en su pecho” (cf. Kamerbeek 1963: 137;

---

<sup>158</sup> Cf. Pl. *Lg.* 873a-874a; Paus. V 27, 10; VI 11, 6. Un ejemplo idéntico encontramos en E. *Supp.* 1205-1207, pasaje en el cual el cuchillo sacrificial también encarna los males del sacrificio, visto como un asesinato, y debe ser enterrado en las profundidades de la tierra con el fin de alejar la abominación: ἦ δ’ ἄν διοίξις σφάγια καὶ τρώσης φόνον / ὀξύστομον μάχαιραν ἐς γαίης μυχὸς / κρύψων. *Y el afilado cuchillo, con el que has abierto las víctimas sacrificiales y has causado la muerte, entiérralo en las profundidades de la tierra.* De este pasaje, además del simbolismo ritual del cuchillo sacrificial, conviene destacar el significado técnico de la expresión διοίξις σφάγια y la similitud entre las expresiones τρώσης φόνον (E. *Supp.* 1205) y ἔκειρε φόνον (Aj. 55), que contemplan el sacrificio como un asesinato que se debe purificar. Sobre esto, vid. Collard 1975: 416-417.

<sup>159</sup> Según una versión mítica distinta a la transmitida por Eurípides, los hijos de Medea fueron asesinados por los corintios sobre el altar de Hera Acrea en Corinto, es decir, sobre un espacio sagrado al que se habían acogido como suplicantes. Debido a este acto impío, pues habían violado los derechos del suplicante y habían derramado sangre sobre un espacio sagrado, los corintios debían expiar su crimen mediante sacrificios expiatorios anuales. Parece que Eurípides innova en el tratamiento del mito haciendo de Medea la asesina de sus propios hijos (cf. Mastronade 2002: 50; Kirk 1985: 31; Burkert 1966: 117-119, 2011: 77-80).

<sup>160</sup> Aj. 821.

Hesk 2003: 79). Esta ambigüedad ha hecho correr ríos de tinta con respecto al significado que Áyax ha querido dar a sus versos, llegando a la conclusión de que el Telamonio se refiere a enterrar la empuñadura para arrojarse posteriormente sobre ella como una abominación (cf. Kamerbeek 1963: 137-138; Lardinois 2006: 221; Hesk 2003: 79), según aparece confirmado por la cerámica en un ánfora de figuras negras sobre fondo rojo (Aias I 104<sup>161</sup>) en la que aparece Áyax enterrando la empuñadura en el suelo, preparando así la espada para lanzarse sobre ella. Por nuestra parte, consideramos que esta dramatización es en realidad una recreación verbalizada del acto ritual de enterramiento que condensa en la espada la personificación de los males y las desgracias de Áyax, según era costumbre en algunos rituales griegos que hemos señalado.

En definitiva, hay una sobreabundancia de términos que insisten en la espada con el fin de atraer la mirada de los espectadores hacia la fuente de perdición del Telamonio. Así se podría explicar la amplificación τόδ' ἔγχος τοῦμόν, donde el posesivo identifica el objeto con Áyax y el demostrativo se emplea, como de costumbre en la tragedia griega, con el fin de conceder énfasis al objeto que se pretende subrayar (vid. Moorhouse 1982: 154-156). Por su parte, el verbo κρύψω, en primera posición del verso, ritualiza el pasaje, pues refleja la imagen de que no sólo se intenta ocultar esta abominación sino también darle sepultura. Por ello, este verbo se refiere más bien al acto de sepultar que al de ocultar, tal como se observa por la invocación final al dios de los muertos con el fin de que acoja la espada en su reino, en el mundo infernal. Así pues, de manera simbólica, Áyax va a enterrar la espada en su pecho, una imagen poética y ritualizada evocada de manera sugerente con el verbo κρύψω en el pasaje que estudiamos y manifestada con mayor claridad en los versos 898-899: Αἴας ὄδ' ἡμῖν ἀρτίως νεοσφαγῆς / κείται, κρυφαίῳ φασγάνῳ περιπτυχῆς. *Aquí yace nuestro Áyax recién sacrificado, envuelto con una espada que su pecho oculta.* De esta manera se confirma que Áyax oculta la espada, que, mediante la imagen del enterramiento, el Telamonio sepulta en su mismo pecho (cf. Hesk 2003: 79; Segal 1980: 128). Tanto el verbo κρύψω como el adjetivo κρυφαῖος tienen la misma connotación ritual, pues mediante el acto simbólico de enterrar la espada, ocultándola en una fosa y cubriéndola de tierra, Áyax alude a su misma condición al suicidarse y sepultar la espada en su pecho cubriendo y envolviendo su cadáver, κρυφαίῳ φασγάνῳ περιπτυχῆς. En este

---

<sup>161</sup> Las ilustraciones se citan según el *LIMC*.

sentido, la expresión es una paradoja que conecta la espada con Áyax, pues evoca al mismo tiempo la imagen de Áyax envuelto y sepultado por la espada y del arma oculta y enterrada en el pecho del Telamonio.

Así, la paradoja de la espada cubierta de tierra es dramatizada en el suicidio de Áyax, que se deja caer sobre ella en los versos 906-907: ἐν γὰρ οἱ χθονὶ / πηκτὸν τόδ’ ἔγχος περιπετὲς κατηγορεῖ. *Pues fijada en la tierra por él, esta espada sobre la que ha caído lo manifiesta.* En efecto, en estos versos se hace evidente el paralelismo entre la espada, que, como personificación de las desgracias de Áyax, es alejada y sepultada en una fosa cubierta de tierra, y el suicidio de Áyax, que al dejarse caer sobre el arma la ha enterrado en su pecho. La constante reiteración del preverbio περὶ<sup>162</sup>, que hallamos en la obra en relación con la espada que forma un todo con Áyax y acaba envolviendo y sepultando su cuerpo (Stanford 1981: 168), es ya un indicio de que el simbolismo de la espada como fuerza destructora enterrada en una fosa y cubierta de tierra se conecta a su vez con el destino desgraciado del héroe trágico, que se suicida sepultando la espada en sus entrañas, imagen donde lo ritual y lo dramático convergen.

Pero la espada que le ha traído la destrucción es a su vez el objeto de su salvación, como apunta Bowra (1944: 45). Así pues, en los momentos inminentes a su muerte Áyax habla con afecto de la espada recién afilada<sup>163</sup>, que espera que le dé una muerte rápida<sup>164</sup> y, mediante la oposición de partículas μέν-δέ, contrapone la enemistad de Héctor, quien se la brindó como regalo, a la máxima benevolencia de la espada, que esta vez recibe el calificativo de εὐνούστατον τῷδ’ ἀνδρὶ<sup>165</sup>. *La más benévola para este hombre.* Y es que si antes la espada era la más odiosa, ahora se convierte en el símbolo de la salvación de Áyax, quien espera con anhelo su sacrificio purificador, pues “aunque ahora sea desdichado está salvado”<sup>166</sup>.

Con respecto a esta confrontación trágica entre destrucción y salvación simbolizada en la espada, Áyax hace una nueva alusión a esta envoltura del arma sacrificial consigo mismo en los versos 574-577, cuando informa sobre la herencia que recibirá su hijo Eurísaces y el devenir que le espera a su armadura. Dirigiéndose a su hijo, Áyax dice lo siguiente: ἀλλ’ αὐτό μοι σύ, παῖ, λαβὼν ἐπόνυμον, / Εὐρύσακες, ἴσχε

---

<sup>162</sup> Cf. Aj. 821, 828, 899, 907, 915.

<sup>163</sup> Aj. 820.

<sup>164</sup> Aj. 815-816.

<sup>165</sup> Aj. 822.

<sup>166</sup> Aj. 692.

διὰ πολυρράφου στρέφων / πόρπακος ἐπτάβοιον ἄρρηκτος σάκος· / τὰ δ' ἄλλα τεύχη  
 κοίν' ἐμοὶ τεθάψεται. *Pero tú, hijo, tomando esto que te da el nombre de mi parte,*  
*Eurísaces, mantén el escudo irrompible de siete pieles de buey blandiéndolo por la*  
*correa fuertemente cosida: el resto de mi armamento será enterrado conjuntamente*  
*conmigo.* Estos versos distinguen entre el escudo de Áyax y el resto de su armadura. Por  
 un lado, el escudo de siete pieles de buey, característico del valor heroico de Áyax,  
 recuerda los poemas homéricos (Stanford 1981: 133), donde se describe este mismo  
 escudo como emblema representativo del héroe<sup>167</sup>. Esta reminiscencia homérica se  
 encuentra aderezada, a su vez, con aspectos militares del siglo V, pues el πόρπαξ, la  
 correa por la cual se metía la mano para manejar el escudo, lo llevaban los hoplitas<sup>168</sup>, y  
 no los guerreros homéricos como Áyax, que al parecer llevaba su escudo sobre el  
 hombro en el tahalí, el τελαμών (cf. Stanford 1981: 133; Snodgrass 1991: 66-68). Este  
 anacronismo traslada el mundo homérico a la época en que se representó la tragedia,  
 anticipando de esta manera la reinsertión en comunidad de Áyax que tendrá lugar al  
 final del drama, mediante una marcha militar que subraya los nuevos valores militares  
 del guerrero hoplítico.

En este pasaje se describen los bienes que el hijo de Áyax heredará tras la muerte  
 de su padre, nada menos que el escudo, símbolo del valor guerrero del padre. Áyax,  
 pues, decide salvar el escudo por representar sus ideales más gloriosos, rescatados al  
 transmitir esta herencia a su descendiente, cuyo nombre parlante se asimila con el  
 escudo que refleja las cualidades más conspicuas de su padre<sup>169</sup>. Por su parte, el resto de  
 armas, τὰ δ' ἄλλα τεύχη, entre las que se incluye la espada, serán enterradas  
 conjuntamente con el héroe en la tumba, κοίν' ἐμοὶ τεθάψεται, un hecho que confirma  
 que la envoltura de Áyax con la espada en su suicidio seguirá en la tumba, donde el  
 héroe será sepultado junto con su símbolo de destrucción y salvación a fin de ser  
 acogido por el dios de los infiernos<sup>170</sup>, igual que suplicó la recepción de la espada por  
 parte de Hades<sup>171</sup>.

Es un hecho constatable, ya desde los poemas homéricos, que el guerrero épico  
 era enterrado o incinerado junto con su armadura, el elemento característico del valor en

<sup>167</sup> Cf. *Aj.* 19; *Il.* VII 219ss.

<sup>168</sup> Hsch. s. v. πόρπαξ.

<sup>169</sup> Mediante el juego etimológico entre el nombre del hijo y el ancho escudo de Áyax, se ilustra el nombre de Eurísaces, que presenta la cualidad más gloriosa de su padre. Cf. *Il.* XI 527; Garner 1990: 59.

<sup>170</sup> *Aj.* 865.

<sup>171</sup> *Aj.* 660.

el combate (Garvie 1998: 178). Por esta razón, en esta tragedia podemos encontrar una alusión a este tipo de práctica bastante primitiva y atestiguada ya en Homero<sup>172</sup>. Por otra parte, en los rituales funerarios de la época era habitual realizar ofrendas que se enterraban para siempre en la tumba junto con el muerto, una creencia frecuente en las culturas antiguas (cf. Burkert 2007: 260; Rehm 1994: 27). Estas ofrendas tenían una función simbólica importante al conectar los objetos enterrados junto con el muerto y las necesidades de éste en el más allá, pues a veces recibían vasos de terracota con alimentos y bebidas y, mientras que los hombres acogían a menudo armas y cuchillos, las mujeres en muchos casos eran sepultadas con joyas o vestidos (Burkert 2007: 260). En este sentido, mientras que nuestro héroe salva el escudo por ser su rasgo distintivo como guerrero, el resto de su armadura es enterrada junto con él por ser, al mismo tiempo, símbolo de los ideales que Áyax representa.

Al final de la tragedia se inicia, en ritmo anapéstico<sup>173</sup>, una marcha o procesión militar, una πομπή que se dirige a rendir las honras fúnebres debidas al héroe Áyax y que concluye en un tono solemne que evoca el lenguaje de los epitafios de guerreros (cf. Easterling 1996: 179; Segal 1996: 160-161; Stanford 1981: 233). Durante esta procesión, Teucro ordena llevar a cabo una serie de actos rituales muy concretos y específicos con el fin de rendir los honores debidos al cadáver de su hermanastro. Así, Teucro describe unos hechos que implican actos, socialmente acordados, de sepultura, con el fin de que el héroe obtenga una “bella muerte” y termine sus días como el más noble de los mortales<sup>174</sup>. Entre las órdenes que Teucro dicta a la comunidad, encontramos la expresada en los versos 1407-1408: μία δ’ ἐκ κλισίας ἀνδρῶν ἴλη / τὸν ὑπασπίδιον κόσμον φερέτω. *Que un pelotón de guerreros traiga de la tienda el cadáver dispuesto bajo el escudo*. De esta manera, observamos que el cadáver era preparado para su sepultura con objetos que lo adornaban y eran enterrados junto con el muerto. Estos utensilios, en el caso de Áyax, hacen alusión a sus τεύχη, a su armadura que, como hemos visto, representan su ideal heroico en una confrontación trágica entre

---

<sup>172</sup> *Il.* VI 418.

<sup>173</sup> Existían anapestos líricos –empleados en los cantos corales– y anapestos de marcha, que simulaban la marcha de los soldados en formación en el campo de batalla. Este último tipo es el que encontramos al final de *Áyax*. La tragedia concluye, pues, con una marcha militar en anapestos que evoca los pasos de los soldados que se dirigen a rendir las honras fúnebres debidas al guerrero Áyax. Sobre estos tipos de anapestos, *vid.* Dale 1968: 47-68.

<sup>174</sup> *Aj.* 1415-1417.

destrucción y salvación. Pero al mismo tiempo, el cadáver se preparaba y se ataviaba, era lavado, vestido y dispuesto con sus objetos de valor<sup>175</sup> (Burkert 2007: 259).

Esta alusión al κόσμος del difunto, a la disposición ritual y ordenada del féretro, aparece reforzada a su vez por el epíteto ὑπασπίδιον, una referencia a la protección garantizada por el escudo de Áyax, símbolo de su valor en el combate y conmemoración de sus hazañas guerreras. El vocablo ὑπασπίδιον significa, como adecuadamente señala Stanford (1981: 233), aquello que está bajo la protección de su ideal heroico, simbolizado en el escudo que protege todo el armamento sepultado junto con el héroe. Con el mismo significado de “bajo la protección del escudo” aparece también en los poemas homéricos<sup>176</sup>. La recuperación del héroe como un nuevo guerrero aparece reforzada por la imagen misma de la procesión, en la que se hace patente la metáfora militar que evoca al ejército de la época en que se representó el drama, muy alejada ya del ideal homérico que antaño simbolizaba Áyax. Esta imagen se observa en términos técnicos propios de la milicia, tales como ἴλη, *tropa de soldados*<sup>177</sup>, o κλισία, *cabaña de soldados*<sup>178</sup>. Por otra parte, la confrontación entre la milicia épica y la propia de la época contemporánea de Sófocles se observa también en el hecho de que mientras ἴλη evoca una tropa de soldados hoplíticos, κλισία trae a la memoria la cabaña del héroe homérico<sup>179</sup>. De esta manera, con los rituales funerarios de Áyax, lo que fue en su momento fuerza de destrucción y sacrificio, su armadura y su espada, paulatinamente se va convirtiendo en su salvación al garantizar su reinserción en la comunidad y ser sepultados junto con el muerto como objetos que Áyax va a necesitar en la otra vida, por ser los símbolos que este héroe representa.

#### 2. 4. 4. Conclusión

En este capítulo hemos visto que el valor simbólico de la espada, como fuerza destructora que acaba con la vida de Áyax, aparece ya anunciado en el prólogo en tres momentos que insisten, de manera bastante monstruosa, sintética y sugerente, en la imagen de la espada ensangrentada por el sacrificio de animales. Mediante compuestos

---

<sup>175</sup> La referencia al lavado y preparativo del muerto por parte de sus allegados aparece, en esta misma marcha, de nuevo en los vv. 1413-1414.

<sup>176</sup> *Il.* XIII 807.

<sup>177</sup> *LSJ.* s. v. ἴλη.

<sup>178</sup> *LSJ.* s. v. κλισία.

<sup>179</sup> *Cf. Il.* XVIII 589; *Od.* XIV 194.

extraños que captan la atención del espectador, imágenes impactantes como el guerrero con la espada chorreante de sangre y metáforas como el temple de la espada, se crea un efecto trágico producido por las imágenes que evoca este arma, que en el prólogo sirve para sacrificar el ganado y, posteriormente, se convierte en la sacrificadora del propio Áyax. Asimismo, la espada y la armadura no sólo simbolizan la destrucción del héroe sino también su salvación; pues Áyax acaba fundido, envuelto y sepultado por y con su propia espada y su armamento, que reflejan los ideales que le han hecho caer en desgracia. En última instancia, asistimos al cambio de la condición heroica de Áyax mediante funerales que cohesionan la comunidad en torno a una figura heroica transformada.

## 2. 5. Los sacrificios en el prólogo de *Áyax*

### 2. 5. 1. Introducción

El ritual del sacrificio es una de las manifestaciones religiosas más arraigadas en el mundo griego con unas normas rituales ya estudiadas y bastante debatidas (*cf.* Guépin 1968: 1; Burkert 1984: 1-12, 2007: 79-83; Vernant 1979: 46-58). Mediante el sacrificio de animales, el mundo griego conformaba su experiencia religiosa y reafirmaba su pertenencia a la comunidad en un sistema de comunicación entre los seres humanos y los dioses (*vid.* Burkert 2007: 82-83). Es por ello por lo que en la tragedia griega encontramos muchas alusiones a este ritual, principalmente como sacrificio transgredido que parece caracterizarse por la confusión de los límites que definen la comunidad con el espacio relegado a las bestias (Segal 1999: 52). Así pues, mediante este ritual, la ambigüedad entre la muerte y la vida, entre el sacrificio del animal como un acto salvaje y las normas que definen una comunidad civilizada se convierte en paradigma del héroe trágico, que se debate en una constante ambigüedad entre la vida y la muerte, lo sacrificado según normas civilizadoras y lo asesinado cruelmente, en un espacio trágico donde se confunde lo piadoso y lo sacrílego, donde el héroe se convierte en una víctima sacrificial humana (*cf.* Guépin 1968: 1; Burkert 1984: 35-48).

Los textos trágicos conservados nos ofrecen muchas escenas donde, si bien no se representan sacrificios directos debido a la monstruosidad del acto de degollar a una víctima en el escenario (Jouanna 1992: 428), observamos un lenguaje ritualizado y lleno

de metáforas e imágenes que, con finalidades efectistas, remiten al sacrificio por medio de la perversión de las marcas propias de ese ritual, convertido así en el trasfondo de la acción dramática (cf. Jouanna 1992: 428; Segal 1999: 52; Vidal-Naquet 2002a: 139, 149; Burkert 2011: 74). Desde esta perspectiva, Agamenón es el θυτήρ, el *sacrificador*, de su propia hija<sup>180</sup>, con el fin de solicitar a los dioses una travesía propicia en la expedición contra Troya<sup>181</sup>. Así también, Ifigenia es sacrificada en honor de Ártemis según el protocolo que rige este ritual. Su sacrificio está precedido de la invocación correspondiente a la divinidad y la víctima sacrificial es un ser humano<sup>182</sup>. Del mismo modo, como recompensa al mejor de los aqueos, Políxena debe ser sacrificada sobre la tumba del Pelida Aquiles a fin de que la sangre llegue hasta el muerto<sup>183</sup>. Muchas otras escenas dramatizadas de sacrificios en honor a los dioses encontramos con efectos trágicos<sup>184</sup>.

Por otra parte, en muchas ocasiones estos sacrificios dramatizados aparecen vinculados con la muerte o con el culto a los muertos, pues durante los funerales griegos se llevaban a cabo sacrificios en honor de éstos (Burkert 2007: 260). En la misma línea, la conexión entre los rituales funerarios y los sacrificios se refleja también en la ambigüedad anteriormente señalada, pues el lamento fúnebre por la muerte de un ser querido que las mujeres realizaban es equiparable a los gemidos de dolor por la muerte del animal sacrificado (Burkert 2007: 80, 259). Así, la línea que separa la muerte de la vida se condensa en la teatralización de estos actos religiosos en los que la desacralización y la sacralización se suceden, representadas por el acto cruento de dar muerte y la posterior reconstrucción de los huesos del animal, simbolizando así su resurrección (*vid.* Burkert 2007: 81-82). En definitiva, desde un punto de vista historicista, los rituales funerarios y los sacrificios aparecen vinculados por este tipo de oposiciones y ambigüedades, según las cuales el dolor humano por la muerte de un ser querido se materializa en la destrucción de animales y el sufrimiento es sustituido por otra muerte (Burkert 1984: 48-49). El ejemplo literario más clarificador de este hecho es el sacrificio de una multitud de ganado bastante completa que Aquiles ejecuta sobre el

---

<sup>180</sup> A. Ag. 215, 224.

<sup>181</sup> Según la versión que nos transmite Esquilo, el sacrificio de Ifigenia se produce por razones oscuras y enigmáticas. La tragedia esquilea se centra, asimismo, en la atrocidad del acto cometido, destacando el horror de este sacrificio pervertido. *Vid.* Fränkel 1950: 121.

<sup>182</sup> E. IA. 1568ss.

<sup>183</sup> E. Hec. 37ss.

<sup>184</sup> Cf. E. Ph. 913ss, Hel. 1554ss, Ion. 1124ss, Heracl. 408ss.



féretro de Patroclo, número sobreabundante de reses acorde con el sufrimiento que experimenta el Pelida<sup>185</sup>.

En medio de esta relación entre sacrificios y rituales funerarios, lo trágico surge de la irrupción de lo salvaje y de la monstruosidad de perversiones rituales como el sacrificio de seres humanos en la ceremonia religiosa (Jouanna 1992: 429). Así, en nuestra tragedia el sacrificio del ganado que Áyax realiza creyendo que son seres humanos destaca la abominable monstruosidad de un acto sacrílego que el ejecutor cree piadoso, acto en el que se confunden los límites entre lo civilizado y lo incivilizado (*vid.* Segal 1999: 126-127). Este sacrificio, por otra parte, hace que Áyax experimente un cambio de destructor a destruido, de sacrificador a sacrificado, una transformación simbolizada en la fuerza destructora de la espada que, comparada con el cuchillo sacrificial, se vuelve contra el Telamónio, que sólo podrá purificar su sacrilegio mediante su propio sacrificio. Así, igual que la sangre se purifica con la sangre, la muerte se debe restaurar con otra muerte, y de esta manera el poder del muerto es reconocido y renovado (Burkert 1984: 55-56).

Con este enfoque, en este apartado estudiamos el ritual del sacrificio realizado por Áyax en el prólogo y destacamos las marcas que confirman la perversión que se lleva a cabo en escena. Así pues, elementos como la ofrenda votiva que Áyax hace en honor de la diosa Atenea y los sacrificios de animales, a los que somete a un ritual de tortura y asesinato bajo la falsa creencia de que en realidad está matando a seres humanos, ritualizan el prólogo. Esta matanza, descrita como un ritual sacrificial que altera las normas de la comunidad, es reiterada en momentos sucesivos y se convierte en reflejo del cambio experimentado por el héroe trágico, que de sacrificador se convierte en el sacrificado con el fin de purificarse.

### 2. 5. 2. La ofrenda de Áyax

Entre los griegos, el ritual del sacrificio era entendido como hacer ofrendas a los dioses<sup>186</sup>, pues en honor de éstos se hacían los sacrificios en los altares (*cf.* Burkert 2007: 93; Mikalson 1991: 189-190; Guépin 1968: 147). Tras el sacrificio se realizaba la

---

<sup>185</sup> *Il.* XXIII 166ss.

<sup>186</sup> *Pl. Euthphr.* 14c.

desmembración del animal muerto y, mientras que los órganos eran comidos por los participantes en el banquete sacrificial, los huesos eran reconstruidos y consagrados al dios como símbolo de inmortalidad<sup>187</sup>. Este hecho hace que el motivo del sacrificio sea una cuestión muy debatida. Por un lado, Burkert (2007: 81) insiste en la paradoja del sacrificio, en lo que él llama la «comedia de la inocencia», pues aunque tiene como destinatario una divinidad, ésta no recibe más que el vapor graso del humo, mientras que son los humanos quienes se benefician, en el banquete, de la carne sacrificada, razón por la cual, piensa Burkert, el sentido más inmediato del sacrificio es la comunidad, la cohesión social y la pertenencia a una comunidad que se interrelaciona en el banquete. Por otra parte, Vernant (1979: 46), estudiando el significado del reparto de las partes en el mito del engaño de Prometeo<sup>188</sup>, llama la atención sobre el simbolismo inherente a la repartición de las partes, que distinguen la esfera humana y la divina. Así pues, lo corruptible, la carne, estaba destinado al ser humano como distintivo de su mortalidad, mientras que aquello incorruptible, los huesos, era reservado para las divinidades como paradigma de su inmortalidad; así, el ritual ejemplificaba una forma civilizada de comer carne (cf. Vernant 1979: 46-47; 1989: 71-72).

En nuestra tragedia, Áyax sacrifica el ganado y ofrenda los despojos a la diosa Atenea. Como comienzo de su ofrenda, el Telamonio efectúa una solemne invocación a la diosa en los versos 91-93: ὦ χαῖρ' Ἀθάνᾳ, χαῖρε Διογενὲς τέκνον, / ὥς εὖ παρέστης· καί σε παγχρύσοις ἐγὼ / στέψω λαφύροις τῆσδε τῆς ἄγρας χάριν. *Te saludo Atenea, te saludo hija nacida de Zeus, ¡En qué buen momento te has presentado! A ti te cubriré yo con áureos despojos a causa de esta caza.* Antes de sacrificar a las víctimas, como se puede comprobar en este pasaje, el θυτήρ realiza una invocación a los dioses, «con los brazos levantados hacia el cielo, recita una oración, una invocación, un deseo y un voto, con palabras sonoras y ceremoniosas» (Burkert 2007: 80). De manera similar a Áyax, los paralelos literarios presentan a Agamenón dirigiendo una súplica a Zeus antes de degollar a su víctima<sup>189</sup> o a Egisto haciendo su plegaria a las ninfas antes del sacrificio<sup>190</sup>.

---

<sup>187</sup> Este fenómeno, y algunos puntos en contacto más, lleva a Burkert (1984: 12-22) a considerar que los rituales de sacrificio tienen su origen en antiguos rituales de cazadores. Según su interpretación, el origen del ritual de sacrificio estaría en la caza, una necesidad humana y biológica que llegaría a automatizarse y a ritualizarse por medio de la muerte y el derramamiento de sangre.

<sup>188</sup> Hes. *Th.* 535ss.

<sup>189</sup> *Il.* II 411ss.

<sup>190</sup> E. *El.* 804ss.

Tras la invocación, Áyax informa de la ofrenda que va a realizar en honor de Atenea. En estos versos, el término χάριν podría evocar la relación de reciprocidad que se establece entre la divinidad y el ser humano que realiza la ofrenda<sup>191</sup>. De esta manera, el sacrificio es un ritual que se inscribe en el marco del intercambio entre los dioses y los hombres, pues los mortales hacen sacrificios en honor de las divinidades, que, en una relación de *do ut des*, proporcionan los bienes solicitados a los seres humanos piadosos (cf. Burkert 2009: 238; Guépin 1968: 156; Jouanna 1992: 411; Kamerbeek 1963: 55)<sup>192</sup>. Así, Áyax realiza una invocación y una ofrenda ritual en honor de Atenea en agradecimiento por los bienes que ha recibido, a causa del ganado que ha cazado y sacrificado, τῆσδε τῆς ἄγρας χάριν. Pero si la diosa proporciona una buena caza a Áyax, el Telamonio, en agradecimiento y como un ser que se cree “piadoso”, debe responder con un regalo que señala la relación de reciprocidad entre los dioses y los seres humanos. Estos regalos consisten en λάφυρα, término técnico empleado para designar los “despojos” que eran capturados de los enemigos, relacionado etimológicamente con λαμβάνω<sup>193</sup>. Este botín de guerra servía para coronar los templos de los dioses, en honor de quienes eran ofrendados estos λάφυρα (cf. Kamerbeek 1963: 37; Pritchell 1979: 278). En esta línea, encontramos muchos pasajes en la literatura griega donde este botín se utiliza para coronar los templos en los que se depositaban como ofrenda al dios<sup>194</sup>.

Las ofrendas que Áyax realiza tienen como epíteto παγχρόσις, un término que muestra que los despojos ofrendados son regalos votivos de oro hechos a partir de las ganancias del botín<sup>195</sup>. Ahora bien, estos λάφυρα a los que el personaje se refiere son en realidad los despojos de los enemigos capturados y torturados por Áyax, esto es, los Atridas y Odiseo. En este sentido, si λάφυρα alude al botín capturado de los enemigos en la guerra, en este contexto parece referirse simplemente a unos animales que el Telamonio cree haber cazado y apresado. Asimismo, el verbo στέφω, que designa la

<sup>191</sup> Sobre la idea de χάρις entre los griegos basada en la reciprocidad que gobierna las relaciones sociales, cf. Blundell 2002: 33-34; Mikalson 1991: 200-201, 298 (n. 234). Respecto a la reciprocidad de los bienes implícita en el término χάριν, recuérdese la invocación χαῖρε ya estudiada.

<sup>192</sup> Cabe tener presente que, en los sacrificios, la práctica real y la ideología religiosa no siempre coinciden. Mientras que los humanos se deleitaban en el banquete sacrificial, los dioses recibían una porción muy escasa del sacrificio de manera simbólica, ya que al final resulta que no hay un regalo real (cf. Burkert 2009: 260; Guépin 1968: 148). Asimismo, no siempre se hacían sacrificios con el fin de obtener una compensación por parte del dios en una relación de reciprocidad, sino que en muchas ocasiones también se sacrificaba con fines apotropaicos. Sobre todas estas cuestiones de la ofrenda ritual en Grecia, vid. Burkert 2009: 225-241.

<sup>193</sup> Vid. DELG. s. v. λάφυρα.

<sup>194</sup> Cf. *Il.* VII 82ss; *A. Th.* 277ss; *A. Ag.* 577ss; *E. Tr.* 573ss, *Ph.* 1474-1475, *Rh.* 179ss.

<sup>195</sup> Kamerbeek (1963: 37) también menciona que en Mégara había una estatua de oro dedicada por Áyax a Atenea (Paus. I 52 4).

acción que Áyax lleva a cabo con los despojos, puede significar, en su sentido religioso, tanto “colgar”<sup>196</sup> como “honrar” y “cubrir”, referido a las libaciones o votos que se hacían bien en honor de la divinidad bien sobre la tumba del muerto<sup>197</sup>. En esta línea, tanto el verbo στέφω como el término λάφυρα tienen connotaciones religiosas y rituales muy claras,<sup>198</sup> trayendo a la mente, de manera irónica y alterada, las ofrendas votivas que se dedicaban a la divinidad tras la victoria de una batalla (Mikalson 1991: 49-50).

Este acto piadoso de ofrendar a las divinidades los despojos sacrificados en una relación de reciprocidad es un acto comunitario cuyas normas definen el ámbito de la civilización. Sin embargo, este sentimiento piadoso es roto por Áyax, que transgrede las normas rituales que delimitan las pautas de la sociedad realizando un acto más sacrílego que piadoso. Como adecuadamente observa Segal (1999: 138-139), en esta ofrenda se encuentran confundidos los límites que separan la esfera humana, participante de unas reglas rituales que configuran la sociedad, y los espacios salvajes de los animales. En efecto, Áyax ha destruido, asesinado y torturado cruelmente el ganado<sup>199</sup> y la ofrenda votiva que ofrece a Atenea no se corresponde exactamente con la porción del sacrificio derivada de la guerra que se debía ofrendar a los dioses, convirtiendo así el sacrificio en un acto macabro y atroz acorde con la locura y la insensatez trágica del desgraciado Áyax. Así también, Áyax sacrifica el ganado bajo la falsa creencia de que está asesinando sin piedad a sus enemigos los Atridas y Odiseo<sup>200</sup>, otro acto que demuestra la monstruosidad de que se jacta el Telamonio<sup>201</sup>. Igualmente, aunque Áyax realiza la ofrenda en agradecimiento a la diosa por la caza que ésta le ha proporcionado, la divinidad no le ha otorgado los “animales” deseados, esto es, sus enemigos, sino más bien le ha vuelto contra el ganado obnubilando su mente. Por esta razón, la χάρις, término que implicaba una reciprocidad favorable entre dioses y hombres, es destruida mediante la transgresión y la perversión de unos ideales religiosos que, en estos momentos, se hallan confundidos y violados, pues ni Atenea otorga los bienes beneficiosos para Áyax ni el Telamonio ofrenda piadosamente a la divinidad.

---

<sup>196</sup> Cf. A. Th. 278; E. Tr. 576.

<sup>197</sup> LSJ. s. v. στέφω; Kamerbeek 1963: 37. Cf. Il. I 470, IX 175; Od. I 148, III 339, XXI 271; S. Ant. 431; OT. 3, El. 53, 441, 458, 895; A. Ch. 95; E. Ph. 1632, Hec. 126.

<sup>198</sup> Los términos στέφω y λάφυρα aparecen en otros contextos trágicos con un significado ritual muy parecido, cf. A. Th. 277-278, Ag. 578; E. Tr. 576, IA. 1080, 1477ss.

<sup>199</sup> Aj. 95-117.

<sup>200</sup> Aj. 51-60.

<sup>201</sup> Aj. 96.

La χάρις transgredida deberá volver a la normalidad mediante la reinstauración en sociedad de las normas civilizadoras que rigen el ritual. En este sentido se expresa Teucro apelando al recuerdo que se debe rendir a Άyax, una vez muerto, con el fin de restablecer el sentido religioso de la χάρις en la comunidad<sup>202</sup>. Con semejantes palabras habla Tecmesa, que afirma que la χάρις siempre engendra otra χάρις en compensación<sup>203</sup>. En definitiva, con la vuelta a las normas de la civilización, a la idea religiosa de χάρις, se reponen finalmente los valores religiosos y rituales que están confundidos en este prólogo.

En resumen, Άyax realiza una ofrenda a la divinidad en compensación por la caza que ésta le ha otorgado. Este acto ritual presenta marcas ritualizadas de las que se sirve el Telamonio para llevar a cabo su ofrenda, tales como la invocación, los áureos despojos ofrendados al dios o la relación de reciprocidad favorable entre las divinidades y los humanos, en un contexto sacrificial que, según las normas de la comunidad, reservaba una parte de la ofrenda a los dioses. No obstante, esta religiosidad se encuentra alterada y transgredida como consecuencia del horripilante acto que Άyax ha cometido creyendo que asesinaba cruelmente a víctimas humanas y considerando a la diosa su aliada en esta caza. Esta confusión de los límites salvajes y humanos es renovada y normalizada con la instauración de las normas que rigen el ritual de la sepultura de Άyax.

### 2. 5. 3. El sacrificio cruento de Άyax

Dos son los comportamientos que tiene Άyax con respecto al ganado que captura. Mientras que a unos los mata<sup>204</sup>, a otros simplemente los maltrata y los ultraja atados a un pilar<sup>205</sup>. Atenea, tras anunciar que ha obnubilado la mente de Άyax y le ha hecho creer que asesinaba a los Atridas cuando en realidad mataba el ganado, transmite la manera en que Άyax cae sobre la manada en los versos 55-58: ἔνθ' ἔσπεσὼν ἔκειρε πολύκερων φόνον / κύκλω ραχίζων, κἀδόκει μὲν ἔσθ' ὅτε / δισσοῦς Ἀτρείδας αὐτόχειρ

---

<sup>202</sup> Aj. 1266-1270.

<sup>203</sup> Aj. 522.

<sup>204</sup> Aj. 55-58.

<sup>205</sup> Cf. Aj. 62-64, 108-110.

κτείνειν ἔχων, / ὅτ' ἄλλοτ' ἄλλον ἐμπίτων στρατηλατῶν<sup>206</sup>. *Entonces, tras caer sobre el ganado, en círculo iba causando la muerte de muchos animales cornudos mediante cortes rompiéndoles su espina dorsal; y parecía que se disponía a matar, por un lado, a los dos Atridas con sus propias manos, y, por otro, cayéndole encima, a cualquier otro caudillo.* Con estas palabras se describe la matanza de Áyax como si realizara un sacrificio ritual regido por normas protocolarias y con vocabulario técnico (Guépin 1968: 3-4). No obstante, en estos versos las imágenes y metáforas evocan a Áyax destrozando el ganado y transgrediendo el código ritual esperable. Así, Áyax tortura y asesina con crueldad a sus víctimas mediante una carnicería que le causa placer.

El primer verbo empleado para designar la matanza de Áyax es el imperfecto ἔκειρε, que literalmente significa “cortar el pelo”. Este término, junto con su objeto φόνον, tiene el significado preciso de “matar con derramamiento de sangre cortando”<sup>207</sup>. Asimismo, el verbo ῥαχίζω, derivado de ῥάχις, *espina dorsal*<sup>208</sup>, indica que el Telamonio asesina a sus víctimas mediante un corte en la espina dorsal. Este término, junto con el aspecto durativo del verbo principal, es revelador de la imagen sacrificial evocada, pues Áyax no mata el ganado de cualquier manera, sino mediante golpes continuados en la espina dorsal<sup>209</sup>, de modo que destroza y masacra los animales. Por otra parte, el verbo ῥαχίζω es empleado frecuentemente en escenas de sacrificios rituales referido concretamente a la víctima sacrificial a la que se asesta el golpe mortal rompiéndole la columna vertebral<sup>210</sup>. Así, la imagen de Áyax masacrando la manada contrasta con la ritualidad del término mencionado, pues el orden ritual esperable se altera y se convierte en desorden y masacre descontrolada.

Por otra parte, el verbo ῥαχίζω, evocador de la imagen ritual del sacrificio, anticipa las escenas sucesivas del drama. Así pues, en boca de Tecmesa se recuerda constantemente esta carnicería mediante tecnicismos propios del sacrificio de una víctima. Así sucede en el verso 219, donde las reses que Áyax ha matado son σφάγια o

---

<sup>206</sup> Nótese en estos versos la asonancia de la aliteración en κ del pasaje, que refuerza el efectismo del compuesto πολύκερον y la imagen tan vívida de Áyax destrozando el ganado. Todo ello sugiere un efectismo dramático-poético muy condensado. *Vid.* Stanford 1981: 63; Finglass 2011: 154-155.

<sup>207</sup> *LSJ.* s. v. κείρω. El verbo κείρω, como supone Stanford (1981: 63), podría sugerir, en este pasaje, una asociación metafórica con la caída de los árboles (*vid. Tr.* 1196).

<sup>208</sup> *DELG.* s. v. ῥάχις.

<sup>209</sup> *Hsch.* s. v. ῥαχίζων.

<sup>210</sup> *DELG.* s. v. ῥάχις; *A. Pers.* 426.

*víctimas sacrificiales*<sup>211</sup>. De acuerdo con Jong (2006: 87-88), Tecmesa interpreta la matanza de los animales en términos propios del sacrificio, pues emplea con frecuencia vocabulario técnico que remite a este acto ritual. De este modo, Tecmesa afirma que Ἄγας τὰ μὲν (...) σφάζ' ἐπὶ γαίᾳς<sup>212</sup>, *a unos los degolló sobre la tierra*, mientras que a otros πλευροκοπῶν δίχ' ἀνέρρηγνυ<sup>213</sup>, *rompiéndoles las costillas los iba desgarrando en dos partes*. El verbo técnico σφάζω, referido al acto de degollar a una víctima en un sacrificio<sup>214</sup>, tiene una frecuencia mucho mayor en esta tragedia que en el resto de dramas sofocleos (cf. Segal 1999: 139; Guépin 1968: 1-4) y ritualiza la escena volviendo a evocar la carnicería de Ἄγας como un sacrificio ritual fijado por reglas protocolarias que contrastan fuertemente con la locura, el desorden y el salvajismo del personaje.

Así, el compuesto πλευροκοπῶν (vid. Earp 1944: 65) llama la atención sobre la misma imagen que vimos en el prólogo<sup>215</sup> referida a Ἄγας rompiendo los costados y desgarrando al animal de arriba abajo<sup>216</sup>. En palabras de Tecmesa, este asesinato se convierte en un sacrificio ritualizado al afirmar que cogió a dos carneros, les amputó la punta de la lengua y la cabeza y arrojó estas vísceras, acto que sugiere el hecho de lanzar las vísceras sacrificiales al fuego<sup>217</sup>, como también se hacía en los sacrificios reales (cf. Jong 2006: 88; Garvie 1998: 149; Burkert 2007: 88-89). Todas estas imágenes y tecnicismos contemplan la matanza del ganado como sacrificio ritual, no sólo en la perspectiva de Tecmesa (Jong 2006: 88), sino también en la del resto de personajes, como hemos visto que sucedía en el prólogo en boca de Atenea<sup>218</sup>. Del mismo modo, el protocolo ritual que describe esta carnicería es de nuevo puesto en boca de Tecmesa en los versos 298-299: καὶ τοὺς μὲν ἠὺχένιζε, τοὺς δ' ἄνω τρέπων / ἔσφαζε κάρραχιζε, *a unos los iba desnucando, a otros, girándolos hacia arriba, los iba degollando y les rompía la espina dorsal*. Los términos rituales saltan a la vista, pues no

<sup>211</sup> Sobre estos σφάγια, sacrificios cruentos que consistían en derramamiento de sangre en situaciones extremas, vid. Burkert 2007: 84. Este derramamiento de sangre cruento es visualizado en el pasaje por el término αἰμοβαφῆ, *bañado en sangre*, del verso 219. Estos σφάγια son también calificados de χρηστήρια, *proféticos*, pues anticipan de manera irónica el sacrificio que Ἄγας hace de sí mismo, significando en este contexto “sacrificios de mal agüero”. Sobre esto, cf. Kamerbeek 1963: 64; Segal 1999: 139; Jong 2006: 87.

<sup>212</sup> Aj. 235.

<sup>213</sup> Aj. 236.

<sup>214</sup> LSJ. s. v. σφάζω.

<sup>215</sup> Aj. 56.

<sup>216</sup> El verbo ῥήγνυμι también aparece en otros contextos en los que el sacrificio ritual aparece transgredido. Vid. E. HF. 994. Sobre la corrupción del sacrificio en esta tragedia, vid. Segal 1999: 37-38.

<sup>217</sup> Aj. 237-239. Así también sucede en Od. III 332-341.

<sup>218</sup> Aj. 56.

sólo ηὐχένιζε y ἔσφαζε se refieren al degüello ritual que se llevaba a cabo sobre las víctimas, sino también el verbo ῥαχίζω tiene el mismo significado técnico que habíamos visto en el prólogo, refiriéndose al desgarramiento de la espina dorsal de los animales. Asimismo, el degüello protocolario iba precedido del gesto de levantar el cuello de la víctima: «el cuello de la víctima se echa hacia atrás, de tal modo que la garganta quede hacia arriba para ser cortada» (Burkert 2007: 270)<sup>219</sup>. En este sentido aparece la expresión τοὺς δ' ἄνω τρέπων del verso 298, locución equivalente al homerismo ἀερούειν<sup>220</sup> referido al mismo gesto que también se llevaba a cabo en la práctica ritual real (cf. Jouanna 1992: 412-413; Casabona 1966: 311). En definitiva, de manera similar al prólogo aunque más amplificada, el orden ritual se desordena mediante una rápida sucesión de maneras de matar que recuerdan protocolos sacrificiales transgredidos, como el acto de desnucar al animal, el degüello tras girarle el cuello hacia atrás o el golpe asestado en la espina dorsal.

Si volvemos al pasaje del prólogo en el que se describe el sacrificio, comprobamos que las víctimas sacrificiales son llamadas εὐκερων y πολύκερων<sup>221</sup>, una forma abreviada de referirse a “animales cornudos”<sup>222</sup>. De estos dos, el término πολύκερων debía de resultar fuertemente llamativo al espectador, no sólo por la expresión abreviada, sino también porque se trataba de un compuesto extraño, poco usual y probablemente de acuñación sofoclea (Earp 1944: 65). La fuerza del pasaje se encuentra en la aliteración efectista πολύκερων-ἔκειρε. Así, debemos tener en cuenta que esta aliteración de la κ, en estos versos, probablemente reforzara la imagen de Áyax desgarrando y desmembrando el ganado (Stanford 1981: 63).

En cualquier caso, todos estos elementos estilísticos y rituales, como el vocabulario técnico, los compuestos extraños, la aliteración, las imágenes y las metáforas, evocan la imagen de Áyax realizando un sacrificio fuertemente alterado, donde las normas rectoras de este ritual son contrastadas con la imagen del héroe en su locura masacrando cruelmente al ganado confundido con seres humanos. Así se evoca la imagen de Áyax en su locura rompiendo espinazos a diestro y siniestro en la fosca

---

<sup>219</sup> Cabe tener presente la interpretación de Jouanna (1992: 412), quien, basado en testimonios indiscutibles, afirma que no es el cuello de la víctima lo que se echa hacia atrás, sino la víctima entera la que se gira para degollarla.

<sup>220</sup> Cf. *Sch. S. Aj.* 298; *Il.* I 459, II 422.

<sup>221</sup> Cf. *Aj.* 55, 64.

<sup>222</sup> *LSJ.* s. v. πολύκερωσ.



noche anterior<sup>223</sup>, acto que confunde lo piadoso, la esfera social regida por normas y protocolos rituales, con la esfera relegada a las bestias salvajes, a la monstruosidad de su impío asesinato, reduciendo su condición humana al nivel de las bestias y las fieras y violando tanto el orden ritual como el orden social (Segal 1999: 138).

Esta perversión ritual indica que Áyax ha mancillado sus manos a causa de la sangre derramada, como sugiere el verso 43, palabras que Atenea dirige a Odiseo: *δοκῶν ἐν ὑμῖν χεῖρα χραίνεσθαι φόνῳ*. *Porque creía que manchaba su mano en vosotros con el derramamiento de sangre*. En este verso se hace patente la importancia de la imagen de la sangre derramada<sup>224</sup>, evocación bastante recurrente a lo largo de la obra que confiere efectividad a la tragedia mediante la constante insistencia en la imagen del furibundo Áyax derramando sangre a su alrededor y masacrando el ganado sin piedad. En estas palabras de Atenea, el verbo *χραίνεσθαι* tiene el significado religioso de “manchar”, “mancillar”, “cometer un acto impuro”, como encontramos atestiguado en otros pasajes<sup>225</sup>. Así pues, de manera irónica y ambigua, la divinidad no sólo indica que el Telamonio cree que se manchaba las manos de sangre con el asesinato de Odiseo y los Atridas, sino también que, con este supuesto crimen, se está mancillando a causa de la abominación cometida que será necesario purificar<sup>226</sup>.

El asesinato ritualizado de animales es el sacrificio, que conlleva manchar los altares de sangre en un acto piadoso que subraya la ambigüedad del φόνος, el sacrificio y la sangre derramada que en el caso de Áyax impurifica. En este sentido, la expresión *χραίνεσθαι φόνῳ* está transgrediendo el ideal del sacrificio y subrayando la ambigüedad de la sangre y del asesinato. Así pues, si Áyax comete esta mancilla confundiendo los límites entre lo civilizado y lo incivilizado mediante un sacrificio sacrílego, debe purificarse convirtiéndose a sí mismo en el animal sacrificado alejado de los límites de la civilización (Segal 1999: 139). En la más absoluta soledad, Áyax, cargado de las poluciones de la ciudad y conducido fuera de la comunidad, debe sacrificarse con el fin

---

<sup>223</sup> Cf. *Aj.* 21, 41, 55-58.

<sup>224</sup> Cf. *Aj.* 30, 43, 50, 219, 453, 772, 828. Somos conscientes de la importancia que tenía entre los griegos el derramamiento de sangre en los sacrificios, que consistían en el acto piadoso de empapar los altares de sangre (Burkert 2007: 83). El simbolismo de la sangre como “mancilla” y a la vez como “purificación”, constatando el acto cruento de Áyax y la purificación por medio de su sangre, es el que creemos que se evoca constantemente a lo largo de esta obra, pues la sangre debe purificarse con la sangre (Burkert 2007: 112-114).

<sup>225</sup> Se citan muchos pasajes en *LSJ.* s. v. *χραίνω*.

<sup>226</sup> Con el mismo sentido encontramos el término en *OT.* 822, donde se alude a la mancilla de Edipo al compartir el lecho del muerto, ante lo cual también tendrá que purificarse.

de hacer las paces con los dioses<sup>227</sup> y obtener la purificación. Así, si el derramamiento de sangre le ha servido para sacrificar el ganado y mancharse de sangre las manos, el mismo derramamiento, en un espacio alejado de la comunidad, le servirá para purificarse, un pensamiento religioso muy arraigado en el mundo griego y empleado para la expulsión del ἄγος o “mancilla” que contamina la comunidad (Burkert 2007: 112). Por esta razón, el hijo de Telamón debe derramar su sangre fuera de los límites de la comunidad<sup>228</sup>, expulsando así su contaminación y purificándose con el derramamiento de sangre (cf. Segal 1999: 140; Easterling 1988: 98).

Así pues, si Áyax califica la matanza de animales con el compuesto νεοσφαγής, *un sacrificio reciente*<sup>229</sup>, posteriormente se convierte a sí mismo, con su suicidio, en el *sacrificio reciente*, en el νεοσφαγής<sup>230</sup>. Si en el prólogo, creyendo ser piadoso cuando era sacrílego, Áyax cometió un sacrificio impío en honor de Atenea, ahora, con el fin de purificarse de la abominación que ha cometido, Áyax realiza πάνθυτα θέσμια<sup>231</sup>, *todo tipo de sacrificios divinos*, venerando a los dioses con sacrificios expurgatorios según una buena costumbre humana: εὐνομίᾳ σέβων μεγίστῳ<sup>232</sup>, *venerando (sc. a los dioses) con la mayor piedad*. De este modo, la espada con la que Áyax sacrificó el ganado se convierte ahora en la “sacrificadora” de Áyax recibiendo el sobrenombre de Σφαγεύς<sup>233</sup>, el sacerdote que ejecuta el acto ritual del sacrificio<sup>234</sup>. Áyax, pues, se sacrifica a sí mismo produciendo un corte muy profundo<sup>235</sup> con la misma espada que sirvió para sacrificar el ganado, infligiendo el mismo corte ritual en su vientre que el que asestó a las reses<sup>236</sup>. Así, también el verbo ῥήγνυμι, que servía para referirse a “descuartizar el ganado”<sup>237</sup>, se emplea ahora para evocar la misma imagen de Áyax desgarrándose el

<sup>227</sup> Aj. 656.

<sup>228</sup> Aj. 654-656. En estos versos, Áyax confirma que marcha a su purificación (cf. λουτρά y λύμαθ' ἄγνισας) por medio de la sangre (Segal 1999: 140). Sobre estos versos, *vid.* Easterling 1988: 98.

<sup>229</sup> Aj. 546.

<sup>230</sup> Aj. 898.

<sup>231</sup> Aj. 712.

<sup>232</sup> Aj. 713. El término εὐνομίᾳ confirma que el ritual del sacrificio es una costumbre humana propia de la civilización. Somos conscientes de que, en estos versos (Aj. 706-718), el coro hace gala de su optimismo al ser engañado por Áyax en el monólogo engañoso, donde Áyax parece engañar al resto de personajes, que piensan que el Telamonio va a limpiar su mancha cuando en realidad marcha a suicidarse. Por esta razón, las palabras del coro son profundamente efectistas, ya que muestran un optimismo al pensar que Áyax va a purificarse mediante sacrificios cuando en realidad va a inmolarsse. No obstante, el coro tiene razón al afirmar que Áyax se dirige a purificarse con sacrificios que restauren el orden de la civilización y la costumbre humana, mediante su propio sacrificio expiatorio (cf. Segal 1999: 139; Stanford 1981: 153).

<sup>233</sup> Aj. 815; *LSJ.* s. v. σφαγεύς.

<sup>234</sup> Cf. E. *HF.* 451; E. *IT.* 623.

<sup>235</sup> Aj. 815-816.

<sup>236</sup> Cf. Aj. 55, 582, 815.

<sup>237</sup> Aj. 236.

costado a sí mismo: πλευρὰν διαρρήξαντα τῷδε φασγάνῳ<sup>238</sup>, *cuando me haya desgarrado el costado con esta espada*. En este verso, de nuevo aparece la imagen de Áyax sacrificado por sí mismo, con el mismo vocabulario técnico que antes servía para calificar la matanza del ganado (Stanford 1981: 169).

En definitiva, en el prólogo se describe la matanza que Áyax hace del ganado con términos e imágenes que recuerdan un sacrificio ritual. Sin embargo, el acto ritual como costumbre propia de la comunidad contrasta fuertemente con el salvajismo y la abominación que Áyax lleva a cabo, quien, creyendo ser piadoso, es en realidad una mancilla que ha cometido un acto impío y horripilante al masacrar animales bajo la falsa creencia de que mataba a seres humanos. En efecto, si en el prólogo se muestra a Áyax realizando un sacrificio pervertido, posteriormente nuestro héroe debe llevar a cabo otro sacrificio con el fin de purificar la abominación que ha cometido. Por esta razón, en las escenas posteriores Áyax se sacrifica a sí mismo en un espacio apartado de la civilización a fin de restaurar los valores sociales y comunitarios que ha transgredido, pues la sangre se purifica con la sangre. De este modo, esta exploración ritual tan importante para el argumento de esta tragedia se muestra ya como conflicto trágico en el prólogo, haciendo de nuevo su aparición en las escenas sucesivas, donde aparecerán las mismas imágenes y vocabulario técnico de esta exploración ritual, en referencia esta vez al nuevo asesinato de Áyax.

#### 2. 5. 4. El maltrato de los animales y el problema religioso de la αἰκία

Si una parte del ganado es sacrificada por Áyax, otros son atados y torturados: καὶ νῦν κατ' οἴκους συνδέτους αἰκίζεσθαι<sup>239</sup>. *Y ahora en su casa, atados, los ultraja*. Entre ellos se encuentra Odiseo, a quien el Telamonio no quiere matar todavía, sino que, atado a un pilar, le golpea la espalda con el látigo<sup>240</sup>, acto macabro que prohíbe la diosa Atenea: μὴ δῆτα τὸν δύστηνον ὧδέ γ' αἰκίση<sup>241</sup>. *Entonces no ultrajes así al desgraciado*.

Como sostienen Stanford (1981: 64) y Jong (2006: 79-80), el verbo αἰκίζειν implica más bien ultraje y deshonra, y no tanto maltrato físico, como sugiere el acto de

---

<sup>238</sup> Aj. 834.

<sup>239</sup> Aj. 65.

<sup>240</sup> Aj. 105-110.

<sup>241</sup> Aj. 111.

Áyax que, si bien maltrata físicamente a los animales atados, también los ultraja fastigiándoles con el látigo. Este oprobio cometido contra los héroes atados es el que aparece reflejado en este término, como confirma su propia etimología, que lo hace derivar del compuesto con alfa privativa ἀ-εικής, *lo contrario a lo que es decoroso o conveniente*<sup>242</sup>. Por otra parte, la voz media que encontramos en αἰκίζεται parece sugerir un énfasis del propio sujeto Áyax, que resulta beneficiado en la acción resaltando su poder sobre su presa (cf. Moorhouse 1982: 177-178; Jong 2006: 80) y no subraya la locura de Áyax incidiendo en la brutalidad del tormento infligida sobre los animales, como apunta erróneamente Stanford (1981: 64).

Así pues, nuestro héroe, que había sido despojado de su τιμή por los Atridas<sup>243</sup>, se venga de ellos infligiéndoles un castigo, una δίκη<sup>244</sup>, consistente en la αἰκία, en la deshonra y el ultraje, despojándoles del mismo honor del que había sido privado. En esta línea, algunos han querido ver en estos versos un recuerdo del término legal αἰκία con el significado de *ultraje o agresión*<sup>245</sup>, de tal modo que Atenea sería el fiscal que somete a un interrogatorio al criminal (cf. Stanford 1981: 64; Jong 2006: 80). No obstante, el papel de Atenea parece ser más bien el de conductora de la acción escénica, mostrándonos hasta qué punto ha llegado la locura de Áyax y presagiando así el resto de la obra (Easterling 1993: 80). La divinidad, por tanto, no actúa como fiscal condenatorio del Telamonio, pues no parece enemistarse con el héroe, sino que simplemente representa unos valores políticos cuya justicia pretende respaldar<sup>246</sup>. Atenea, pues, no condena a Áyax, sino que sólo muestra su locura a fin de hacerla pública ante todos los aqueos, como ella misma manifiesta expresamente a Odiseo<sup>247</sup>.

Cabe destacar que el verbo αἰκίζεν, en este contexto, tenía el significado técnico de “ultrajar el cadáver”. Así, la αἰκία se convertía en la acción de αἰκίζεν o αἰσχύνειν, deshonrar el muerto tratándolo ἀϊκῶς, *ignominiosamente*, como observamos en los poemas homéricos<sup>248</sup> (Vernant 1989: 68-69). Este ultraje, que comete Áyax en venganza de los Atridas, posteriormente se vuelve también contra el Telamonio (Segal

<sup>242</sup> Cf. *LSJ*. s. v. αἰκίζω; *DELG*. s. v. ἔουκα.

<sup>243</sup> *Aj.* 98.

<sup>244</sup> *Aj.* 113.

<sup>245</sup> Cf. *Pl. R.* 425d; *A. Pr.* 93, 97, 168, 177, 195, 227, 256, 472, 525, 599, 989, 1042.

<sup>246</sup> *Aj.* 132-133.

<sup>247</sup> *Aj.* 66.

<sup>248</sup> Cf. *Il.* XVIII 24, XXII 336, XXIV 418.

1999: 138), a quien la divinidad, al parecer de Áyax, ha maltratado también ignominiosamente<sup>249</sup>.

Áyax, en el debate sobre su sepultura, es considerado un traidor por los Atridas a causa del oprobio cometido, razón por la cual Agamenón y Menelao rechazan concederle sepultura. Este debate sobre si era o no lícito enterrar a los traidores estaba muy arraigado en el mundo ateniense de esta centuria. De hecho, es un tema que aparece en varios acontecimientos transmitidos por los historiógrafos, entre los cuales se puede destacar la repatriación, en secreto, a Atenas de los huesos de Temístocles<sup>250</sup> o el debate sobre la sepultura de los muertos en la batalla de Delio (424 a. C.)<sup>251</sup> o de las Arginusas (406 a. C.)<sup>252</sup>. Sobre este debate, igual que sucede en *Antígona* de Sófocles o en *Suplicantes* de Eurípides, tal vez se hiciera eco nuestro dramaturgo en esta tragedia (cf. Mikalson 1991: 124-125; Griffin 1998: 58-59).

Muchos son los que han visto en esta tragedia una exploración del código ético de “tratar bien a los amigos y hacer mal a los enemigos” (cf. Blundell 2002: 88-95; Knox 1961: 3). Con esta idea, si en el prólogo Áyax trató ignominiosamente a sus enemigos, ahora son sus enemigos quienes debaten sobre si deben ultrajar el cadáver de Áyax dejándolo insepulto o si, por el contrario, se debe tratar según los dictados religiosos provenientes de los dioses<sup>253</sup>. De esta manera, este código ético se invierte al final de la obra. En este momento aparece Menelao con la orden de dejarlo insepulto como pasto para las aves y animales de rapiña, bajo amenaza de muerte ante quien ose darle sepultura, por considerar un traidor a la patria y un enemigo a aquel que, en medio de la noche, quiso asesinar a todo el ejército, escena que recuerda el prólogo<sup>254</sup>. De este modo, su cadáver es ultrajado igual que trató de manera vergonzosa a los animales atados creyendo que eran sus enemigos. Sin embargo, frente a la prohibición de Menelao, Teucro se decide a sepultar a Áyax según dicta la justicia: ἐς ταρὰς ἐγὼ / θήσω δικαίως<sup>255</sup>. *En la tumba yo lo voy a colocar, según la justicia*. Pero no será hasta la aparición de Odiseo cuando se persuadirá a los Atridas de que rendirle sepultura es lo

---

<sup>249</sup> Aj. 401-402.

<sup>250</sup> Cf. Th. I 138 6; Paus. I 1 2; Plu. *Them.* 32, 4.

<sup>251</sup> Vid. Th. IV 98ss.

<sup>252</sup> Vid. X. *HG.* I 6 26ss.

<sup>253</sup> Aj. 1343.

<sup>254</sup> Cf. Aj. 47, 1055-1056, 1064-1065, 1089-1090.

<sup>255</sup> Aj. 1109-1110.

justo<sup>256</sup>, en unas palabras que recuerdan constantemente el sentimiento griego de lo δίκαιον, lo justo<sup>257</sup> (Kirkwood 1958: 230-231), según las leyes divina: τοὺς θεῶν νόμους, *las leyes de los dioses*<sup>258</sup>. Así pues, los dioses abogan por la ceremonia religiosa y el orden social del ritual. En este sentido, la δίκη que defienden los dioses es restablecida mediante la instauración del ritual comunitario del enterramiento del héroe, una justicia que se había visto alterada con el oprobio cometido por Áyax.

En definitiva, esta αἰκία sobre la que se debate al final del drama es anticipada ya desde el prólogo. En el inicio, pues, Áyax ultraja y maltrata a los animales atados transgrediendo el sentido de justicia al deshonorar a sus enemigos privándoles de τιμή. De este modo, Áyax altera el orden social con su ignominia y su oprobio, que comete poseído por el poder divino. Esta infamia se vuelve contra Áyax en el debate sobre su sepultura. Será lícito enterrarlo con el fin de restaurar la justicia divina, transgredida mediante la deshonra que Áyax llevó a cabo en su locura.

#### 2. 5. 5. Conclusión

En este apartado hemos comprobado que ciertos elementos relacionados con el ritual del sacrificio aparecen ritualizados y transgredidos en el prólogo. Entre éstos, la ofrenda que Áyax realiza a la divinidad, en una relación que transgrede el sentido religioso de la χάρις, está vinculada con el sacrificio cruento de Áyax sobre el ganado, cuyos despojos son ofrendados a la diosa Atenea, a quien Áyax cree su aliada pero es en realidad su destructora. De este modo, se expone un sacrificio que en los momentos posteriores del drama se vuelve contra el protagonista como purificación del oprobio cometido. Así pues, Áyax se suicida mediante la Espada sacrificadora, inmolándose como víctima expiatoria y purificatoria del crimen cometido. También el ultraje que Áyax comete contra una parte del ganado atándolo y fustigándolo se vuelve contra el Telamonio en el debate sobre su sepultura, donde se discute si es justo enterrar al traidor. Las leyes divinas son benévolas a este respecto, pues los muertos deben ser enterrados mediante la ceremonia religiosa. En definitiva, por medio de la exposición del sacrificio de Áyax en

---

<sup>256</sup> Aj. 1332-1345.

<sup>257</sup> Cf. Aj. 1335, 1339, 1342, 1344.

<sup>258</sup> Aj. 1343.

el prólogo, se anuncia también el sacrificio de *Áyax* sobre sí mismo, el debate sobre su sepultura y el enterramiento del Telamonio.

## 2. 6. Conclusiones

Como conclusión del prólogo de *Áyax*, cabe destacar la presencia de tres elementos de carácter ritual que, en conexión con el argumento de la obra, anuncian la acción dramática y presentan la tonalidad de la tragedia, anticipando desde el prólogo el suicidio de *Áyax*, el debate sobre su sepultura y sus rituales funerarios.

En primer lugar, la diosa Atenea, que participa del esquema religioso de ocultar la visión de unos y alumbrar la de otros a su antojo, se presenta como la voz divina que expone los hechos con los que comienza el argumento y presagia el desarrollo dramático. Por esta razón, todo el prólogo está dominado por la presencia de la diosa, que confiere una fuerte sacralidad al ambiente, siendo invocada de manera formular y con un estilo ritualizado y formalizado tanto por *Áyax* como por Odiseo. Al poner de manifiesto la locura de *Áyax* ante los ojos de Odiseo, consigue que el hijo de Laertes se apiade del desgraciado *Áyax* para finalmente contárselo a todos los griegos, de igual modo que, con el castigo impuesto a *Áyax*, la diosa trata de restaurar la alteración que se ha producido por la jactancia del héroe.

En segundo lugar, la espada como fuerza simbólica de destrucción y de salvación, emblema del valor heroico y trágico del héroe, aparece reflejada en una serie de imágenes poéticas, metáforas, compuestos raros y fórmulas que no sólo anticipan, de manera sintética, el suicidio de *Áyax*, sino también se proyectan hacia la futura sepultura del héroe. Asimismo, *Áyax* acaba envuelto y enterrado con y sobre la espada, que de instrumento de sacrificio del ganado se convierte, mediante la personificación, en la persona sacrificadora del propio *Áyax*. Con el fin de expulsar la mancha derivada del asesinato, la espada es sepultada en lo más profundo de la tierra mediante un acto simbólico que evoca un fenómeno frecuente en algunos rituales, en los que el cuchillo sacrificial asumía la culpabilidad del desorden social y ritual.

En tercer lugar, los sacrificios pervertidos que aparecen en el prólogo de esta tragedia informan de la purificación de *Áyax*, que se lleva a cabo con un sacrificio mediante el derramamiento de su propia sangre. Tanto los animales a los que masacra

como aquellos a los que maltrata evocan claramente la imagen de una confusión de valores rituales que se volverá contra Áyax al haber alterado este orden civilizador propio de la relación entre hombres y dioses. De este modo el orden ritual se convierte en desorden y carnicería. Si el Telamonio sacrifica una parte del ganado, posteriormente el propio héroe debe ser sacrificado por su espada. Si Áyax maltrata y ultraja a una parte de la manada, este ultraje se vuelve contra él en el debate sobre su sepultura.



### 3. *Traquinias*

#### 3. 1. Introducción

Retomando la definición que Segal (2013: 51-52) hace de esta tragedia, podemos afirmar que «la poesía de *Las Traquinias* retrata espléndidamente bien la tenebrosidad de las pasiones destructivas y los poderes desatados de un mundo primigenio de bestias que se esconde bajo la superficie civilizada de la vida humana». Así pues, esta tragedia plantea el conflicto entre lo civilizado y lo salvaje desde una profunda reflexión sobre el οἶκος. La unidad familiar como elemento perpetuador de la herencia paterna se encuentra destruida y forma parte de un mundo salvaje de seres monstruosos que causan terror y espanto, como el río Aqueloo, el centauro Neso o la hidra de Lerna, figuras presentes en toda la tragedia<sup>1</sup>. El mismo Heracles se caracteriza por la ambigüedad entre su capacidad destructiva y su esfera civilizadora como héroe, mediante sus constantes enfrentamientos con fieras y la consiguiente civilización de los espacios que el héroe limpia de monstruos (Segal 1999: 61).

La transgresión de la unidad familiar se observa también en lo que Segal llama “las pasiones destructivas”, el amor como fuerza que cautiva tanto a las bestias como a los hombres. Pero al mismo tiempo, este amor destructor, que se observa, entre otros aspectos, en la relación adúltera entre Heracles y Yole, no sólo causa la aniquilación del οἶκος<sup>2</sup> sino también de grandes ciudades como Ecalia, saqueada por Heracles a causa de su amor por la princesa, destruyendo así las esferas femenina y masculina distintivas de las nupcias entre Deyanira y Heracles (cf. Winnington-Ingram 1980: 86; Segal 1999: 64). Por otra parte, el terror y la angustia frente a la felicidad que debería reinar en el matrimonio, la frustración de los amantes que nunca llegan a encontrarse en el lecho conyugal, la capacidad aniquiladora de lo que se creía un filtro amoroso, la inversión de roles de género entre Deyanira y Heracles, muriendo aquella como un hombre y feminizado éste mediante lloros y gemidos, son también elementos transgresores que reflexionan y cuestionan el problema del mantenimiento del οἶκος. Esta reflexión es el tema central de *Traquinias*, que plantea así un problema político y religioso importante en la sociedad griega de la época (cf. Segal 1999: 60, 2013: 49-50; Beer 2004: 83; López Férez 2007: 108).

---

<sup>1</sup> Cf. Tr. 9, 510, 558, 574, 836, 1094, 1141.

<sup>2</sup> Tr. 354-357.

El conflicto trágico se refleja en la oposición central de la obra entre el mundo heroico y exterior de Heracles y el familiar y privado de Deyanira, dos esferas mutuamente excluyentes de los amantes que nunca llegan a encontrarse en un mismo lecho (cf. Segal 2013: 76; López Férez 2007: 111; Easterling 1981: 61-62). Esta antinomia, que retrata la imagen de un οἶκος alterado, se observa también en la inversión de género que experimentan los personajes, según la cual el esposo es descrito como una mujer y la mujer como un hombre, destruyendo así el papel desempeñado por los principales componentes de la unidad familiar (cf. Loraux 1989: 31-35; López Férez 2007: 111). Así, mientras las mujeres trágicas se suicidaban por ahorcamiento (Loraux 1989: 37-41), Deyanira lo hace de modo varonil, clavándose una espada en el costado<sup>3</sup>. Por su parte, Heracles, héroe marcadamente viril, acaba convertido en una mujer al proferir estridentes sollozos y agudos lamentos ante su inminente muerte, igual que sucedía con Áyax<sup>4</sup>. Asimismo, el filtro amoroso que causa la muerte de Heracles, como objeto simbólico importante y elemento de destrucción de los amantes (Segal 1980: 129-131), es enviado por la esposa ignorante del efecto que provocaría, cuyo nombre compuesto apunta ya a la destrucción del marido, siendo Δηϊ-ἄνειρα aquella que destruye a su esposo, una etimología que refuerza la imagen de la aniquilación de la unidad elemental de la familia<sup>5</sup>.

El contraste entre los personajes principales va aparejado de la frecuente ambigüedad lingüística que destruye las reglas comunicativas entre la mujer y el marido dentro del οἶκος (Ormand 1999: 36; Segal 1999: 35-36). Así, se suceden palabras con doble sentido, equívocos y malentendidos, ironías trágicas y falta de comprensión entre los amantes, ideas que para Heracles tienen un significado y para Deyanira otro. En esta línea, Deyanira entiende el filtro como un remedio de amor mientras que su esposo lo analiza como un fármaco de muerte; el oráculo es interpretado de manera distinta por los personajes, pues éste se refiere al mismo tiempo al final de la vida de Heracles y al final de sus trabajos (cf. Segal 1999: 92; Ryzman 1991: 392). Esta incompreensión

---

<sup>3</sup> Tr. 930-931.

<sup>4</sup> Cf. Aj. 651, Tr. 1075.

<sup>5</sup> El hecho de que Deyanira lleve en su mismo nombre la marca de su destino ha podido hacer pensar a algún estudioso, entre ellos Tycho von Wilamowitz, que la esposa planea el acto de manera premeditada. No obstante, pensamos que Deyanira no tiene la intención de destruir a su marido y lo que realmente prima en esta tragedia es la ironía trágica, característica en general de la dramaturgia sofoclea, entre la realidad y la apariencia, el conocimiento y la ignorancia. En este sentido, Deyanira, creyendo conocer el efecto del filtro, en realidad ignora las consecuencias y comete el error cuando ya es demasiado tarde para rectificar. Sobre esta controversia, *vid.* Carawan 2000: 189; Obrist 2012: 180-181.

comunicativa entre los amantes, además de contribuir a la ironía trágica de la obra, refuerza también la aniquilación de la unidad familiar.

Con respecto al argumento mítico, la tragedia transcurre en el espacio natural y apartado de Traquis, donde los amantes viven ἀνάστατοι, *desterrados*, en casa de un extranjero<sup>6</sup>. En sentido etimológico, Deyanira y Heracles viven levantados de su hogar y desterrados de Ecalia, ciudad que refleja el espacio civilizado saqueado por el héroe<sup>7</sup>, y de Tirinto, la anhelada morada de Heracles (cf. Segal 1999: 62, 2013: 52). Esta sensación conflictiva y angustiada, reforzada por el “cierto tono de impaciencia” (Segal 2013: 52) del término ἀνάστατος que, en el prólogo, sitúa la obra en un contexto inicial preocupante en virtud del cual los amantes se encuentran alejados de su οἶκος natural, contribuye a la reflexión sobre los pilares que sustentan la institución familiar ante unos valores patriarcales comúnmente admitidos y aceptados, pero subvertidos en este drama (vid. López Férez 2007: 108).

La tragedia comienza con la aparición de Deyanira para presentar el tema de la obra. La hija de Eneo describe su angustia y temor por la larga ausencia de su esposo Heracles<sup>8</sup>, tras detallar con precisión gráfica el combate entre el monstruoso río Aqueloo y Heracles, que finalmente obtiene la mano de la princesa. Así, Heracles es presentado como el héroe civilizador que, tras vencer al terrible pretendiente y obtener la mano de la princesa, ha traído la consiguiente felicidad al matrimonio<sup>9</sup>.

---

<sup>6</sup> Tr. 39-40.

<sup>7</sup> El tema de *Traquinias* era de sobra conocido por el auditorio, como demuestran los testimonios literarios de este episodio mítico de Heracles, entre los que podemos destacar el poema épico *La toma de Ecalia* (PEG I. *Creoph.* fr. 1-9), algunas odas de Baquilides (*Dyth.* 16) y Pseudo-Apolodoro (*Bibliotheca* II 156-160), así como los muchos testimonios iconográficos de algunos de los episodios descritos en esta tragedia (cf. Obrist 2012: 177; Orcera 2011: 105). Asimismo, como ya vimos (vid. *supra* 1.1.2.2), en los prólogos se evita contar todos los antecedentes míticos y sólo se alude a aquellos hechos importantes para comprender la versión mítica que Sófocles transmite y remodela según sus necesidades, prueba de que el espectador conocía bien el mito.

<sup>8</sup> Tr. 6-8. El papel de Deyanira como la mujer que espera la llegada de su marido largo tiempo ausente se presta fácilmente a una comparación con Penélope, la esposa fiel y paciente que aguarda el regreso de su marido. También podría establecerse un parangón entre Heracles y Odiseo y, especialmente, entre Hilo y Telémaco, los hijos que parten en busca de su padre largo tiempo desaparecido. Por ello, la tragedia en su conjunto ha sido catalogada de *nostos*, tema literario al que pertenece *La Odisea* (cf. Wohl 2010a: 11; Taplin 1977: 125). Frente a esta comparación, nosotros somos de la opinión de Beer (2004: 87), que niega la similitud entre el poema épico y la tragedia, pues frente a la esposa paciente y fiel que representa Penélope, Deyanira es una mujer angustiada y timorata, sometida al paso del tiempo y a las largas noches de preocupación por la espera de su marido, dando crédito de un οἶκος destruido y sin unión de los amantes en el lecho nupcial (cf. Ormand 1999: 38; Segal 1999: 98).

<sup>9</sup> El mismo Heracles se caracteriza por la ambigüedad, pues es un héroe civilizador de espacios sometidos por bestias y, al mismo tiempo, es un ser destructor de grandes ciudades como Ecalia o salvaje a causa de sus luchas con seres monstruosos. Este aspecto salvaje lo relega al espacio incivilizado de los animales

Tras la intervención de Deyanira, se refieren los rumores sobre el paradero de Heracles, que se encuentra, según dicen, al servicio de una mujer lidia<sup>10</sup>. La sucinta información que se ofrece al espectador sobre estos episodios míticos, junto con la iconografía existente sobre este tema (Orcera 2011: 112-119), hace pensar que el público conocía el mito de la esclavitud de Heracles en el reino de la lidia Ónfale como expiación por el asesinato de Ífito. Tras esta escueta información, de nuevo se afirma que, según dicen, el hijo de Zeus marcha en campaña militar contra la tierra de Éurito, sin dar explicación sobre lo sucedido ni sobre la razón por la cual se dispone a devastar esta tierra, cuyo nombre, Ecalia, tampoco se menciona. Esta falta de información es también reveladora del conocimiento que el espectador tenía del mito, pues los datos que no se mencionan se dan por conocidos por el público. A continuación, Deyanira describe el inquietante oráculo que ha presagiado la inminente muerte de Heracles. Este oráculo habla de la tierra de Ecalia, donde el hijo de Alcmena encontrará el final de sus días o, tras conseguir la victoria, vivirá a salvo el resto de su existencia<sup>11</sup>. Este preocupante y desconcertante pronóstico, como es habitual en algunos prólogos sofocleos, sirve de punto de arranque de la tragedia, pues Hilo se compromete a ir en su búsqueda hasta conocer la verdad sobre estos vaticinios<sup>12</sup>.

De este modo, en el prólogo encontramos ya delineados los que creemos que son los tres elementos rituales predominantes del drama, tres rasgos que Easterling (1968: 59) ya mencionó como temas principales. En primer lugar, el elemento oracular, como sucede también en otras tragedias de Sófocles, se convierte en un recurso dramático gracias al cual se proyecta la acción hacia el futuro, con un registro lingüístico muy característico que evidencia la carencia comunicativa entre los personajes. Con el oráculo, pues, se exploran dramática y poéticamente imágenes y lenguaje formalizado que, con importantes efectos producidos en el espectador, desarrollan estructuras similares a lo largo de la obra. En segundo lugar, el amor, como sentimiento que domina el οἶκος, y el matrimonio, como ritual que garantiza la permanencia de esta unidad familiar, son los temas más frecuentes en esta tragedia, pues presentan imágenes,

---

(cf. Segal 1999: 61; Beer 2004: 83). Esta misma ambigüedad del héroe aparece en su ambivalencia entre lo femenino y lo masculino (*Tr.* 1075) o entre la libertad y la esclavitud (*Tr.* 69-70).

<sup>10</sup> *Tr.* 69-70. Sobre estos versos debemos mencionar de pasada varios aspectos que veremos con detalle más adelante. En primer lugar, la vaguedad del impersonal φασί dota al prólogo de un cierto sentido de confusión y ambigüedad que caracteriza las palabras del oráculo (Segal 2000: 162). En segundo lugar, el hecho de que Heracles, el héroe varonil por excelencia, se encuentre esclavo de una mujer es ya un primer indicio de la feminidad del héroe, a la que asistiremos de manera más explícita con la muerte del héroe.

<sup>11</sup> *Tr.* 79-81.

<sup>12</sup> *Tr.* 86-91.

metáforas y estructuras repetidas y desarrolladas a partir del planteamiento conflictivo inicial. En tercer lugar, el papel de Zeus como fuerza natural dominante sobre el resto de dioses, como garante del orden universal, como padre y representante de Heracles en el plano divino y como dios local y protector, presenta parcelas de acción e imágenes rituales muy presentes desde el prólogo (cf. Bowman 1999: 337; Beer 2004: 84). Así pues, si bien Zeus no actúa de manera directa, también es cierto que su presencia se hace notar por medio de las frecuentes alusiones poéticas y rituales.

### 3. 2. Los oráculos: programa dramático y ritual

#### 3. 2. 1. Introducción

«Through the oracles the mortal protagonists discover the hidden truth that underlies the struggles and sufferings of their lives (πόννοι or μόχθοι), both in the present and in the past» (Segal 2000: 171).

Con estas palabras resume Segal la importancia del oráculo en esta tragedia como un elemento de confusión, ambigüedad e ironía trágica entre lo oculto y lo revelado, el conocimiento y el desconocimiento de la verdad. También Segal (2000: 151) estudia la convergencia entre los distintos oráculos que se suceden en la obra, un motivo religioso muy recurrente que aparece explorado como técnica dramática e insiste en el efectismo trágico que la confusión y ambigüedad oracular puede causar en los personajes y en el espectador.

Por ello, *Traquinias* ha sido comparada con *Edipo Rey* a causa del efecto producido por el oráculo. Ambas tragedias destacan por el aprendizaje tardío de sus personajes, que descubren el verdadero significado de las palabras proféticas cuando ya es demasiado tarde (Kraus 1991: 75). En este sentido, Deyanira descubre tarde que el remedio de amor que le dio el centauro es en realidad un fármaco de muerte, mientras que Heracles aprende que con “el final de sus trabajos” el oráculo se refería “al final de su vida”. Igual que sucede en *Edipo Rey*, en *Traquinias* el oráculo, expuesto en el prólogo, desencadena una serie de anuncios oraculares y tonalidades poéticas que

recuerdan el lenguaje profético y anuncian la catástrofe, la destrucción final del οἶκος que deberá ser reconstruido por Heracles al final del drama<sup>13</sup>.

Esta concatenación de oráculos conecta los hechos importantes de la obra, que se hilan en una línea temporal que, con tono solemne y evocador de profecías, encadena los hechos futuros con los pasados. Dicho de otro modo, la convergencia oracular de esta sucesión de profecías proyecta hacia el futuro los hechos vaticinados como resultado de actos pasados. Así, el adverbio πάλαι o similares se repite con frecuencia<sup>14</sup> con el fin de insistir en el resultado de hechos pasados que desencadenan nuevos oráculos proyectados al futuro (cf. Kraus 1991: 76; Segal 1999: 98-99, 2000: 157-158; López Férez 2007: 118).

La sucesión de los distintos oráculos comienza ya en el prólogo, en el momento en que se anuncia la muerte de Heracles a causa de la cual Hilo decide marchar en búsqueda de su padre<sup>15</sup>. El oráculo es un recurso empleado por Sófocles en los prólogos con la finalidad de impulsar la acción dramática. A partir de éste, pues, los personajes se ven impulsados a desarrollar una serie de acciones que continúan en el resto de episodios. El anuncio del oráculo supone, desde el principio, un conflicto dramático que hay que resolver, razón por la cual Hilo se dispone a ir en busca de su padre o Edipo comienza a investigar sobre la mancuerna que se encuentra en Tebas y que hay que expulsar. Por otro lado, la técnica dramática de Sófocles no se limita a anunciar el oráculo con la finalidad de motivar la acción de los personajes, sino especialmente a crear la tensión dramática incipiente adecuada, por medio de la cual se crea expectación y preocupación en el espectador ante unos hechos conflictivos que dominan el ambiente inicial (cf. Martina 1980: 65-66; Roberts 2006: 141; Kamerbeek 1965: 32).

De este modo, el oráculo sobre la inminente muerte de Heracles, debido a su proyección futura, se emplea como prolepsis o anticipación escénica de los momentos posteriores del drama, mediante un lenguaje ambiguo y conflictivo que crea expectación y temor en torno a los hechos futuros. Esta tensión incipiente crea, por tanto, la tonalidad dramática inicial necesaria para comenzar a actuar dentro de un contexto en el que ya se ha mostrado al espectador el tema principal de la tragedia.

---

<sup>13</sup> Sobre las distintas series de oráculos que se suceden en *Edipo Rey* tratamos en el apartado correspondiente.

<sup>14</sup> Cf. *Tr.* 1, 87, 157, 171, 263, 414, 555, 823, 1121, 1141, 1159, 1165.

<sup>15</sup> *Tr.* 79-91.

Con este enfoque, en este apartado estudiamos algunas marcas lingüísticas que corroboran el empleo de este motivo religioso como técnica dramática. Desde los primeros versos de la obra se pone de relieve la ambigüedad oracular proyectada hacia los episodios posteriores. Ésta se lleva a cabo por medio de un lenguaje solemne que, desde el prólogo y hasta el desenlace, presenta esquemas repetidos en los que confluye no sólo la ambigüedad y la confusión propia del lenguaje oracular, sino también el pasado y el futuro, en una sucesión de profecías cuyo lenguaje desencadena la actuación de los personajes.

### 3. 2. 2. El motivo oracular como proyección dramática

Desde los primeros versos, el tono y el contenido recuerdan el lenguaje característico del oráculo: λόγος μὲν ἔστ' ἀρχαῖος ἀνθρώπων φανείς / ὥς οὐκ ἂν αἰῶν' ἐκμάθοις βροτῶν, πρὶν ἂν / θάνῃ τις, οὔτ' εἰ χρηστὸς οὔτ' εἴ τῳ κακός<sup>16</sup>. *Hay entre los hombres una antigua máxima de que no se puede conocer si la vida de un mortal le ha sido dichosa o funesta hasta su muerte*<sup>17</sup>. Esta máxima inicial sitúa al espectador ante un escenario preocupante, donde las sentencias tradicionales y comúnmente aceptadas son rechazadas (Obrist 2012: 180), ya que unos versos más tarde Deyanira afirma que sabe ya, incluso antes de morir, que su destino ha sido desdichado, δυστυχή τε καὶ βαρύν<sup>18</sup>. Así pues, la idea de que no se puede conocer la vida de una persona hasta su muerte, comúnmente aceptada en el pensamiento tradicional griego<sup>19</sup>, en este caso aparece refutada y transgredida.

---

<sup>16</sup> Tr. 1-3.

<sup>17</sup> Preferimos traducir el plural βροτῶν por singular y el verbo θάνῃ por un sustantivo con el posesivo “su” para mantener, en la medida de lo posible, el tono de indefinición marcado por los indefinidos τις y τῳ. Por otra parte, podríamos pensar que τῳ es un dativo limitativo, traduciéndolo como “en cierto modo” y haciendo concertar χρηστός y κακός con el indefinido τις. No obstante, como explican todos los comentarios y se puede observar en nuestra traducción, preferimos pensar que los adjetivos χρηστός y κακός se refieren por el sentido a αἰῶνα, de tal modo que el dativo τῳ estaría en construcción ἀπὸ κοινοῦ dependiendo de ambos adjetivos y refiriéndose a la persona indefinida que aparece anticipada con el indefinido τις. Así, parece una construcción anómala, pues esperaríamos que χρηστός y κακός se estuvieran refiriendo a una persona, y no a su vida, pues en nuestra opinión aluden simplemente al carácter moral de la vida de una persona. Cf. Jebb 1892: 6; Kamerbeek 1970: 31; Davies 1991: 58; Easterling 1989: 72.

<sup>18</sup> Tr. 4-5.

<sup>19</sup> Esta misma idea aparece en boca de Solón, en el supuesto diálogo que éste mantuvo con Cresos (Hdt. I 32). Pero no sólo en Heródoto, sino también en Esquilo (Ag. 928-929) y en *Edipo Rey* de Sófocles (OT. 1528-1530) aparece la misma idea. Por esta razón, podemos pensar que este tópico era frecuente en el pensamiento griego. Sobre esta idea en relación con los primeros versos de *Traquinias*, vid. Easterling 1989: 71; López Férrez 2007: 112. Podríamos ponerlo también en relación con la idea del conocimiento

Esta γνώμη inicial, que podría figurar como lema de la tragedia en su conjunto (López Férez 2007: 112), parece servir de punto de partida de una tonalidad solemne y ambigua que evoca el estilo oracular. En esta línea, los primeros versos introducen al espectador en el clima de las leyendas antiguas y legendarias (Segal 2013: 53) mediante el vocablo ἀρχαῖος que evoca la majestuosidad y antigüedad de una sentencia desconcertante que apunta al τέλος de la vida de una persona<sup>20</sup>, igual que sucede luego con el oráculo<sup>21</sup>. Por otra parte, el participio φανείς, que remite a la manifestación originaria de una antigua máxima en tiempos inmemorables, así como el tono generalizador de estos versos, refuerza el desconcierto en torno a la vida de las personas en general y de los protagonistas en particular, especialmente de Deyanira<sup>22</sup>. Se ha originado, por tanto, como resultado de hechos pasados, una consecuencia presente que conduce a un τέλος desconcertante y ambiguo sobre el cual se desconoce si ha sido favorable o desdichado. Mediante este planteamiento parecen esbozarse las líneas generales del conflicto trágico y de la profecía que se muestra enigmática.

Este desconcierto inicial parece incluir al público, pues los hombres a los que se refiere la máxima son al mismo tiempo los espectadores y los personajes que se expresan con ideas propias de la época, alejada ya del mundo mítico de los héroes donde transcurre la acción (cf. Kraus 1991: 81-82; Obrist 2012: 184). Así pues, si Jebb (1892: 6) entiende estos versos iniciales como un simple presentimiento de lo que va a pasar, Obrist (2012: 185) piensa que en estas líneas se plantea un λόγος trágico que refuta las ideas tradicionales. Deyanira problematiza un pensamiento tradicional generalmente admitido. La comprensión de este λόγος resulta fallida y acaba dándose a

---

del destino de los héroes. Igual que Aquiles, por ejemplo, sabe que su vida va a ser efímera si marcha a la guerra de Troya, Deyanira conoce de antemano la fortuna que le depara su destino. No obstante, aunque dice que lo sabe, realmente sólo afirma que va a ser desgraciado. Es decir, frente a los héroes homéricos que saben el qué, Deyanira conoce el cómo, razón por la cual no consideramos exactamente igual ambos casos. No obstante, la idea expresada por Deyanira podría hacerse eco de este pensamiento tradicional que aparece también, en cierta medida, testimoniado en los héroes homéricos.

<sup>20</sup> Esta alusión al τέλος de la vida de una persona podría conectar también el oráculo con el matrimonio, concebido como τέλος de la mujer, ya que éste era un rito de paso que marcaba el final de la vida de pertenencia al οἶκος paterno y el inicio de su nueva vida como mujer en el οἶκος del marido. De hecho, los sacrificios que se hacían antes del matrimonio eran los que precedían el τέλος, los προτέλεια, y uno de los epítetos de Hera era Τέλεια, en referencia a la esfera de acción de esta divinidad como diosa del matrimonio sagrado. Cf. Ormand 1999: 36-59; Segal 2013: 103-105; Seaford 1987: 122.

<sup>21</sup> Tr. 79-81.

<sup>22</sup> Según Segal (1999: 74), este participio al principio tiene connotaciones alarmantes y preocupantes, dando la impresión de que ha aparecido una antigua máxima desconcertante. No estamos muy convencidos de esta interpretación, pues el verbo φαίνομαι puede tener también el significado de “originarse”, «come into being» (LSJ. s. v. φαίνω). Así, el participio estaría llamando la atención sobre el momento originario en el que surgió una máxima, sobre la cual no se conoce el origen pero sí el contenido.



conocer cuando ya es demasiado tarde. Así pues, el conocimiento del final de la vida de los mortales, que luego se concretará en el final de los trabajos de Heracles, es la idea central que contextualiza el tema principal de la tragedia (cf. Kraus 1991: 76; Hoey 1972: 140; Easterling 1968: 58-59).

En el mismo prólogo, tras mencionarse la tablilla que Heracles dejó al marchar<sup>23</sup> y la intervención de la nodriza, se produce un diálogo entre Deyanira e Hilo en el que se proporciona, de manera progresiva, información sobre el paradero de Heracles. Se dice que se encontraba como esclavo de la reina Ónfale<sup>24</sup> y que posteriormente se dirigió en campaña militar contra Ecalia, la ciudad de Éurito<sup>25</sup>. Ambas informaciones aparecen rodeadas de una atmósfera de incertidumbre e ignorancia matizada por la forma impersonal φασί, sin desvelar la fuente (Segal 2000: 162). La revelación de la campaña militar contra Ecalia, por su parte, intensifica y acelera la tensión dramática y motiva la siguiente intervención de Deyanira, que saca a la luz los oráculos que planean sobre el destino de Heracles: Ἄρ' οἴσθα δῆτ', ὃ τέκνον, ὡς ἔλειπέ μοι / μαντεῖα πιστὰ τῆσδε τῆς χώρας πέρι;<sup>26</sup> *¿Pues sabes, hijo, que me dejó oráculos dignos de crédito sobre esta tierra?*

Ante la alarmante respuesta de Hilo sobre los oráculos recibidos y desconocidos<sup>27</sup>, Deyanira reproduce la profecía mediante una completiva similar a la que introducía la máxima de los primeros versos: Ὡς ἢ τελευτὴν τοῦ βίου μέλλει τελεῖν, / ἢ τοῦτον ἄρας ἄθλον εἰς τό γ' ὕστερον / τὸν λοιπὸν ἤδη βίον εὐαίων' ἔχειν<sup>28</sup>. *Que o está a punto de alcanzar el final de su vida o, alzándose con este premio, de ahora en adelante y para el resto de su existencia, de llevar una vida dichosa.* Los ecos de la máxima inicial parecen evidentes, con la diferencia de que ahora se reproduce de manera clara el

---

<sup>23</sup> Tr. 46-48. El motivo del δέλτος, la tablilla reveladora de sucesos que algunos personajes dejan al marchar, es un recurso dramático importante, que aparece en otras tragedias como *Hipólito*, y es empleado como símbolo revelador de desgracias futuras. Vid. E. *Hipp.* 856-865.

<sup>24</sup> Tr. 69-70.

<sup>25</sup> Tr. 74-75.

<sup>26</sup> Tr. 76-77. Tomamos la lectura χώρας que ofrecen los códices frente a χρείας que da Lloyd-Jones & Wilson (1990a) retomando la conjetura de Hense. Estos autores basan su conjetura en el hecho de que esperaríamos una mención al oráculo y que probablemente χώρας sea un error debido a la repetición del término que ya apareció unos versos antes (Tr. 74). Así, la conjetura χρείας tendría el sentido de “en su hora de necesidad”, teniendo como paralelos Aj. 740 y OT. 1442-1443, donde aparece el mismo término en el mismo caso y con idéntico sentido (vid. Lloyd-Jones & Wilson 1990b: 151-152). Aunque esta conjetura resulte convincente, pensamos que no es necesario alterar la lectura de los códices, ya que, además de sobre el oráculo, en estos momentos se está hablando sobre la región de la cual se ha escuchado un vaticinio preocupante. Así, la lectura χώρας se adecúa perfectamente también al contexto dramático.

<sup>27</sup> Tr. 78.

<sup>28</sup> Tr. 79-81.

lenguaje oracular. En ambos casos, introducidos por el mismo tipo de completiva, se habla del τέλος τοῦ βίου, del final de la vida de una persona que puede ser dichosa o desdichada. Pero mientras que la máxima inicial hablaba de manera general del conjunto de los mortales ahora se concreta el destino de uno solo: Heracles. En este caso, el vaticinio predice la muerte de Heracles o, por el contrario, su dicha final, con el empleo de un término, εὐαίωνα, que parece retomar el mismo vocablo empleado en el segundo verso de la obra, cuando se aludía a la sentencia del conocimiento de la vida dichosa de los mortales. En esta línea, si se decía que el grado de dicha o desdicha de los hombres no se podía conocer antes de su muerte, ahora el oráculo ha vaticinado el destino de Heracles, que alcanzará su muerte en la batalla o tendrá una vida libre de fatigas. En definitiva, la abstracción inicial ahora se hace más específica mediante el pronóstico del destino del protagonista, uniendo el de los hombres en general con el experimentado por el héroe trágico en particular. Finalmente, Hilo se compromete a ir en busca de su padre impelido por el anuncio de antiguos oráculos, θεσφάτων βάζιν, que le habrían hecho emprender esta misión desde hace tiempo, πάλαι<sup>29</sup>, si los hubiera conocido antes. Mediante este estilo, el lenguaje profético se mezcla con el lenguaje poético y dramático de la tragedia, con formas como θεσφάτων, πάλαι ο χρεών, que reproducen el registro solemne y profético del oráculo transformado en poesía<sup>30</sup>.

De este modo, el oráculo, durante el prólogo, ofrece indicios que apuntan al final de la vida del héroe, de manera todavía incierta, ambigua y preocupante. Con estas palabras concluye Segal la importancia del oráculo como técnica dramática inicial:

«The oracles early in the play offer clues to the truth that will recur throughout the play: the definition of a limited period of time (χρόνος, 44, 69) conveyed through the seasonal metaphor of the agricultural year (ἄροτος, 69), and the disjunctive formula, “alive or death”, “end of happiness” (73, 79-81)» (Segal 2000: 162).

### 3. 2. 3. Esquemas repetidos: los oráculos después del prólogo

En el primer episodio, Deyanira emplea de nuevo términos que, de manera irónica, apuntan a la muerte de Heracles:

---

<sup>29</sup> Tr. 86-87.

<sup>30</sup> De hecho, los términos θεσφατων y χρεών son fórmulas empleadas con frecuencia para referirse a los anuncios oraculares, como sucede también en la poesía pindárica (*vid.* Suárez de la Torre 1989: 80).

Ὅδον γὰρ ἦμος τὴν τελευταίαν ἄναξ / ὠρμᾶτ' ἀπ' οἴκων Ἡρακλῆς, τότε' ἐν δόμοις /  
λείπει παλαιὰν δέλτον ἐγγεγραμμένην / ξυνηθήμαθ', ἄμοι πρόσθεν οὐκ ἔτλη ποτέ, / πολλοὺς  
ἀγῶνας ἐξίων, οὕτω φράσαι, / ἄλλ' ὥς τι δράσων εἶρπε, κοῦ θανούμενος<sup>31</sup>.

*Pues cuando el señor Heracles partió de casa a su último viaje, entonces dejó en el hogar una antigua tablilla inscrita con unos mensajes que nunca antes se atrevió a contarme, aun cuando salía a la prueba de numerosos combates; pues pensaba que iba para hacer algo importante, no para morir.*

Estos versos, en boca de Deyanira, se refieren indirectamente al oráculo sobre el destino de Heracles, el soberano de la casa y el κύριος de la esposa. Es desde este οἶκος, donde gobierna el marido, desde donde se dirigió a su último camino hacia Ecalia.

Por lo que se refiere al oráculo, “el último camino” que menciona Deyanira alude a la última vez que Heracles se marchó de casa. Pero al mismo tiempo, parece referirse al τέλος del héroe, al último camino recorrido por el esposo hacia su muerte (Easterling 1989: 95). Este mismo motivo, por otra parte, era frecuente en los epitafios de la época en referencia a la muerte, el último camino que una persona recorre (Lattimore 1942: 169). Dentro de la tragedia griega, en otros pasajes se alude también a la muerte con la expresión τὴν τελευταίαν ὁδόν o similares<sup>32</sup>, en una posible referencia a este motivo de tradición popular convertido en tópico literario mediante la poesía dramática.

Por otra parte, también son presagios de muerte los signos enigmáticos inscritos sobre la tablilla, a los que se alude mediante un término arcaizante, ξυνηθήματα, que recuerda no sólo la solemnidad antigua y venerable de la predicción oracular sino también su ambigüedad, pues el término se refiere con frecuencia a señales cifradas cuyo significado hay que descodificar<sup>33</sup>. De este modo la palabra ξυνηθήματα mantiene la ambigüedad y la incertidumbre del presagio del destino de Heracles. La tablilla donde está escrito este vaticinio es de nuevo calificada como antigua, παλαιάν, con un adjetivo que insiste en el tiempo pasado e incrementa la sensación de lejanía temporal del héroe con respecto al momento presente. De este modo, el término subraya de nuevo la solemnidad y la antigüedad de la profecía, mediante un calificativo que sugiere algo pasado, venerable y misterioso y con imágenes que apuntan a la desconcertante muerte

---

<sup>31</sup> Tr. 155-160.

<sup>32</sup> Cf. Tr. 874-875, 1149-1150; Ant. 807-808; OC. 1551-1552. Otro tópico similar, que también aparece en los epitafios (Lattimore 1942: 161), es el que se refiere a la luz que el muerto ve por última vez, como aparece en Ant. 808-809; OT. 1183-1185, 1528-1530; OC. 1549-1550.

<sup>33</sup> Vid. LSJ. s. v. σύνθημα.

de Heracles con lenguaje similar al que aparecía en el prólogo (cf. Jebb 1892: 28; Kraus 1991: 90; Easterling 1989: 95-96).

Posteriormente se vuelve a repetir el motivo oracular en referencia a la profecía desvelada por Zeus en su famoso oráculo de Dodona:

Ὡς τρίμηνος ἡνίκ' ἄν / χώρας ἀπείη κἀνιαύσιος βεβώς, / τότε ἢ θανεῖν χρεῖη σφε τῷδε  
τῷ χρόνῳ, / ἢ τοῦθ' ὑπερδραμόντα τοῦ χρόνου τέλος / τὸ λοιπὸν ἦδη ζῆν ἀλυπτήῳ βίῳ. /  
Τοιαῦτ' ἔφραζε πρὸς θεῶν εἰμαρμένα / τῶν Ἡρακλείων ἐκτελευτᾶσθαι πόνων. / Ὡς τὴν  
παλαιὰν φηγὸν αὐδῆσαί ποτε / Δωδῶνι δισσῶν ἐκ πελειάδων ἔφη<sup>34</sup>.

*Cuando estuviera fuera de esta tierra un año y unos tres meses, entonces en ese momento él tenía que morir o, sobrepasando este límite de tiempo, vivir el resto de sus días en una vida sin pesares. Tales eran las palabras decretadas por los dioses con respecto al final de los trabajos de Heracles. Así dijo que una vez lo proclamó el antiguo roble<sup>35</sup> de Dodona por medio de sus dos palomas.*

La alusión al oráculo de Dodona<sup>36</sup> se explica no sólo por la importancia del oráculo en esta tragedia sino también por la relación entre Zeus y Heracles, que comentaremos más adelante. Es importante constatar que, por medio de esta alusión al oráculo de Zeus, se produce una amplificación dramática del mismo motivo como eco prologal. Así, el τῷ χρόνου τέλος de este pasaje apunta al mismo final de la vida de Heracles predicha por el

---

<sup>34</sup> Tr. 164-172.

<sup>35</sup> Traducimos φηγός como “roble” porque, aunque φηγός es una antigua palabra indoeuropea para designar el “haya” (misma raíz que el latín *fāgus*), se supone que este término, en Grecia, pasó a referirse a una especie concreta de roble, el *Quercus Aegilops*, debido a la rareza de hayas en el continente heleno, siendo este último árbol más característico de climas húmedos. Sobre esto, *vid. DELG. & LSJ. s. v. φηγός*.

<sup>36</sup> El oráculo de Dodona, que estaba situado en los parajes naturales del Épiro, aparece atestiguado tanto por la arqueología como por las fuentes literarias más antiguas (cf. *Il. XVI 233-235; Od. XIV 327-328, XIX 296-297*). Estaba dedicado a Zeus que, formando pareja con Dione, desvelaba sus profecías de diversas maneras. El sistema de adivinación más conocido hace referencia al ruido que hacían las hojas del roble sagrado, como aparece en este pasaje, τὴν παλαιὰν φηγόν (Gatziou-Tatti 1990: 175). Con todo, la relación de las hojas del árbol con la adivinación es controvertida; pues, según algunos, el roble se escuchaba hablar con voz humana, algo que puede estar implícito en el infinitivo αὐδῆσαι de este pasaje. Sobre estas controversias y el oráculo de Dodona, *vid. Easterling 1989: 98-99; Parke 1967: 27-29; Gatziou-Tatti 1990: 175-176*. La referencia a las dos palomas del texto, δισσῶν ἐκ πελειάδων, es explicada de diversas maneras. En primer lugar, las palomas aparecen asociadas a este santuario por el mito de su fundación, según el cual dos palomas negras volaron desde Tebas en Egipto y una de ellas se posó sobre el roble sagrado desde donde, con voz humana, ordenó que se fundara el oráculo de Zeus. En segundo lugar, se puede explicar también por la respuesta de los oráculos dada por dos sacerdotisas llamadas “palomas” debido a que su canto se asemejaba al de estas aves (Hdt. II 54-55). Por ello, las sacerdotisas de Dodona eran llamadas Πελειάδες (Paus. X 12 10). No obstante, en un primer momento los intérpretes de Dodona eran unos sacerdotes llamados Σελλοί, que dormían en el suelo, se paseaban descalzos y nunca se lavaban los pies, a fin de estar en contacto directo con las fuerzas cósmicas de la naturaleza (*Il. XVI 233-235*). Sobre la controversia de la expresión δισσῶν ἐκ πελειάδων en este pasaje, *vid. Jebb 1892: 30; Kamerbeek 1970: 64-65; Easterling 1989: 99*.

vaticinio. El final de los trabajos de Heracles, ἐκτελευτᾶσθαι τῶν πόνων, es al mismo tiempo, haciendo uso de la ambigüedad lingüística característica del oráculo y de la incompreensión del conocimiento humano, el desenlace de las fatigas del héroe, esto es, el final de su vida (Segal 2013: 103).

Por otra parte, el lenguaje oracular se observa no sólo en la ambigüedad lingüística, sino también en el vocabulario específico, como *χρεΐη* o *εἰμαρμένα*, que dotan al pasaje de una tonalidad ritual evocadora de las palabras del oráculo (*vid.* Suárez de la Torre 1989: 80). Asimismo, debemos subrayar la solemnidad con la que se presenta el roble sagrado, el árbol vaticinador de Dodona que se califica también como antiguo y venerable, *τὴν παλαιὰν φηγόν*, con un adjetivo que se reitera en momentos en los que conviene destacar la solemnidad de oráculos honorables que provienen de antaño con efectos en un futuro inmediato. De este modo se hila una secuencia temporal ininterrumpida que proviene de aquella antigua máxima inicial que apuntaba al destino dichoso o desdichado del ser humano<sup>37</sup>. Pero frente a la generalidad de aquella máxima, ahora el oráculo antiguo y venerable se concreta en la figura de Heracles, cuyo desafortunado destino en relación con los últimos días de su vida se ha dado a conocer. Esta profecía es a su vez enfatizada por la imagen poética de los atletas que saltan o “corren por encima” del τέλος del tiempo que ha marcado el oráculo, como se puede observar en el participio ὑπερδραμόντα. Así, sobrepasado este límite, ya se podrá conocer el destino del héroe, si ha sido afortunado o desdichado.

En definitiva, de nuevo en este pasaje la ambigüedad lingüística del oráculo y del conocimiento humano apuntan al τέλος τῶν πόνων de Heracles, que algunos entienden como el final de sus trabajos y otros como el final de sus fatigas y, por tanto, de su vida (*vid.* Segal 2000: 165). También el adverbio *πάλαι*, referido a un pasado venerable en el que fueron vaticinados los oráculos y con repercusión en el presente y en el futuro, confiere sacralidad y solemnidad al contexto. De este modo, la tensión dramática se acelera a causa de la noticia de la inminente muerte del héroe.

Estos aspectos, relevantes en la tragedia por presentar esquemas similares y frecuentes desde el principio, se repiten de nuevo en los siguientes versos cantados por el coro:

---

<sup>37</sup> Tr. 1-3.

Ἴδ' οἶον, ὃ παῖδες, προσέμειξεν ἄφαρ / τοῦπος τὸ θεοπρόπον ἡμῖν / τᾶς παλαιφάτου  
προνοίας, / ὃ τ' ἔλακεν, ὅποτε τελεόμηνος ἐκφόροι / δωδέκατος ἄροτος, ἀναδοχὰν τελεῖν  
πόνων / τῷ Διὸς ἀντόπαιδι<sup>38</sup>.

*Ved cómo de repente se nos ha acercado, hijos, esta palabra profética de un  
pronóstico anunciado antaño. Declaró que, cuando concluyera un ciclo de doce años con  
sus meses completos, terminaría la carga de fatigas impuestas al mismo hijo de Zeus.*

El lenguaje arcaizante, grandilocuente y poético característico del registro trágico en referencia al oráculo aparece otra vez en términos como θεοπρόπον y παλαιφάτου, el último de los cuales, compuesto de πάλαι referido con frecuencia al oráculo<sup>39</sup>, hace explícita de nuevo la referencia a un dicho antiguo, venerable y solemne. Por otra parte, el ciclo temporal al que se encuentra sometido el hijo de Zeus incluye doce años con sus meses cumplidos, τελεόμηνος<sup>40</sup>, que llegan a su fin con el τέλος τῶν πόνων de Heracles, el final de los trabajos del héroe, una expresión que, debido a la ambigüedad semántica del oráculo, es al mismo tiempo el final de su vida (Segal 2000: 165). Así, la insistencia en el término τέλος, tanto en el compuesto τελεόμηνος como en el verbo τελεῖν, refuerza esta misma idea (Easterling 1989: 176).

Estos motivos comunes, que se encontraban también en el prólogo, aparecen aquí más desarrollados. De este modo, debemos dar la razón a Easterling cuando afirma que «the chorus must be referring here to the oracle mentioned at the beginning of the play which foretold that Heracles would either die or have release from labours at the end of his current labour» (Easterling 1989: 175). La rapidez de actuación que aparece en momentos anteriores del drama, en este pasaje es reflejada mediante el adverbio ἄφαρ, que conecta los oráculos anteriores y la urgente preocupación por el sufrimiento trágico de los personajes, para los que se mezclan, προσέμειξεν, profecías antiguas con un futuro inmediato y alarmante (Segal 2000: 163-164). Así, vemos que la angustia y la preocupación con que comenzó la obra adquieren progresivamente más urgencia e inmediatez ante la cercana desgracia. Las palabras y las imágenes recuerdan también los

<sup>38</sup> Tr. 821-826.

<sup>39</sup> Cf. Od. IX 507, XIII 172, XIX 163; S. OC. 453-454, 1381-1382.

<sup>40</sup> El hecho de que ahora se mencionen doce años, cuando antes se mencionaron quince meses (Tr. 44-45) ha hecho pensar a algunos estudiosos en una incongruencia pasada por alto por Sófocles (Jebb 1892: 123-124; Segal 2000: 163). Por su parte, Jebb (1892: 123) trata de reconciliar ambas fechas diciendo que los doce años se refieren al periodo de tiempo desde que se lanzó el oráculo hasta la muerte de Heracles, mientras que los quince meses aluden al tiempo que Heracles está ausente de su casa. Jebb (1892: 123) también se interroga sobre la fuente del coro para conocer el momento en el que fue lanzado el oráculo, que parece también una incongruencia debido al hecho de que Sófocles menciona el tema como un episodio conocido, sin dejar claro de dónde obtiene el coro tal información.

oráculos anteriores y preparan al público para la comprensión final del oráculo por parte de Heracles (Segal 2000: 165). Por otra parte, debemos tener presente que esta insistencia en el τέλος del héroe por medio del oráculo, en un público conocedor de la muerte de Heracles y de su apoteosis, podría traer a la mente estos episodios míticos finales de la vida del hijo de Zeus, en los que constantemente se hace hincapié (*vid.* Easterling 1989: 9-10; Currie 2012: 336-337).

El motivo oracular es, pues, un elemento ritual muy frecuente en la tragedia, con imágenes recurrentes empleadas con finalidades dramáticas y poéticas. En esta línea, cuando Hilo aparece con la noticia de la muerte de Deyanira, se desarrolla una esticomitia entre Heracles e Hilo cuyos rápidos versos aceleran la tensión dramática<sup>41</sup>. En ésta, las palabras de Hilo parecen una profecía oracular vaticinadora de nuevas desgracias; pues, tras el anuncio de la muerte de la esposa, Heracles responde: τέρας τοι διὰ κακῶν ἐθέσπισας<sup>42</sup>. *Mediante desgracias has vaticinado un portento*. Hilo no vaticina, sólo informa, pero el verbo empleado, θεσπίζω, es claramente revelador de las desgracias inminentes predichas por la profecía. En este sentido, con la muerte de Deyanira se acelera el desenlace trágico presagiado por el oráculo.

Finalmente, el reconocimiento del verdadero significado oracular se produce con las palabras de Hilo al desvelar a su padre la procedencia del filtro amoroso que, según el mito, Heracles recibió de parte de su esposa: Νέσσοσ πάλαι Κένταυροσ ἐξέπεισέ νιν / τοιῶδε φίλτρῳ τὸν σὸν ἐκμῆναι πόθον<sup>43</sup>. *El centauro Neso desde hace tiempo la persuadió de enloquecer tu deseo con semejante filtro*. De nuevo el adverbio πάλαι concede solemnidad a estos versos y recuerda aquel oráculo venerable y antiguo que pronosticó la muerte de Heracles. De hecho, el filtro de amor es en realidad el veneno que acaba con la vida del héroe, proveniente del centauro Neso mediante un engaño. Así, la alusión al filtro retoma un motivo poético importante en la tragedia, la μανία amorosa; pues el filtro, de acuerdo con las palabras engañosas del centauro, tiene la finalidad de enloquecer al esposo con el deseo amoroso (*vid.* Douterelo 1997: 199). No obstante, todos sabemos que en este punto juega un papel importante la ironía trágica del conocimiento y desconocimiento de los personajes, pues lo que para algunos es un filtro que produce πόθος para otros es un veneno que causa muerte, un doble sentido

---

<sup>41</sup> Tr. 1126-1137.

<sup>42</sup> Tr. 1131.

<sup>43</sup> Tr. 1141-1142.

que causa la confusión entre los personajes provocando en última instancia la defunción de Heracles. Por otra parte, las palabras de Hilo confunden el elemento civilizado de la persuasión, propio de los hombres, con el mundo salvaje de bestias como Neso, una ambigüedad entre ambos mundos característica de los centauros, mitad animales mitad seres humanos (Segal 1999: 70). La misma dualidad la encontramos en el momento en que se describe el regalo del filtro amoroso que la fiera fió hace tiempo a Deyanira<sup>44</sup>, un regalo también calificado como παλαιόν. Así, aunque el intercambio de regalos es un elemento propio del mundo civilizado de los humanos, aparece asociado en la tragedia con las fieras salvajes (Easterling 1989: 216).

Tras las palabras de Hilo, Heracles responde con la expresión enfática *ioù ioù δύστηνος*<sup>45</sup>, donde aparece una interjección empleada en tragedia para indicar el reconocimiento repentino y temible de algo (Biraud 2010: 138). Esta comprensión final se hace explícita gracias a una nueva mención del oráculo en boca de Heracles:

Ἐμοὶ γὰρ πρόφαντον ἐκ πατρὸς πάλαι, / πρὸς τῶν πνεόντων μηδενὸς θανεῖν ποτε, / ἀλλ' ὅστις Ἴδου φθίμενος οἰκίτηρ πέλοι. / Ὅδ' οὖν ὁ θῆρ Κένταυρος, ὡς τὸ θεῖον ἦν / πρόφαντον, οὕτω ζῶντά μ' ἔκτεινεν θανάω<sup>46</sup>. / Φανῶ δ' ἐγὼ τούτοισι συμβαίνοντ' ἴσα / μαντεῖα καινά, τοῖς πάλαι ξυνήγορα, / ἃ τῶν ὀρείων καὶ χαμαικοιτῶν ἐγὼ / Σελλῶν ἐσελθὼν ἄλσος ἐξεγραψάμην / πρὸς τῆς πατρῶας καὶ πολυγλώσσου δρυός<sup>47</sup>, / ἥ μοι χρόνῳ τῷ ζῶντι καὶ παρόντι νῦν / ἔφασκε μόχθων τῶν ἐφεστῶτων ἐμοὶ / λύσιν τελεῖσθαι<sup>48</sup>.

*Pues a mí me llegó hace tiempo una profecía procedente de mi padre con la noticia de que no moriría a manos de ningún ser vivo, sino de un muerto habitante del Hades. Es este centauro salvaje, según anunció el divino oráculo, quien muerto me ha matado a mí que estoy vivo. Pero yo sacaré a la luz iguales y nuevos oráculos que, juntados a estos y unidos a los antiguos, yo, con mi llegada al bosque sagrado de los Selos que habitan en las montañas y duermen en el suelo, inscribí por instigación de mi padre y del roble que*

<sup>44</sup> Tr. 555-561.

<sup>45</sup> Tr. 1143.

<sup>46</sup> Un tópicos que reaparece en otras tragedias es el de los muertos que matan a los vivos, *vid. A. Ch.* 886; *S. Ant.* 871.

<sup>47</sup> El lugar es descrito como un ἄλσος, *bosque sagrado*. De nuevo se alude al roble sagrado y profético, πολυγλώσσου, y a los Selos, los sacerdotes que anunciaban el oráculo y que no se lavaban los pies para estar en contacto directo con la naturaleza y dormían en el suelo, χαμαικοιτῶν. La alusión constante al padre se refiere a Zeus, que profería sus oráculos en Dodona. Sobre estas cuestiones, *vid. Parke* 1967: 20-33; Easterling 1989: 218-220.

<sup>48</sup> Tr. 1159-1171.



*habla muchas lenguas, cuando afirmó que, en el tiempo presente en el que ahora nos encontramos, a mí se me iba a cumplir la liberación de los trabajos impuestos.*

En estos versos, Heracles revela un oráculo que, desde Dodona, su padre le anunció hace tiempo. Estos nuevos oráculos hablan a la vez que los que se anunciaron antaño, τοῖς πάλαι ξυνήγορα, siendo iguales y nuevos al mismo tiempo. Esta yuxtaposición entre los oráculos nuevos y los antiguos subraya la importancia del tiempo como revelador de la verdad última que presagian los oráculos y muestra la convergencia entre antiguas y nuevas profecías (*vid.* Segal 2000: 154, 158).

Desde el primer verso de este pasaje se marca la solemnidad que convierte estos nuevos oráculos en algo venerable y antiguo, no sólo mediante el adverbio πάλαι sino también con un léxico arcaizante, ritualizado y poético, formado a base de compuestos que evidencian un registro lingüístico propio de la dicción trágica, como πρόφαντον, que recuerda el compuesto παλαιφάτου, o el epíteto de los Selos, χαμαικοιτῶν, en referencia al modo de vida de estos sacerdotes que dormían en el suelo con el fin de contactar mejor con las fuerzas naturales (*vid.* Gartziou-Tatti 1990: 179-180), o del roble, πολυγλώσσου, en alusión al árbol sagrado que profetiza con muchas voces, temas bien conocidos de este oráculo (*cf.* Easterling 1989: 219; Gartziou-Tatti 1990: 175). El estilo, por tanto, sacraliza este pasaje, en la idea de que confiere solemnidad y religiosidad a unos versos que evocan aspectos religiosos y rituales de los griegos. En este contexto, Heracles tiene autoridad para sacar a la luz los oráculos que antaño recibió de su padre<sup>49</sup>. La ambigüedad oracular, por tanto, se convierte ahora en una claridad marcada por el registro lingüístico empleado. De nuevo esta profecía alude al τέλος de los trabajos de Heracles; pues mediante la expresión λύσιν τελεῖσθαι se evoca

---

<sup>49</sup> Nos referimos al futuro φανῶ. La imagen de la luz, conectada también con la alusión a la pira funeraria y al monte Eta (*Tr.* 1193-1202), podría tener también connotaciones rituales. Igual que una señal luminosa parece pronosticar el final de la vida de muchos héroes que adquieren culto tras su muerte, como el rayo de Zeus (*OC.* 95), o la pira funeraria en *S. Ph.* 727-729 y *E. Heracl.* 910-916, en estos pasajes finales de *Traquinias* se podría ver una sutil evocación a la apoteosis de Heracles, como han pensado muchos estudiosos (*vid.* Easterling 1981: 64-68). En este sentido, todo el oráculo podría ser una alusión indirecta al destino final de Heracles (Currie 2012: 337). Así, desde el principio no sólo se apunta a la muerte del héroe sino también a la felicidad del hijo de Zeus que, tras su muerte, adquirirá honores y culto en distintas regiones de Grecia, especialmente en Ática (*cf.* Currie 2012: 336; Burkert 2007: 281-286), produciéndose así la conocida apoteosis que parece pronosticar el oráculo desde el principio. La alusión al monte Eta podría recordar el culto que Heracles tenía en este lugar, donde se quemaban hogueras en recuerdo del mito etiológico de su muerte y se hacían ofrendas en su honor (Easterling 1989: 9-10). Una posible alusión a este suceso conocido por el auditorio podría ser el desenlace de la tragedia, cuando las palabras de Hilo apuntan al futuro divino del héroe (*Tr.* 1270). Sobre la controversia de las distintas alusiones indirectas a la apoteosis de Heracles, *vid.* Currie 2012: 336-337.

la imagen de desatar las ligaduras de las fatigas que Heracles sobrelleva en el momento presente (cf. Segal 2013: 64; Kraus 1991: 94).

Finalmente, Heracles da instrucciones a su hijo de erigir la pira funeraria y de rendir los honores debidos a su cadáver<sup>50</sup> con una retahíla de infinitivos dependientes de *χρή*<sup>51</sup> y un lenguaje solemne que parece pronosticar el desenlace, dando la impresión de que los preceptos dados por Heracles son parte del anuncio del oráculo (Easterling 1989: 222). Tras estas instrucciones, que muestran la última voluntad de Heracles de reconstruir el οἶκος, llega el final, el τέλος, de la vida del héroe. Mediante palabras que se hacen eco de la profecía se resume el cumplimiento oracular que llega a su término: *τελευτή τοῦδε ἀνδρὸς ὑστάτη*<sup>52</sup>, *el fin último de este hombre* (Easterling 1989: 229).

### 3. 2. 4. Conclusión

El oráculo ofrece un motivo dramático y poético importante y recurrente en toda la tragedia. Desde los primeros versos se alude a una antigua máxima sobre el τέλος de la vida de los mortales. En conexión con esta sentencia, el anuncio preocupante y alarmante de un oráculo sobre el τέλος ambiguo y desconcertante de Heracles ofrece las imágenes necesarias para que la acción dramática comience a desarrollarse.

Fundamentalmente, este motivo se repite por medio de tres imágenes: por la antigüedad y solemnidad frecuentemente recordada por el adverbio *πάλαι* o el adjetivo *παλαιόν*, por mediación de la ambigüedad del oráculo referido al mismo tiempo al final de los trabajos de Heracles y al final de su vida, y por medio de la alusión al τέλος de la vida del héroe, que apunta al desenlace de Heracles al final del drama. Estos tres motivos, en el prólogo, ofrecen la base de un tema que es al mismo tiempo religioso, poético y dramático, explorado y desarrollado con estructuras similares en los episodios y cantos corales posteriores hasta la conclusión con la muerte de Heracles.

---

<sup>50</sup> Tr. 1193-1202. El lenguaje ritualizado de este pasaje se refiere a las honras debidas al muerto con el entierro del cadáver de Heracles. Son instrucciones raras ya que Heracles ordena que no se le rindan los lamentos fúnebres, sólo se debe transportar su cuerpo al monte Eta con madera para la pira y prenderle fuego. Sobre la ritualidad de estos versos y su posible conexión con la apoteosis de Heracles, *vid.* Easterling 1981: 64-72.

<sup>51</sup> Aunque no es necesariamente una marca ritual, el lenguaje oracular puede ir introducido por este verbo impersonal o por fórmulas similares como *πεπρωμένον* o *θέσφατον*, generalmente *χρεῖη* o *χρεών* (Suárez de la Torre 1989: 80).

<sup>52</sup> Tr. 1256.

En definitiva, en los tres primeros versos de la obra encontramos sintetizados los puntos principales del oráculo que desencadena el conflicto trágico. Esta profecía presagia el final de la vida de Heracles y, progresivamente, se desarrolla en los momentos posteriores con la finalidad de crear inquietud e incertidumbre a causa de la preocupante e inminente muerte de Heracles.

### 3. 3. Los ritos nupciales

#### 3. 3. 1. Introducción

El elemento ritual predominante en esta tragedia es el matrimonio, que surge a propósito del problema del mantenimiento del οἶκος. Así pues, Deyanira es la mujer tradicional que, dedicada al interior de la unidad familiar y perteneciente al οἶκος de su esposo, el κῆρυξ, espera a su marido Heracles largo tiempo ausente, cuya ocupación principal se encuentra en el mundo exterior, en el espacio de las batallas y la milicia, ámbito reservado a la esfera masculina (cf. Beer 2004: 85; Segal 2013: 76; López Férez 2007: 111; Easterling 1981: 61-62). Por su parte, Hilo es el hijo fruto de esta unión conyugal que, como consecuencia de la preocupación inicial causada por el oráculo, parte en su búsqueda.

Este triángulo familiar ha sido comparado en alguna ocasión con los protagonistas de la *Odisea* (cf. Wohl 2010a: 11; Taplin 1977: 125). Así, Deyanira sería equiparable a Penélope, la esposa paciente que aguarda la llegada de su marido en la esfera privada que le está reservada como mujer. Heracles podría compararse con Odiseo, el héroe dedicado a la guerra que vuelve a su casa tras una ausencia bastante considerable. Hilo ocuparía el lugar de Telémaco, el hijo que, preocupado por el paradero de su padre, parte en su búsqueda. Con todo, podríamos esgrimir algún argumento que desestimaría esta comparación. Así, Deyanira, a diferencia de Penélope, no espera pacientemente a su marido, sino que se muestra temerosa, llena de angustia y preocupación ocasionada por la ausencia del esposo del lecho conyugal, en el que, también a diferencia de la *Odisea*, los amantes nunca llegan a encontrarse (cf. Segal 1999: 98; Beer 2004: 87). Heracles, por su parte, es el héroe viril por excelencia que, a diferencia de Odiseo, no siente frustración ante la imposibilidad de llegar a su casa, sino que destruye la unidad familiar por el amor hacia su concubina Yole. Estas disidencias entre ambas obras hacen

pensar que Sófocles no tuvo presente el modelo odiseico, sino más bien sus propios intereses dramaturgicos: el cuestionamiento de los pilares que sustentan la unidad familiar y que, en la época en la que se representó la tragedia, estaban experimentando cambios importantes en el ámbito social, cuyo paradigma en la tragedia es el conflicto entre los mundos interior y exterior que sus personajes principales representan (cf. Segal 2013: 76; López Férez 2007: 111; Easterling 1981: 61-62; Winnington-Ingram 1980: 86).

Este conflicto se desarrolla mediante la inversión y la destrucción de los puntos principales que componen el οἶκος. Los novios, que deberían estar juntos en un mismo lecho, se encuentran separados, en un lecho sin unión conyugal donde nunca se encuentran (Beer 2004: 87). En vez de la felicidad característica de las nupcias y expresada por medio del grito de μάκαρες dirigido a los novios en el μακαρισμός (cf. Seaford 1987: 122; Segal 2013: 103), se destaca el horror y la angustia por un marido ausente del lecho<sup>53</sup>, cuya lontananza es objeto de preocupación constata por su esposa. Deyanira, por tanto, se encuentra sometida al paso del tiempo, a las largas noches que se suceden en un ciclo perpetuo<sup>54</sup>, una imagen que conecta la angustia inagotable de la mujer con la alternancia constante de las fuerzas de la naturaleza (cf. Segal 1999: 105, 2013: 54-55; Hoey 1972: 148; Winnington-Ingram 1980: 330-331; Easterling 1989: 91).

Por otra parte, el amor irrefrenable que Heracles siente por su concubina Yole acrecienta la destrucción de la unidad familiar (Beer 2004: 89-90). El hijo Hilo es el símbolo de la muerte de la madre (Segal 2013: 71); pues la información de las últimas palabras de Heracles que Hilo presenta a Deyanira provoca la salida de escena de la mujer y su suicidio<sup>55</sup>. La fertilidad, imprescindible en el matrimonio, engendra muerte y abandono; pues mientras que el hijo legítimo de Heracles no es visitado por su padre, Deyanira se suicida sobre el lecho nupcial, aniquilando así el objeto principal del matrimonio<sup>56</sup>. El filtro de amor destruye al esposo, pues resulta ser un veneno que causa su muerte (Segal 1980: 129-131). La inversión de roles entre Deyanira y Heracles, muriendo aquella como un hombre<sup>57</sup> y gimiendo este como una virgen<sup>58</sup>, es también un

---

<sup>53</sup> Tr. 7, 28, 37.

<sup>54</sup> Tr. 29-30, 129-131. Esta imagen es un tópico literario que se encuentra ya presente en la épica y en la lírica arcaica, cf. *Il.* XVIII 487ss; *Od.* V 272ss; *Hes. Th.* 748ss; *Thgn.* I 967; *Pi. O.* II 37.

<sup>55</sup> Tr. 749-814.

<sup>56</sup> Tr. 31-33, 912-922.

<sup>57</sup> Tr. 930-931.

<sup>58</sup> Tr. 1070-1075.

simbolismo de alteración matrimonial. Asimismo, Ormand (1999: 5-6) hace hincapié en la paradoja de que mujeres como Deyanira o Antígona hablen en espacios públicos, reservados a los hombres, con formas y maneras que a un ciudadano ateniense le resultaría inaceptable en una sociedad patriarcal. Por todas estas razones, se entiende que la tragedia cuestiona y subvierte los pilares básicos que sustentan el οἶκος.

En esta línea, Seaford (1986: 58) llega a la conclusión de que en esta tragedia se repite con frecuencia la subversión del rito de paso del matrimonio. Esta transgresión enfatiza su aspecto negativo destacando la ansiedad y la soledad de la novia. En este sentido, según Pozzi (1994: 579), «marriage is, of course, an overarching theme in the *Trachiniae*. It is introduced in the prologue, where Deianeira portrays Heracles as an absent husband, and it resonates throughout the play in the dialogue as well as in the choruses». Con frecuencia, pues, se alude a las nupcias como rito de paso de las mujeres, con metáforas e imágenes poéticas que subvierten y alteran los valores tradicionales de este ritual (cf. Pozzi 1994: 579-580; Seaford 1986: 58-59).

Todas estas transgresiones, por tanto, se reflejan mediante una serie de imágenes y metáforas recurrentes que exploran las posibilidades poéticas que ofrece esta reflexión (cf. Pozzi 1994: 585; Ormand 1999: 36; Easterling 1989: 2-3). Así, por ejemplo, el filtro amoroso es descrito mediante una constante ambigüedad lingüística que manifiesta la incompreensión de los amantes por la ironía de un objeto que destruye el lecho conyugal. Del mismo modo, las metáforas agrícolas evocan las imágenes de la fertilidad tan importante en este rito de paso y es frecuente la yuxtaposición del terror y la felicidad matrimonial en oxímoron. Con este enfoque, en este apartado estudiamos la importancia de este elemento ritual en el prólogo, como una exposición conflictiva, preocupante y ambigua que se desarrolla y reitera en el resto de la tragedia con finalidades dramáticas y poéticas, así como con imágenes y rasgos lingüísticos similares.

### 3. 3. 2. Las bodas y el horror: la descripción de Aqueloo

El ritual del matrimonio empieza ya a desarrollarse con la primera intervención de Deyanira, que expone la lucha que se produjo por desposarla y describe el horrendo pretendiente que pidió su mano a su padre Eneo. Esta presentación de los hechos no se limita a exponer los antecedentes míticos sino que se desarrolla dramática y

poéticamente mediante una serie de imágenes muy vívidas y gráficas que relatan el conflicto inicial.

Tras decir que su destino es desdichado, Deyanira se presenta como la hija de Eneo y explica el porqué de su desgracia: ἤτις πατρός μὲν ἐν δόμοισι Οἰνέως / ναίουσ' ἔτ' ἐν Πλευρῶνι νυμφείων ὄτλον<sup>59</sup> / ἄλγιστον ἔσχον, εἴ τις Αἰτωλῆς γυνή<sup>60</sup>. *Yo que cuando vivía todavía en casa de mi padre Eneo, en Pleurón, tuve el más doloroso sufrimiento por el matrimonio como ninguna otra mujer etolia.* Deyanira alude, con toda seguridad, al momento anterior al matrimonio en el que pertenecía al οἶκος de su padre Eneo. En ese momento se firmó el contrato prematrimonial con su futuro marido, como era habitual proceder en Grecia. La transgresión ritual de estos versos parece introducir al espectador en un ambiente de tensión dramática, ya que la felicidad que caracteriza las bodas es cambiada por el dolor y la angustia, cuya causa todavía no se describe. Así pues, estos versos presentan al espectador una clara inversión de los términos propios del μακαρισμός, que implica que los novios son llamados μακάριοι por el deseo de una felicidad permanente gracias a las nupcias (cf. Segal 2013: 103; Seaford 1986: 54-55, 1987: 122; Scott 1995: 19). La yuxtaposición del dolor y las bodas presenta, por tanto, un panorama inicial angustioso y conflictivo que se detalla en los versos siguientes.

Por otra parte, el genitivo plural νυμφείων extrapola el dolor de Deyanira al resto de novias, de modo que podríamos pensar, como Easterling (1989: 73), que se alude al temor inicial que sentían las novias antes de casarse, un temor comprensible para las nuevas novias pero extremadamente doloroso, ἄλγιστον, para Deyanira, una característica que la distancia del resto de mujeres etolias, εἴ τις Αἰτωλῆς γυνή.

Mediante esta generalización, que compara el destino del resto de prometidas con el particular de Deyanira, se crea el ambiente adecuado como introducción a la exposición del dolor de la protagonista. El miedo en lugar de la felicidad es, por tanto, un motivo importante en este prólogo; pues, como alteración ritual, se yuxtaponen

---

<sup>59</sup> Defendemos la antigua lectura ὄτλον, misma raíz que τλάω, frente a la corrección ὄκνον. Parece más razonable la interpretación del dolor que había de soportar Deyanira tras el horrendo matrimonio antes que el temor por las futuras e inminentes nupcias, igual que sucede en A. Th. 18 con la expresión παιδείας ὄτλον. Esto se debe a la comparación que Deyanira establece con respecto al resto de mujeres etolias y al aoristo ἔσχον, que denota un momento puntual en el pasado en el que la hija de Eneo tuvo que soportar las nupcias (Dawe 1978: 40). Con todo, la lectura ὄκνον en relación con el miedo que las mujeres podían sentir antes del matrimonio, como defiende Easterling (1989: 73), no nos parece tampoco descartable. Sobre esta controversia, cf. Jebb 1892: 7; Dawe 1978: 40-41; Davies 1991: 59; Easterling 1989: 73.

<sup>60</sup> Tr. 6-8.

ambos elementos que representan el polo opuesto de las bodas. Así, la joven Deyanira dice que, aturdida de miedo, ἐκπεπληγμένη φόβῳ<sup>61</sup>, observaba sentada el agón entre Aqueloo y Heracles por obtener su mano, μή μοι τὸ κάλλος ἄλγος ἐξεύροι ποτέ<sup>62</sup>, *no vaya a ser que mi belleza encuentre dolor en algún momento*. Si las novias eran las καλλίπεπλοι, *las de hermosos vestidos*, en este pasaje la yuxtaposición de la belleza, característica de las novias, y el dolor, ἄλγος, es una prueba más de esta transgresión ritual, donde la felicidad se convierte en miedo y la belleza en dolor. Del mismo modo, la belleza, motivo recurrente en la literatura amorosa en general y en esta tragedia en particular<sup>63</sup>, es un elemento importante que causa la destrucción de grandes ciudades<sup>64</sup>, pues no sólo es el emblema de Deyanira que provoca la lucha de los pretendientes, sino también es la causa del amor de Heracles por Yole que provoca la ruptura del οἶκος (cf. Easterling 1989: 76; López Férez 2007: 125; Douterelo 1997: 203-204).

Tras esta puesta en situación, se relata con más detalles el temor que siente Deyanira:

Μνηστῆρ γὰρ ἦν μοι ποταμός, Ἀχελῷον λέγω, / ὅς μ' ἐν τρισὶν μορφαῖσιν ἐξήτει  
πατρός, / φοιτῶν ἐναργῆς ταῦρος, ἄλλοτ' αἰόλος / δράκων ἐλικτός, ἄλλοτ' ἀνδρείῳ κύτει  
/ βούπρωρος· ἐκ δὲ δασκίου γενειάδος / κρουνοὶ διερραίνοντο κρηναίου ποτοῦ. / Τοιόνδ'  
ἐγὼ μνηστῆρα προσδεδεγμένη / δύστηνος ἀεὶ κατθανεῖν ἐπηυχόμην, / πρὶν τῆσδε κοίτης  
ἐμπελασθῆναί ποτε<sup>65</sup>.

*Pues tenía como pretendiente a un río, me refiero a Aqueloo, que con tres formas me solicitaba a mi padre, pues iba y venía en forma de toro visible, otras veces como una retorcida serpiente movediza, otras con cara de toro y cuerpo humano, pues de su sombrío mentón manaban chorros de agua como de una fuente. Tal era el pretendiente que yo, desgraciada, estaba esperando y, por ello, pedía en cada momento la muerte, antes de llegar a juntarme con este lecho.*

Con estos versos, Sófocles alude a un mito de sobra conocido por el espectador, como atestigua la iconografía (cf. Easterling 1989: 73-74; Orcera 2011: 108-110). No obstante, nuestro autor se recrea dramática y poéticamente con la descripción de este ser horrendo que aparece como pretendiente de Deyanira. Esta descripción tan detallada y

<sup>61</sup> Tr. 24.

<sup>62</sup> Tr. 25.

<sup>63</sup> Cf. Tr. 25, 465, 523-530; E. Tr. 338, Hel. 27.

<sup>64</sup> Tr. 465-467.

<sup>65</sup> Tr. 9-17.

gráfica se caracteriza por la presencia de vocabulario religioso y poético que sugiere imágenes que hacen patente la alteración que estamos describiendo. Así, el término poético αἰόλος, por polisemia irracional<sup>66</sup>, evoca al mismo tiempo el movimiento rápido y serpenteante del reptil, movimiento reforzado por ἔλικτός, y el resplandor producido por su epifanía, ἐναργής (cf. Easterling 1989: 74; Méndez Dosuna 2015: 360-361). Este resplandor, contrapuesto a la sombría oscuridad de su figura barbuda, δασκίου γενειάδος, en momentos posteriores se aplica a la noche mediante la expresión αἰόλα νύξ<sup>67</sup>, que sugiere también el color variopinto de la noche tachonada de estrellas (Méndez Dosuna 2015: 363). Por medio de la aplicación de tales atributos a este ser, Sófocles consigue un efecto vívido, estrafalario y terrorífico (Segal 2013: 53).

A causa del deleite poético con que Sófocles se explaya en estos versos, no interesa tanto la información que se ofrece, conocida por el público, como «the terrifying, monstrous nature of Achelous' wooing» (Easterling 1989: 74). Este pretendiente terrorífico se presenta ante el padre de Deyanira para pedir la mano de su hija, ἐξήτει, como era natural en los ritos nupciales (Ormand 1999: 14-15), y se manifiesta como una divinidad monstruosa. De hecho, el término ἐναργής, yuxtapuesto a la imagen horrenda de este ser como un toro, recuerda la claridad de las epifanías divinas, con un adjetivo aplicado con frecuencia a la aparición de los dioses ante los mortales, la ἐνάργεια divina<sup>68</sup>. Así se yuxtapone la monstruosidad y la claridad ante una epifanía que causa terror y espanto. Como vemos, los elementos religiosos y rituales se muestran de nuevo transgredidos mediante una yuxtaposición casi en oxímoron: la felicidad y el temor, la belleza y el dolor, la aparición monstruosa y la epifanía divina.

Mediante la descripción tan vívida y gráfica de las metamorfosis del pretendiente se crea la atmósfera adecuada de la tragedia, detallando la alteración religiosa del conflicto prematrimonial que ambienta el escenario inicial. Así, la mención a un ser

---

<sup>66</sup> Los adjetivos αἰόλος, ἀργός y βαλίος combinan en su semántica las nociones de “movimiento” y “brillo / color”. Por lo general, αἰόλος presenta un uso muy frecuente en relación con los animales para indicar su rapidez de movimiento, pero también su variedad de color. Por otra parte, es muy probable, como indica el profesor Méndez Dosuna (2015: 391-392), que el adjetivo αἰόλος sea un sinónimo poético de ποικίλος y que simplemente deba ser interpretado en el sentido de “moteado”, siendo el significado de “rápido” una mala interpretación de los glosógrafos, pues no hay testimonios fiables de este último significado antes del siglo I a. C. Sobre esto, *vid.* Méndez Dosuna 2015: 366-372.

<sup>67</sup> *Tr.* 94, 132-133.

<sup>68</sup> *Cf. Il.* XX 131; *Od.* III 420, VII 201, XVI 161. Sobre esto, *vid. LSJ.* s. v. ἐναργής; Easterling 1989: 74.



mítico como el río Aqueloo, conocido en toda Grecia<sup>69</sup>, que destaca por su personalidad divina así como por su fealdad y monstruosidad, confiere sacralidad al pasaje, una sacralidad que se encuentra alterada, pues se alude a un dios que es a la vez un monstruo (Easterling 1989: 73). En esta línea, Aqueloo pertenece a la mitología preantropomórfica que confunde los elementos naturales con las formas humanas (Segal 1999: 79), es un dios-río primitivo representado como una figura no del todo diferenciada de las fuerzas de la naturaleza (Segal 2013: 53), con carácter divino pero al mismo tiempo monstruoso, con forma de fuente chorreante de agua y con el poder de transformarse en animal. Por otra parte, Segal (2013: 108-109) piensa que en la descripción tan gráfica del río-dios encontramos un reflejo del temor que sentían las jóvenes vírgenes antes de casarse. Según esta interpretación, el panorama inicial de la tragedia provoca una sensación de temor y angustia de un ambiente prenupcial que refleja los temores de las muchachas de ser trasladadas a un lugar extraño y hostil.

En esta situación inicial se refleja una clara oposición entre el mundo interior de Deyanira, la virgen que va a ser desposada, y el espacio exterior de las bestias y los monstruos, cuyo representante es el dios-río Aqueloo, pero posteriormente será también el centauro Neso, las bestias domadas por Heracles o incluso el mismo hijo de Zeus, que destaca por la ambigüedad entre su aspecto civilizador, al traer la felicidad al matrimonio tras derrotar al pretendiente monstruoso<sup>70</sup>, y su aspecto más terrorífico como destructor de ciudades o asesino de bestias, una cualidad que, irónicamente, lo relega al espacio salvaje de los monstruos que él mismo domestica (*cf.* Beer 2004: 83; Easterling 1989: 4; Segal 1999: 61). En esta línea, Heracles es el destructor del οἶκος a causa de su amor por Yole y de su ausencia del lecho conyugal, que provoca en Deyanira la sensación de preocupación, temor y angustia<sup>71</sup> por una unidad familiar destrozada (Seaford 1986: 55).

En esta línea, la felicidad por la llegada de Heracles se convierte en miedo: λέχος γὰρ Ἡρακλεῖ κριτὸν / ξυστᾶσ' ἀεὶ τιν' ἐκ φόβου φόβον τρέφω, / κείνου

<sup>69</sup> El río Aqueloo, como subraya Easterling (1989: 73), no sólo era el dios-río más importante de Grecia, sino que además tenía importantes cultos panhelénicos. En este sentido, Éforo de Cumas atestigua que en Dodona había un culto oracular de Aqueloo junto con Zeus, *vid. FGrH. 70 F 20.*

<sup>70</sup> *Tr.* 18, 21, 26-27. Nótese la metáfora de desatar en el verbo ἐκλύεται de *Tr.* 21 (Easterling 1989: 75). Así también, el adverbio καλῶς del verso 26 marca la felicidad de la llegada de Heracles, mientras que la condición planteada con la expresión εἰ δὴ καλῶς del verso 27 subraya la relación ambigua de Deyanira con respecto al matrimonio, pues si se espera que Heracles traiga la felicidad a la unidad familiar esa felicidad se transforma rápidamente en desdicha. *Vid. Scott 1995: 21.*

<sup>71</sup> *Tr.* 28-30.

προκηραίνουσα<sup>72</sup>. *Pues desde que fui unida con Heracles como esposa elegida no dejo de alimentar miedo tras miedo, preocupada por aquel*. Mediante la metáfora de la nutrición, τρέφω, adecuada para una madre en el contexto matrimonial, Deyanira dice que alimenta su miedo a causa del lecho vacío de Heracles, en un proceso durativo que llega hasta el momento presente, como marca el aspecto verbal. El políptoton ἐκ φόβου φόβον revela un mismo proceso continuado según el cual el miedo se engendra a partir del miedo; de modo que este matrimonio, en lugar de producir hijos, produce miedo, una imagen que confirma de nuevo esta alteración ritual (Wohl 2010a: 32).

La misma ambivalencia entre la felicidad y el miedo se observa en la ironía lingüística. El adjetivo κριτόν, aplicado a λέχος, puede significar tanto “selecto”, con el doble significado que esta palabra tiene en español<sup>73</sup>, como “adjudicado”, un sentido este último que no aparece atestiguado en el adjetivo pero sí en el verbo κρίνω<sup>74</sup> (vid. Easterling 1989: 76-77). Según pensamos, este vocablo podría aludir al hecho de que Deyanira fue adjudicada por Zeus Agonio para Heracles como premio por haber ganado el combate. Así, Deyanira es vista desde la óptica del matrimonio, como un lecho juzgado y otorgado al ganador del certamen. Igual que Deyanira es un λέχος κριτόν, también las novias eran escogidas y asignadas a un futuro marido con la finalidad de tener hijos y transmitir la herencia paterna.

También el término λέχος presenta ambigüedad semántica, pues aunque significa “lecho nupcial”, se usa muy frecuentemente para designar metafóricamente “el matrimonio” o “la esposa” (cf. Easterling 1989: 76-77; Battezzato 2012: 316). En este sentido, lo más adecuado sería pensar que la palabra λέχος alude al objetivo principal del matrimonio: la procreación por medio de un lecho nupcial que, metafóricamente, se refiere a la misma esposa Deyanira. El λέχος es otro elemento de destrucción que identifica a las protagonistas femeninas, a Deyanira y a Yole, de quien también se dirá que Heracles, tras devastar la ciudad de Éurito, la capturó como un αὐτῷ κτήμα καὶ θεοῖς κριτόν<sup>75</sup>, *una posesión selecta para sí mismo y para los dioses*. Convertida desde entonces en un κρύφιον λέχος<sup>76</sup>, *un lecho oculto*, la concubina de Heracles se opone a su mujer legítima Deyanira, su verdadero κριτόν λέχος (cf. Segal 1999: 63; Scott 1995:

---

<sup>72</sup> Tr. 27-30.

<sup>73</sup> Pi. P. IV 50-51.

<sup>74</sup> S. Aj. 443.

<sup>75</sup> Tr. 245.

<sup>76</sup> Tr. 360.

21). Esta oposición sirve para conectar los personajes femeninos, ya que ambos tienen puntos en común que los identifican y, a su vez, los diferencian. Así, las mismas cualidades que caracterizan a Deyanira en el prólogo, en episodios posteriores se emplean para describir a Yole, un nuevo matrimonio, identificándose ambos personajes en un lecho compartido (Scott 1995: 21). En esta línea, la idea de cohabitación, *ξυνοικεῖν*<sup>77</sup>, no sólo se emplea para aludir a los esposos que comparten una misma casa, sino también al triángulo amoroso de Deyanira, Yole y Heracles, que participan de los mismos matrimonios, *τῶν αὐτῶν γάμων*<sup>78</sup>.

Íntimamente ligado a la relación del término *λέχος* con la procreación como finalidad principal del matrimonio se encuentran las constantes metáforas agrícolas que aparecen en este prólogo: *κάφύσαμεν δὴ παῖδας, οὓς κεῖνός ποτε, / γήτης ὅπως ἄρουραν ἔκτοπον λαβῶν, / σπείρων μόνον προσεῖδε κάξαμῶν ἅπαξ*<sup>79</sup>. *Y engendramos hijos, a los que aquel, como un labrador que obtiene un labrantío ajeno, sólo vio una sola vez en la siembra y la cosecha*. La raíz de φύσις del verbo principal recuerda los hijos legítimos, los γνήσιοι, que Deyanira y Heracles tuvieron dentro del matrimonio (Ryzman 1991: 387).

La metáfora agrícola<sup>80</sup>, mediante los adverbios *μόνον* y *ἅπαξ*, y la insistencia en la alternancia cíclica de los fenómenos naturales, pone el énfasis en la soledad de Deyanira sometida al paso del tiempo, igual que sucede con la misma sucesión de noches y días y de alegrías y penas (cf. Hoey 1972: 142; Easterling 1989: 77-78). Por otro lado, los fenómenos naturales que ahora se citan son importantes no sólo desde el punto de vista dramático sino también ritual. Así pues, se alude a los periodos del año en que se

---

<sup>77</sup> Tr. 545. Este verbo, aunque en muchos pasajes como éste lleva explícita la imagen de los esposos que conviven en el mismo οἶκος, en muchos otros se emplea metafóricamente con un sentido diferente, como la cohabitación de Filoctetes con la carga de sus pesares (*Ph.* 1168) o la vivienda conjunta de Electra con Clitemnestra, la asesina de su padre (*El.* 785-786), entre otros. Sobre esto, *vid.* Ormand 1993: 224-225.

<sup>78</sup> Tr. 545-546.

<sup>79</sup> Tr. 31-33.

<sup>80</sup> La metáfora agrícola es muy frecuente en muchas tragedias (cf. *S. Ant.* 569, *OT.* 270-271, 1257, 1485, 1497-1498; *E. Tr.* 135, *Ph.* 18). Según esta imagen, el vientre de la mujer es inseminado igual que se siembra el campo (Vernant 2004: 190). Por otra parte, no sería superfluo mencionar que la firma del contrato prematrimonial iba acompañada de metáforas agrícolas que apuntaban al objetivo principal del matrimonio: la fertilidad, la inseminación y la procreación (cf. Patterson 2012: 382-383; Segal 1999: 63; Ryzman 1991: 387). En conexión con esta metáfora, es muy frecuente la imagen de la mujer virgen comparada con un prado y la metáfora de las flores como paradigma de las muchachas que van a casarse (cf. Seaford 1986: 52-53, 1987: 111-112).

realizaban los festivales agrarios, en los momentos de la siembra primaveral, σπείρων, y de la cosecha otoñal, ἐξαιμῶν, de los labrantíos<sup>81</sup>.

La alusión al labrantío lejano ha llevado a Segal (1999: 75) a considerar que Deyanira, comparada metafóricamente con el campo sembrado debido a su naturaleza de mujer conducente a engendrar hijos legítimos, se encuentra entre el mundo salvaje de monstruos como Aqueloo, como demuestra la lontananza del campo, ἔκτοπον, y el terreno cultivado y civilizado de su marido Heracles. Así, Heracles es comparado con un labrador que siembra un campo lejano, ἄρουραν ἔκτοπον, una imagen que evoca la metáfora agrícola de la semilla que insemína el vientre de la mujer produciendo hijos legítimos. De este modo se exagera la imagen poética, ya que el campo apartado implica alejamiento con respecto a la pareja y distanciamiento de los esposos, siguiendo con la misma transgresión ritual. La inseminación de un “campo lejano” es, por tanto, un imposible; pues el matrimonio implica la unión de los esposos y la inseminación de un “campo cercano”. Por otra parte, puesto que el cultivo sembrado se compara con el vientre inseminado de la mujer, podríamos pensar también que el labrantío lejano alude, irónicamente, al vientre de la concubina de Heracles, a Yole, que, de manera furtiva y fuera del ámbito matrimonial, tiene trato amoroso con el héroe.

Pero mientras que la metáfora agrícola sugiere la fertilidad de la mujer, aquella extraída del comercio evoca la concepción del matrimonio como un contrato comercial. Así, esta misma metáfora aplicada a Heracles sugiere una inversión en los roles de género, ya que el héroe, que destaca por su fortaleza y virilidad, se convierte en una transacción comercial, es esclavizado y afeminado (Wohl 2010a: 7). Esta imagen aparece ya en el prólogo con la alusión a la reina Ónfale de Lidia que esclaviza a Heracles<sup>82</sup>. La venta de Heracles como esclavo a una extranjera se presenta como un elemento más que debilita la casa y ultraja la unidad familiar, repetido y desarrollado en los episodios posteriores<sup>83</sup>. Esta serie de imágenes, en consecuencia, informa de la

---

<sup>81</sup> Debemos destacar también que el ciclo anual se mide por el ciclo estacional. Así, en este mismo prólogo resulta llamativo el término ἄροτον de *Tr.* 69 aplicado al periodo de un año.

<sup>82</sup> *Tr.* 69-70. El episodio de la reina, asociado con la ambigüedad y la esclavitud de Heracles y su travestismo en los espacios liminales propios de los ritos de paso (Beer 2004: 83), era también conocido por el público, como demuestran la falta de información que se ofrece en este pasaje, la importancia de este mito en la iconografía, una comedia representada por Crátino con el título *Ónfale* y un drama satírico representado por Ion de Quífos sobre el mismo tema (*cf.* Cyrino 1998: 214-219; Orcera 2011: 112-119).

<sup>83</sup> *Cf. Tr.* 252-254, 276, 536-538. Como vimos en la introducción, la inversión de género entre Heracles y Deyanira se hace más evidente en la muerte de ambos personajes, pues Deyanira se suicida de modo varonil clavándose una espada en el pecho y Heracles gimotea y solloza como una mujer, *cf. Tr.* 930-931, 1075.

infeliz conexión entre los mundos masculino y femenino, representados por Heracles y Deyanira respectivamente, y acrecienta la tensión dramática creada por la inversión de roles que prefigura desde el prólogo los desastrosos resultados obtenidos por Deyanira con el intento de enviar a su hijo Hilo en busca del marido.

En resumen, en el prólogo aparecen imágenes que reflejan un escenario alarmante, preocupante y transgredido, donde se altera el objetivo principal del matrimonio, pues la felicidad se cambia por el miedo, la belleza por el dolor y la epifanía divina por la oscura monstruosidad. Las metáforas agrícola y comercial proporcionan imágenes que forman parte de este mismo ambiente transgredido, ya que en lugar de hijos legítimos se engendra miedo, en vez de un lecho escogido se obtiene un labrantío alejado donde los amantes no se encuentran. Todos estos factores crean el ambiente adecuado para comenzar la tragedia, mediante unas mismas imágenes poéticas que veremos desarrolladas en los episodios y cantos corales posteriores.

### 3. 3. 3. Imágenes nupciales y monstruosas tras el prólogo

Todas las metáforas e imágenes poéticas referidas al ritual del matrimonio en esta tragedia evocan la misma imagen: una unidad familiar destruida en los pilares básicos sobre los que se fundamenta el οἶκος. Con esta idea, en esta sección analizamos las mismas imágenes que hemos visto en el apartado anterior, pero esta vez en atención a su evolución dramática a partir del prólogo.

En la párodo<sup>84</sup>, mediante la metáfora que conecta los pájaros lastimeros con la vulnerabilidad de Deyanira en su soledad (Easterling 1989: 87), el coro dice que la esposa alimenta el miedo, δέϊμα τρέφουσαν, y que no puede adormecer el deseo que surge de sus ojos<sup>85</sup>. Las imágenes son claramente sugerentes de un amor platónico que se irradia desde los ojos, βλεφάρων<sup>86</sup>, y de la ansiedad de Deyanira sometida al paso del tiempo por la preocupación a causa de la ausencia de su marido, en un estado perpetuo

---

<sup>84</sup> Tr. 103-111.

<sup>85</sup> Tr. 107-109.

<sup>86</sup> Misma imagen que encontramos en el elogio al amor de *Ant.* 795-797. Esta imagen visual que contempla el amor como un deseo que se irradia desde los ojos remite a la concepción platónica del amor (Pl. *Phdr.* 251b) y se repite con frecuencia como tópico poético (cf. A. *Supp.* 1004-1005; E. *Hipp.* 525-526, 530-534). Cf. Jebb 1888: 147; Griffith 1999: 259; Winnington-Ingram 1980: 95 n. 14.

donde las noches se convierten en días y los días en noches, como aparecía también en el prólogo<sup>87</sup> (cf. Easterling 1989: 87; Hoey 1972: 142).

Por otra parte, la transgresión ritual se hace patente en la metáfora de la crianza, pues se dice que el amor de Deyanira engendra miedo en vez de vida como sería normal en el matrimonio, una imagen que también vimos en el prólogo con el mismo verbo, ἐκ φόβου φόβον τρέφω<sup>88</sup>. Un verso después, en la misma párodo, se afirma que Deyanira se consume εὐναῖς ἀνανδρώτοισι<sup>89</sup>, *en lechos sin maridos*. Esta yuxtaposición es al mismo tiempo un oxímoron que mezcla poesía y ritual. La metáfora, pues, mediante el compuesto poético ἀνάδρωτος, más solemne que ἄνδρος (Easterling 1989: 88), retoma la imagen del lecho vacío, donde los amantes nunca se encuentran, y transgrede la función principal del ritual del matrimonio; pues el lecho nupcial, cuya misión es perpetuar el οἶκος, se encuentra sin unión conyugal posible debido a la ausencia del marido (Segal 2013: 111). Así, la imagen del lecho separado de los esposos, igual que en el prólogo, de nuevo manifiesta la alteración ritual que se vive en el interior del οἶκος. El compuesto poético ἀνάδρωτος, solamente atestiguado en este pasaje y en su escolio, podría recordar el también extraño y poético compuesto ἀταύρωτος, que encontramos en A. Ag. 244 referido también a la virgen que todavía no ha sido sometida al yugo del matrimonio, si damos crédito a los comentarios y a los lexicógrafos tardíos que glosan el término ἀταύρωτος como sinónimo de παρθένος o ἄζυγος<sup>90</sup>. En este sentido, la rareza de ambos compuestos, claramente poéticos, la coincidencia métrica y compositiva y su empleo en contextos similares de transgresión de los ritos nupciales nos puede hacer pensar en un posible eco entre ambas tragedias.

Tras la párodo, vuelve a tomar la palabra Deyanira, que, recordando de nuevo su sufrimiento presente, se sirve de la metáfora vegetal para asociar las novias y las flores en un simbolismo empleado con frecuencia como paradigma del rito de paso que estudiamos:

Τὸ γὰρ νεάζων ἐν τοιοῖσδε βόσκεται / χῶροισιν αὐτοῦ, καὶ νιν οὐ θάλπος θεοῦ, / οὐδ’  
ᾄμβρος οὐδὲ πνευμάτων οὐδὲν κλονεῖ, / ἀλλ’ ἠδοναῖς ἄμοχθον ἐξαίρει βίον / ἐς τοῦθ’,

---

<sup>87</sup> Tr. 29-30.

<sup>88</sup> Tr. 28.

<sup>89</sup> Tr. 109-110.

<sup>90</sup> Cf. Hsch, s. v. ἀταύρωτος; Poll. II 173 8; Suid. s. v. ἀταύρωτη; Sch. A. Ag. 244; Ar. Lys. 217-218.

ἔως τις ἀντὶ παρθένου γυνῆ / κληθῆ, λάβη τ' ἐν νυκτὶ φροντίδων μέρος, / ἦτοι πρὸς ἀνδρὸς ἢ τέκνων φοβουμένη<sup>91</sup>.

*Pues la juventud pace en semejantes campos que le pertenecen, y ni el calor del dios ni la lluvia ni ningún viento le sacuden, sino que en los placeres y libre de fatigas yergue su vida hasta que recibe el nombre de mujer en vez del de virgen, y toma parte de las preocupaciones nocturnas, temerosa por su marido o por sus hijos.*

En estos versos aparece la imagen de la joven virgen que, mediante el matrimonio, realiza el paso de virgen a mujer, ἀντὶ παρθένου γυνή, efectuando así el tránsito del οἶκος paterno al de su nuevo esposo (vid. Ormand 1999: 43-44). La metáfora, como es natural<sup>92</sup>, compara a la virgen con un prado lleno de flores donde no le perturban ni el calor ni la lluvia ni las inclemencias del temporal, mediante una imagen muy vívida y nostálgica que recuerda el tópico del *locus amoenus* y evoca el crecimiento de la chica como una planta (vid. Wohl 2010a: 47-48).

Pero la metáfora vegetal no sólo aparece en la imagen del campo sino también en el verbo ἐξαίρει, que, aplicado a βίον, crea un efecto poético muy sugestivo según el cual la vida de las jóvenes se compara con el crecimiento de las flores en el campo (cf. Easterling 1989: 94; Seaford 1986: 50). Por otro lado, la virgen es comparada con los animales salvajes que pacen en este espacio agreste, βόσκεται. A este respecto cabe recordar que, en el pensamiento griego, era muy frecuente comparar a la παρθένος con animales salvajes que deben ser domesticados mediante el yugo del matrimonio (cf. Ormand 1999: 21; Seaford 1986: 50-51, 1987: 111). Así, la despreocupación de las vírgenes, libres de fatigas y llenas de placeres, en un espacio donde no les perturban los malos temporales, donde su vida crece como una flor en campo silvestre, es contrastada con el tránsito a la nueva vida en la que alcanzan la categoría de mujer. Del mismo modo, Deyanira se encuentra sometida a este cambio; pues, al adquirir dicha categoría, la mujer obtiene preocupaciones nocturnas y miedo por su marido e hijos en lugar de felicidad por la familia (cf. Segal 1999: 84-85; Scott 1995: 20). Igual que sucedía en el

---

<sup>91</sup> Tr. 144-150.

<sup>92</sup> La metáfora agrícola y animal era muy frecuente, tanto en Grecia como en otras culturas, como paradigma de las jóvenes vírgenes que se iban a casar, tanto comparadas con flores como con animales salvajes que iban a ser domesticados mediante el yugo del matrimonio. Sobre esto, vid. Ormand 1999: 21-26; Seaford 1986: 52, 1987: 111-112.

prólogo, el matrimonio engendra miedo en vez de vida y está sometido al cambio rítmico de las estaciones, al paso del tiempo a causa de la larga ausencia del marido<sup>93</sup>.

Esta alteración del objetivo esperable en el ritual del matrimonio podría conllevar, como opina Scott (1995: 20), que la esposa prefiere la niñez virginal a la madurez, debido al contraste que se establece entre ambos periodos de la vida de una mujer. Así, frente a lo esperable en una mujer, el matrimonio y la procreación, Deyanira expone su anhelo por una época anterior, por la juventud libre de desgracias y fatigas en el momento en el que la παρθένος todavía no había alcanzado la categoría de γυνή que conlleva el temor y la angustia, sin hijos ni marido, en lugar de la felicidad y la procreación.

La metáfora agrícola aparece de nuevo conectada con la virgen que va a unirse al lecho del marido y con el esposo que engendra hijos legítimos inseminando el vientre de la mujer igual que el agricultor siembra el campo<sup>94</sup>. En el contexto en que nos encontramos, la fertilidad femenina comparada con la del campo provoca la destrucción del οἶκος, que ya no produce hijos legítimos sino temor en un vientre lejano<sup>95</sup>, así como una Erinia engendrada por la nueva novia Yole<sup>96</sup>. El campo alejado que aparecía en el prólogo, cuya mención indirecta a Yole es más que probable, vuelve a aparecer con la misma metáfora agrícola en alusión a la cautiva de Heracles, que en varias ocasiones es mencionada como la semilla de Éurito, Εὐρύτου σπορά<sup>97</sup>.

Ligada con la metáfora agrícola se encuentra la del comercio, empleada para designar a la novia. Esta imagen, igual que en el prólogo, reproduce la esclavitud de Heracles al ser vendido a la reina Ónfale, un episodio mítico que, esbozado en el prólogo, se explica con detalle en episodios posteriores<sup>98</sup>. Esta metáfora se utiliza también en un momento en el que Deyanira aparece en silencio para explicar a las coreutas la intención que persigue con Yole, la amante de su marido: κόρην γὰρ, οἶμαι δ' οὐκέτ', ἀλλ' ἐξευγμένην, / παρεσδέδεγμαι, φόρτον ὥστε ναυτίλος, / λωβητὸν

---

<sup>93</sup> Cf. *Tr.* 28, 29-30, 129-131.

<sup>94</sup> Cf. *Tr.* 31-33, 359. El raro compuesto φυτοσπόρον de *Tr.* 359, que se refiere a Éurito como padre de Yole, es aclarador de esta misma metáfora vegetal que conecta la fertilidad del campo con la de la mujer. En esta línea debe entenderse también el compuesto φυτουργοῦ de *OT.* 1482.

<sup>95</sup> *Tr.* 32.

<sup>96</sup> *Tr.* 893-895.

<sup>97</sup> Cf. *Tr.* 316, 359, 420.

<sup>98</sup> Cf. *Tr.* 252-260, 356-358.



ἐμπόλημα τῆς ἐμῆς φρενός<sup>99</sup>. *Pues a la joven –aunque creo que ya no lo es, sino que está atada al yugo– la he recibido a mi lado, como un marinero a su carga, una mercancía que va a arruinar mi mente.* De nuevo en estos versos la metáfora animal se aplica al matrimonio, pues la κόρη que pasa a γυνή es atada al yugo del marido y, por tanto, es domesticada como un animal salvaje (*vid.* Ormand 1999: 20-21), una imagen muy frecuente en tragedia<sup>100</sup>. La mercancía es comparada con la joven que se va a casar, que se convierte en consecuencia en un λωβητόν, una carga que va a destruir a la esposa. La mujer, por tanto, es vista como un ἐμπόλημα, un término frecuentemente usado para referirse a la venta de esclavos (Ormand 1999: 24). Esta muchacha, parangonada con una mercancía como era natural entre las mujeres, que eran contratadas para el matrimonio, crea no sólo ruina sino también confusión en el interior del οἶκος, donde el abrazo sexual entre las dos amantes de Heracles se convierte en uno solo<sup>101</sup>, participando ambas de las mismas nupcias y compartiendo un idéntico οἶκος<sup>102</sup>. Mediante esta metáfora, en definitiva, se hace de nuevo hincapié en la alteración de las funciones principales del ritual del matrimonio, que, en lugar de felicidad, conlleva desdicha y ruina a la unidad familiar.

Otra imagen retomada en episodios posteriores al prólogo es aquella que evoca la alegría por la llegada de Heracles al dirimir el combate y aportar felicidad al οἶκος. Pero esta felicidad pasajera, igual que en el prólogo, pronto es transformada en angustia y temor por el paradero del marido. En este sentido, en un primer momento el mensajero aparece con noticias sobre el lugar donde se encuentra Heracles, razón por la cual éste afirma que la va a liberar del miedo, ὄκνου σε λύσω<sup>103</sup>. Si recordamos el prólogo, Heracles se presentó como el liberador, ἐκλύεταιί με<sup>104</sup>, del temor que causaba el ser monstruoso Aqueloo. Gracias al combate, Heracles libera a Deyanira del miedo y la conduce hacia la felicidad matrimonial. Pero esta alegría pasajera es nuevamente frustrada por el temor que provoca en la esposa la preocupación por su marido. Posteriormente, la metáfora de la liberación se aplica no sólo a Heracles sino también al

---

<sup>99</sup> *Tr.* 536-538.

<sup>100</sup> *Cf.* A. Ch. 599; S. Ant. 291; E. Alc. 314, *Supp.* 220, *Hel.* 1654, *Hipp.* 1425, *Ba.* 694.

<sup>101</sup> *Tr.* 539-540. Sobre las connotaciones sexuales de ὑπαγκάλισμα y χλαῖνα, con más paralelos en los textos griegos (*cf.* Ant. 650-651), *vid.* Easterling 1989: 141.

<sup>102</sup> *Tr.* 545-546.

<sup>103</sup> *Tr.* 181.

<sup>104</sup> *Tr.* 21.

oráculo, que ha anunciado con claridad que el héroe podría encontrar una liberación, λύσιν τελεῖσθαι<sup>105</sup>, de sus fatigas (cf. Kraus 1991: 89-90; Long 1968: 87).

Igual que la felicidad aportada por Heracles en el prólogo, la alegría anunciada ahora por el mensajero es sólo pasajera, ya que ésta es nuevamente cambiada por la destrucción del οἶκος cuando se da a conocer a la nueva amante de Heracles. Estas pequeñas pinceladas de júbilo acentúan la tensión dramática, pues el efecto posterior es mucho mayor cuando, después de la felicidad, viene la desgracia, un contraste que Sófocles emplea a menudo como recurso dramático en sus tragedias<sup>106</sup>. En el pasaje que nos ocupa, el mensajero presenta esta alegría con la preparación de la inminente aparición de Heracles: ὄψη δ' αὐτὸν αὐτίκ' ἐμφανῆ<sup>107</sup>, *pronto lo verás con claridad*. Ante esta información, Deyanira agradece a Zeus la alegría que, con el tiempo, por fin ha llegado, como remarca la posición enfática del término χαράν y la exhortación de Deyanira a lanzar gritos de júbilo, como era habitual en el rito del matrimonio<sup>108</sup> (cf. Easterling 1989: 103; Burton 1980: 50).

A continuación, este júbilo se festeja mediante un breve canto coral que exhorta a la nueva novia y a las vírgenes a cantar alegremente por las nuevas nupcias. Este canto acentúa el efecto de contraste a causa de la siguiente llegada de Licas con las nuevas sobre el amor furtivo entre Yole y Heracles (vid. Easterling 1989: 104):

Ἀνολολυξάτω δόμος / ἐφεστίοις ἀλαλαγαῖς / ὁ μελλόνυμφος· ἐν δὲ κοινὸς ἀρσένων /  
ἵτω κλαγγὰ τὸν εὐφάρετραν / Ἀπόλλω προστάταν, / ὁμοῦ δὲ παιᾶνα παι-/ ἄν' ἀνάγεται, ὃ  
παρθένοι, / βοᾶτε τὰν ὁμόσπορον / Ἄρτεμιν Ὀρτυγίαν, ἐλαφαβόλον, ἀμφίπυρον, /  
γείτονας τε Νύμφας<sup>109</sup>.

*Que rompa en gritos, con alaridos alrededor del hogar, la casa que va a recibir a los esposos: y dentro que vaya el clamor conjunto de los varones a Apolo Defensor el de hermoso carcaj; a su vez, vírgenes, elevad el peán, ¡el peán! Gritad a la de su misma*

---

<sup>105</sup> Cf. Tr. 654, 1171.

<sup>106</sup> Es el caso del último estásimo de Antígona (Ant. 1115-1154), donde el coro canta un hiporquema en el que se alegra por la decisión de Creonte de liberar a Antígona, una alegría que contrasta con la desgracia final que se desencadena a continuación. El mismo efecto dramático de contraste sucede en OT. 1086-1109, Aj. 693-717, Tr. 633-662. Sobre esto, vid. Lucas de Dios 2004: 56-57; Jebb 1888: 198; Lasso de la Vega 2003: 141.

<sup>107</sup> Tr. 199.

<sup>108</sup> Tr. 201-204. Nótese en estas palabras de júbilo de Deyanira la metáfora implícita en el verbo καρπούμεθα, que retoma la misma metáfora de las flores para referirse a la alegría obtenida.

<sup>109</sup> Tr. 205-215.

*semilla, Ártemis Ortigia, la cazadora de ciervos y la de doble antorcha, y a sus vecinas las ninfas.*

En este pasaje observamos muchas referencias a elementos rituales característicos de la vida cotidiana de los griegos. El canto coral en su conjunto es una exhortación a realizar el canto de júbilo propio de las mujeres en las bodas, pero con rasgos poéticos que, junto al efecto dramático creado por el contraste posterior, forman un conjunto lírico que mezcla ritual, poesía y teatro. El verbo inicial parece indicar que se trata de un ὄλολυγμός, un grito ritual que puede expresar júbilo, especialmente en la vida doméstica de las mujeres<sup>110</sup>, o dolor<sup>111</sup> según el contexto (cf. Jebb 1892: 35; Rudhardt 1992: 178-180; Burton 1980: 50-51). En este caso, la alegría de Deyanira, gracias al anuncio del mensajero de la inminente llegada de Heracles, es amplificada mediante este hiporquema en el que se invita a cantar de júbilo a la casa por la nueva novia, creando así un fuerte efecto de contraste tras la ansiedad y el temor descrito en el prólogo (cf. Burton 1980: 50; Easterling 1989: 105). Pero al mismo tiempo, este ὄλολυγμός o canto de júbilo privado y femenino se opone al clamor público y común característico de los hombres, a quienes el coro invita a realizar la κλαγγά. Este término se emplea con frecuencia para referirse a un sonido penetrante, generalmente el sonido vibrante de las cuerdas de un arco, de instrumentos de cuerda, o de los agudos gritos de determinados animales, como pájaros, perros o lobos<sup>112</sup>. En este caso, la κλαγγή se utiliza para designar el clamor ocasionado por el canto público de los hombres, en oposición al privado de las mujeres. Esta oposición entre el grito femenino y el masculino marca las dos esferas que se regocijan por la incorporación de la novia a la nueva casa del esposo.

Asimismo, el grito se divide en dos grupos, hombres y vírgenes, cada uno de los cuales debe entonar un peán en honor de un dios, Apolo o Ártemis respectivamente. Cada dios tiene limitada su esfera de acción por el epíteto: Apolo aparece representado por su carcaj y su arco, así como por su protección frente a las adversidades, προστάταν<sup>113</sup>. Ártemis, en cambio, recibe el epíteto Ὀρτυγία, debido a una de las

---

<sup>110</sup> Cf. *Il.* VI 301; *Od.* III 450; *A. Th.* 268-269, *Ag.* 587.

<sup>111</sup> *S. El.* 750.

<sup>112</sup> Vid. *DELG.* & *LSJ.* s. v. κλαγγή.

<sup>113</sup> Era muy frecuente este epíteto aplicado a Apolo, como dios protector de las casas que recibía culto en varios lugares, como en Mégara (Jebb 1982: 36). Cf. *OT.* 881, *El.* 637; Paus. I 44 2.

versiones míticas sobre el lugar de su nacimiento<sup>114</sup>, y es invocada como diosa protectora de las παρθένοι. Las vírgenes, protegidas por la diosa, destacaban por un amor puro y casto, propio de los montes, la esfera característica de esta divinidad como diosa virgen y cazadora, ἐλαφαβόλον<sup>115</sup>, como demuestran algunos cultos en su honor dedicados al matrimonio, como el de Ártemis Brauronia.

Ambos dioses son hermanos y, por lo tanto, han surgido de la misma simiente, ὁμόσπορον, una metáfora que, muy frecuente en los ritos nupciales, aparece en esta ocasión como punto de encuentro de los dos hermanos, en honor de quienes se cantan peanes que manifiestan el júbilo por los nuevos novios, como era habitual en las bodas de la época en el canto del μακαρισμός, cuya raíz hace patente el objetivo de este canto: destacar la felicidad por los recién casados<sup>116</sup>.

Tras este canto se precipita la desgracia final a raíz de la llegada de Licas y el anuncio del mensajero del amor de Heracles por Yole. El amor<sup>117</sup>, que debería ser un elemento de unión matrimonial entre los amantes, causa el efecto contrario, siendo un componente de destrucción que arrasa ciudades y aniquila el οἶκος (Douterelo 1997: 195): Ἔρως δέ νιν / μόνος θεῶν θέλξειεν αιχμάσαι τάδε<sup>118</sup>. *El Amor es el único dios que lo puede hechizar para emprender esta lucha con la lanza*. La rápida yuxtaposición entre θέλξειεν y el infinitivo αιχμάσαι pone de manifiesto el carácter contradictorio del amor personificado, capaz de cautivar el corazón y destruir ciudades (Easterling 1989: 122). Con la lanza se conduce a la nueva novia desde Ecalia<sup>119</sup>. Así, el amor por Yole es la causa de la destrucción de grandes ciudades, pues es éste quien ha aparecido con finalidad aniquiladora: κούχ ἢ Λυδία / πέρσειεν αὐτήν, ἀλλ' ὁ τῆσδ' ἔρως φανείς<sup>120</sup>, y *no fue la lidia quien la devastó, sino el amor que ha surgido por ésta*. Este pasaje, que

---

<sup>114</sup> Generalmente, la isla de Ortigia se asocia con Delos o con alguna isla vecina (Jebb 1892: 36). Existen distintas versiones sobre el nacimiento de Ártemis, ubicado por lo general en la isla Ortigia o en Delos. Sobre estas cuestiones, *vid.* Roscher, *s. v.* Artemis; Jebb 1892: 36; Easterling 1989: 105.

<sup>115</sup> Este epíteto, muy frecuentemente aplicado a Ártemis (*h. Hom.* 27 2), podría tener efectos inmediatos en el espectador, que contemplaba la tragedia en las Grandes Dionisias, celebradas en el mes de Elafebolión debido a algún tipo de culto que se realizaba por esas fechas en honor de la diosa (*vid.* Parke 1986: 125).

<sup>116</sup> El resto de calificativos que recibe la diosa Ártemis en este canto, como ἀμφίπυρον, sus relaciones con las bodas y sus asociaciones con las ninfas vecinas, que probablemente se refieran a las ninfas de Mélida donde la diosa recibía culto, no lo tratamos. Sobre esto, *vid.* Easterling 1989: 106; Jebb 36.

<sup>117</sup> El tema del amor en la literatura griega ha sido muy estudiado, razón por la cual no nos adentramos en este campo. En tragedia griega se emplea con frecuencia con imágenes poéticas que producen efectos dramáticos inmediatos en el espectador. Sobre este tema, Douterelo (1997: 195, n. 1) ofrece abundante bibliografía.

<sup>118</sup> *Tr.* 354-355.

<sup>119</sup> *Tr.* 856-859.

<sup>120</sup> *Tr.* 432-433.

evoca el amor en el instante en el que surgió, podría remitir al primer verso de la obra, donde se recuerda, con la misma forma verbal, el momento en que la antigua máxima repetida entre los hombres también se originó.

El amor aparece también como competidor en los combates, pues en el prólogo provocó la lucha entre Aqueloo y Heracles. Pero si aquella era causada por el amor hacia Deyanira, ahora el deseo se dirige a Yole, personaje externo que ocasiona la lucha: Ἔρωτι μὲν νῦν ὅστις ἀντανίσταται / πύκτης ὅπως ἐς χεῖρας, οὐ καλῶς φρονεῖ<sup>121</sup>. *Pues quien se enfrenta al amor, como un púgil con las manos, no piensa con sensatez.* El amor, por tanto, es comparado con el púgil mediante un tópico muy frecuente en la literatura amorosa (Easterling 1989: 128), pues ocasiona luchas y lo vence todo<sup>122</sup>, razón por la cual el coro, en su elogio al amor, llega a afirmar: μέγα τι σθένος ἂ Κύπρις ἐκφέρεται / νίκας ἀεὶ<sup>123</sup>. *Grande es la fuerza de la victoria que obtiene siempre Cipris.*

Mediante el motivo del amor como elemento que ocasiona los combates se unen las historias de Deyanira y de Yole (Easterling 1989: 133). En este sentido, en el primer estásimo se recuerda la batalla entre Heracles y Aqueloo que se describió en el prólogo. Así, se vuelve a referir la aparición fantasmagórica del río monstruoso que, con el poder de la metamorfosis, se hizo visible como una epifanía divina en forma de toro, φάσμα ταύρου<sup>124</sup>, igual que se apareció en el prólogo, ἐναργῆς ταῦρος<sup>125</sup> (cf. Easterling 1989: 136; Long 1968: 101-102). Pero también el hijo de Zeus, con su asistencia al combate, se colocó frente a su oponente en medio de la refriega por el lecho nupcial: ἴσαν ἐς μέσον ἰέμενοι λεχέων / μόνα δ' εὔλεκτρος ἐν μέσῳ Κύπρις / ῥάβδονόμει ξυνοῦσα<sup>126</sup>. *Se lanzaron al medio, ávidos del lecho nupcial: sólo Cipris que propicia la unión conyugal, en medio, arbitra el combate.* El lenguaje especializado de los combates en los que los púgiles se lanzan a luchar en medio del ring, ἐς μέσον, se entremezcla con el vocabulario amoroso: es el amor quien dirige el combate y es el amor el cuadrilátero en el que se combate, λεχέων, el motivo de la lucha (cf. Easterling 1989: 137; Wohl 2010a: 19). Esta descripción tan gráfica de la batalla completa la que encontramos en el prólogo. El combate causó la concesión de la mano de la novia al vencedor<sup>127</sup>, disputada

---

<sup>121</sup> Tr. 441-442.

<sup>122</sup> Recuérdese el canto coral de *Ant.* 781ss (Ἔρωτος ἀνίκατε μάχην).

<sup>123</sup> Tr. 497-498.

<sup>124</sup> Tr. 509.

<sup>125</sup> Tr. 11.

<sup>126</sup> Tr. 514-516.

<sup>127</sup> Tr. 527-530.

por ambas partes, ἀμφινείκητον, y separada de su madre como una ternera solitaria, ὥστε πόρτις ἐρήμα, para ser conducida al οἶκος de su nuevo marido (cf. Seaford 1986: 53; Ormand 1999: 41-42).

La amplificación poética de la lucha entre Aqueloo y Heracles prepara al espectador para la aparición de otro monstruo en el episodio posterior: el centauro Neso<sup>128</sup>. La imagen sugerida en este nuevo pasaje remite a la bestia transportando al otro lado del río Eveno a la joven Deyanira, que por primera vez seguía el camino marcado por su padre hacia el οἶκος del marido, ξὺν Ἡρακλεῖ εὖνις ἐσπόμεν<sup>129</sup>, una imagen que de nuevo reproduce el tránsito de Deyanira de virgen a mujer (Ormand 1999: 41-42). Pero en estas imágenes no es el padre Eneo, sino el centauro Neso quien, cogiéndola de las muñecas, el gesto habitual de introducción de la novia en el nuevo hogar (Rehm 1994: 14), la transporta y la viola, ψάθει ματαίαις χερσίν<sup>130</sup> (Pozzi 1994: 580-581). De este modo, se evocan imágenes que, reproduciendo el ritual del matrimonio, lo pervierten y confunden con la monstruosidad del centauro.

En esta línea, el motivo del combate entre héroes y monstruos por amor se reproduce con imágenes que transgreden el rito nupcial. Tal es el caso del filtro amoroso<sup>131</sup>, entendido de manera distinta por la esposa y el marido, o de la muerte de los amantes separados y con los roles invertidos, muriendo Deyanira como un hombre y convertido Heracles en una παρθένος por sus gritos de dolor y lamentos<sup>132</sup>, vestido con un peplo que lo mata<sup>133</sup>, vestimenta característica de las mujeres y objeto de destrucción de los amantes (Loroux 1989: 31-32). En este momento final de la vida de los protagonistas, la pureza de la novia se convierte en una mancha causada por la sangre de la bestia, provocando así la muerte de Heracles y la ruina total de la unidad familiar (cf. Ryzman 1991: 392; Segal 1980: 129, 1999: 69; Wohl 2010a: 25; Pozzi 1994: 579).

Finalmente, esta destrucción se hace patente cuando se describe la muerte de Deyanira<sup>134</sup>, donde el lenguaje ritualizado mezcla el matrimonio con la muerte, como sucede también en otras tragedias en las que la joven virgen, se dice, se va a casar con la

---

<sup>128</sup> Tr. 555-581.

<sup>129</sup> Tr. 563.

<sup>130</sup> Tr. 565.

<sup>131</sup> Cf. Tr. 575, 584-585, 685, 1140, 1142.

<sup>132</sup> Cf. Tr. 1071-1072, 1075. De hecho, uno de los verbos empleados para ejemplificar sus gritos de dolor (Tr. 1072: βέβρυχα) se emplea con frecuencia asociado a los animales, aplicado también a Deyanira en la escena de su muerte (Tr. 904), *vid.* Seaford 1986: 58.

<sup>133</sup> Cf. Tr. 602-609, 674-679, 924.

<sup>134</sup> Tr. 912-935.

muerte<sup>135</sup>. En este caso, Deyanira se clava una espada al modo varonil y, envolviéndose con su velo de novia, que es al mismo tiempo el velo que cubre a los muertos<sup>136</sup>, se suicida sobre el lecho nupcial, en una imagen poética muy vívida que refuerza la destrucción total del matrimonio, según la cual el lecho, sin unión conyugal, en vez de producir vida engendra muerte. Así la mujer de Heracles escenifica, con su suicidio, un matrimonio con los papeles intercambiados, pues la mujer se convierte en hombre y el hombre, quitándose el velo en sus ἀνακαλυπτήρια personales<sup>137</sup>, se transforma en mujer, sin llegar a encontrarse en ningún momento (cf. Ormand 1993: 226, 1999: 38-42; Seaford 1986: 58; Easterling 1989: 190; Segal 2013: 119-120; Pozzi 1994: 583).

Como consecuencia de la ruina familiar que muestran estas imágenes, Heracles pide a su hijo Hilo que despose a Yole<sup>138</sup>, alcanzando así la reconstrucción del οἶκος que se encuentra alterado desde el principio. Hilo, bajo juramento sagrado hacia su padre, le promete que se unirá al lecho con el fin de procrear y garantizar la continuidad del οἶκος recibido por herencia (cf. Segal 2013: 123; Wohl 2010a: 12-14). En este sentido, la metáfora del lecho vacío adquiere un nuevo significado con el mismo término, λέχος<sup>139</sup>, aplicado esta vez a la nueva unión conyugal entre Hilo y Yole. Al final, en anapestos de marcha<sup>140</sup> se concluye la tragedia con la concesión prematrimonial de la mano de la novia, la alegría de las nuevas nupcias, ἐπίχαρτον τελέουσα<sup>141</sup>, que conlleva la reconstrucción del οἶκος.

### 3. 3. 4. Conclusión

En relación con el rito del matrimonio, en toda la tragedia aparecen esquemas y motivos similares que se repiten con frecuencia desde el prólogo hasta la éxodo. Así, la tragedia comienza con un tono alarmante por un pretendiente presentado como una epifanía monstruosa en combate con Heracles, el héroe civilizador que aporta la felicidad al matrimonio. No obstante, esta alegría pasajera se ve frustrada por la larga ausencia del

---

<sup>135</sup> Sobre este motivo literario, también popular como demuestran los epitafios (Lattimore 1942: 192-194), tratamos en el apartado dedicado a *Antígona*, debido a la importancia que tiene en esta tragedia. Este tema, en la tragedia griega, ha sido bien estudiado por Rehm (1994) y por Ormand (1999).

<sup>136</sup> *LSJ*. s. v. φᾶρος.

<sup>137</sup> *Tr.* 1078-1080.

<sup>138</sup> *Tr.* 1221-1229.

<sup>139</sup> *Tr.* 1227.

<sup>140</sup> *Tr.* 1259-1278.

<sup>141</sup> *Tr.* 1262-1263.

marido y se convierte en miedo y angustia por el desasosiego que causa el lecho vacío y por el monstruoso pretendiente que lucha por obtenerlo.

Con posterioridad al prólogo aparecen imágenes y metáforas que, mucho más elaboradas y desarrolladas, exploran los mismos rasgos poético-rituales. Entre éstos, son recurrentes la alteración de los papeles matrimoniales, el combate entre monstruos presentados como una epifanía terrorífica y héroes civilizadores que aportan la felicidad, el contraste que yuxtapone en oxímoron el miedo y la felicidad o el dolor y la belleza, presentando así una transgresión ritual que plantea un conflicto trágico importante. Otras imágenes frecuentes son el tálamo sin marido que muestra una alteración significativa de este rito, el lecho adjudicado que conecta a las dos mujeres de la obra, la metáfora comercial que presenta a Heracles afeminado como una transacción comercial, la metáfora agrícola según la cual el matrimonio en vez de engendrar vida engendra miedo. Todas estas imágenes y metáforas, como hemos podido comprobar, presentan una tonalidad preocupante en el prólogo que no se describe con detalle hasta los momentos posteriores, en los que se desarrollan los mismos motivos con efectos poéticos y dramáticos que varían según el contexto.

### 3. 4. La presencia de Zeus: motivo religioso y dramático

#### 3. 4. 1. Introducción

Muchos estudiosos han llamado la atención sobre la importancia de Zeus que, aunque no aparece, es una presencia notable durante toda la obra, especialmente por su relación con Heracles<sup>142</sup> como paradigma del héroe a nivel divino y soberano de dioses (*cf.* Hoey 1977: 286; Mikalson 1986: 90-91; Bowman 1999: 337; Beer 2004: 84-85; Winnington-Ingram 1980: 88-89). En esta línea, «Sophocles, rather than developing a single and unified conception of Zeus, introduces a wide range of Zeuses and then binds them together through the paternity of Heracles» (Mikalson 1986: 90). Esta afirmación confirma la importancia de Zeus en esta tragedia, no sólo por su característica como soberano de dioses, sino también, en su relación con Heracles, por su posibilidad de desplegarse en distintas parcelas de acción, característica derivada del politeísmo y la

---

<sup>142</sup> *Cf. Tr.* 19, 26-27, 566-567, 826, 956, 1041-1043, 1106.



idea de religiosidad griega (*cf.* Sourvinou-Inwood 2002a: 13; Suárez de la Torre 2006: 11).

Zeus, por tanto, se desdobra en distintas esferas de acción empleadas según el contexto argumental, una amalgama de funciones que configuran un conjunto dramático homogéneo (Mikalson 1991: 222). En este sentido, el epíteto concreta la esfera de acción o de culto que se necesita resaltar en cada momento, distinguiendo entre Zeus Agonio<sup>143</sup>, Ceneo<sup>144</sup> o del Eta<sup>145</sup>, entre otros ejemplos. Así, debemos a Mikalson (1986: 90-91) una clasificación de las distintas esferas de acción de Zeus que aparecen en la obra. Esta divinidad puede presentarse en relación con la geografía de su culto local, en referencia a sus parcelas de acción, como los combates o los juramentos, o bien como dios oracular, entre otras. En todos estos casos, la alusión a Zeus, siempre ligada al contexto dramático, parece estar motivada por su relación con Heracles, como la descripción del combate entre Heracles y Aqueloo, que presenta a Zeus Agonio como paralelo divino de su hijo<sup>146</sup>, o como la aparición de Zeus como dios oracular en Dodona en momentos en los que el oráculo pronostica el destino del héroe<sup>147</sup>.

Por otra parte, el epíteto de πράκτωρ que Zeus recibe en *Tr.* 251<sup>148</sup>, así como la conclusión de esta tragedia con la afirmación de que esta divinidad gobierna sobre todo<sup>149</sup>, ha hecho pensar en alguna ocasión que Zeus es el actor que maneja los movimientos de los personajes (Winnington-Ingram 1980: 88). Sobre esta opinión nos situamos en la misma posición que Atenea con Áyax o Apolo con Edipo. Los dioses motivan la actuación de los personajes, en cambio son los mismos personajes quienes realizan sus movimientos por ignorancia, siendo responsables de sus actos y actuando por propia voluntad (*cf.* Wohl 2010a: 35-36; Easterling 1981: 61; Segal 2013: 83). En este sentido, el calificativo πράκτωρ no alude a la participación activa de Zeus como causante de la ruina de Heracles, sino más bien, en el contexto en el que aparece, a la purificación de Heracles tras el asesinato de Ífito. Es decir, se dice que Heracles fue enviado como sirviente de la reina Ónfale para purificarse del asesinato que realizó, ya que Zeus se manifiesta como πράκτωρ. Del mismo modo, la tragedia parece concluir

---

<sup>143</sup> *Tr.* 26.

<sup>144</sup> *Tr.* 238.

<sup>145</sup> *Tr.* 1191.

<sup>146</sup> *Tr.* 18-21, 26-27.

<sup>147</sup> *Tr.* 169-174.

<sup>148</sup> Este epíteto también lo recibe Cipris en *Tr.* 861.

<sup>149</sup> *Tr.* 1278.

con la reafirmación del orden tras el caos mediante la reconstrucción del οἶκος<sup>150</sup>, un hecho que explicaría la alusión a Zeus como garante de este orden al final de la tragedia (Winnington-Ingram 1980: 89). De esta manera, como sucedía con Atenea en *Áyax*, los dioses no aparecen simplemente como destructores de los héroes, sino más bien como garantes del orden y la justicia que deben restablecer.

Tanto Zeus como Heracles se presentan en relación con los cultos que recibían en el mundo griego, como el que el héroe tenía en el monte Eta<sup>151</sup> o el dios en el cabo Ceneo<sup>152</sup>. No obstante, según Mikalson (1986: 97-98), en esta tragedia Sófocles parece presentar un Heracles menos arraigado a los cultos áticos y más panhelénico y literario, ya que se alude a cultos foráneos para el público ateniense. Por otra parte, aunque Mikalson (1986: 98) tiene razón al afirmar que los cultos son foráneos para el público ateniense, esto no significa que Sófocles nos muestre un Heracles tan sólo panhelénico y literario, como afirma Mikalson, sino que también podría encontrarse relacionado con sus cultos locales, como veremos con los casos del cabo Ceneo o del monte Eta. Es innegable, pues, la referencia a cultos que tanto Sófocles como su público podían conocer por formar parte de su realidad cultural y ritual, aunque no fuera específicamente ateniense, igual que sucedía con las alusiones a cultos de Trecén y de Corinto en las tragedias *Hipólito*<sup>153</sup> y *Medea*<sup>154</sup> respectivamente (Easterling 1981: 65).

Esta interpretación invalidaría también la opinión de Beer (2004: 84), que afirma, por un lado, que ninguna *polis* reconocía a Zeus como dios local y protector principal, sino simplemente como dios supremo y garante de la justicia y el orden, razón por la cual sus cultos principales eran panhelénicos, como el que recibía en Olimpia. Por otro lado, Beer (2004: 84) concluye que, en esta tragedia, Zeus no aparece como receptor de culto, sino sólo como fuerza suprema y padre de Heracles. Con todo, por un lado, Zeus no sólo recibía culto panhelénico sino también local, como protector de algunas *poleis*,

---

<sup>150</sup> *Tr.* 1221-1229. También es verdad que, como sucede en otras tragedias de Sófocles, el final es una mirada hacia el futuro en el que, según se dice, el hijo reconstruirá el οἶκος del padre. De este modo también podemos pensar que al final de la tragedia no se produce este regreso al orden, sino que sólo se anuncia. Sobre esto, *vid.* Roberts 1988: 188.

<sup>151</sup> *Cf. Tr.* 200, 1191. Los restos arqueológicos muestran figurillas e inscripciones que confirman la tradición literaria de que en el monte Eta había un culto dedicado a Heracles relacionado con el final de su vida, su incendio en la pira en este monte y su posterior apoteosis. Asimismo, algunos estudiosos, en relación con los pasajes en los que se menciona el monte Eta, han querido ver en la tragedia alusiones indirectas a este episodio de la vida de Heracles. Sobre esto, *vid.* Easterling 1981: 65.

<sup>152</sup> *Tr.* 238, 753.

<sup>153</sup> *E. Hipp.* 1423-1427.

<sup>154</sup> *E. Med.* 1379.

como es el caso de Zeus Polieo en Atenas en honor de quien se realizaban las Dipolias (Parke 1986: 162-167). Por otro lado, en esta tragedia Zeus tiene una función mucho más compleja, pues no sólo aparece como fuerza superior y dios panhelénico sino muy especialmente en cuanto receptor de cultos locales y menores, como demuestran los pasajes mencionados. Por este motivo, consideramos importante el estudio de cada uno de los contextos dramáticos por separado, pues sólo así podemos entender las múltiples facetas de adaptación de las distintas esferas de acción de Zeus que, en su relación con Heracles, transportan el argumento mítico a la realidad contemporánea de la época de Sófocles.

Con este enfoque, en este apartado analizamos, por un lado, las distintas esferas de acción de la divinidad que sean pertinentes para nuestro propósito con el fin de concluir que, frente a la opinión de Beer, Zeus aparece no sólo como dios supremo sino también como receptor de culto por medio de alusiones rituales y culturales de la época clásica que conectan el mito con la realidad. Estos factores culturales se entremezclan con la finalidad poética y dramática de Sófocles. Por otro lado, el personaje de Zeus, en relación con Heracles y por estas alusiones a sus espacios de culto, presenta imágenes prologales que se desarrollan, con características similares pero más elaboradas, a lo largo de los episodios y cantos corales sucesivos.

#### 3. 4. 2. La relación entre Zeus y Heracles en el prólogo

Los papeles de Zeus y Heracles se asimilan ya en el prólogo en la descripción de la lucha entre Heracles y Aqueloo. En este momento, frente al monstruoso pretendiente de Deyanira, se opone la llegada de Heracles como héroe liberador: χρόνω δ' ἐν ὑστέρω μὲν, ἀσμένη δέ μοι, / ὁ κλεινὸς ἦλθε Ζηνὸς Ἀλκμήνης τε παῖς· / ὃς εἰς ἀγῶνα τῶδε συμπεσὼν μάχης / ἐκλύεται με<sup>155</sup>. *Tiempo después, para mi contento, vino el ilustre hijo de Zeus y Alcmena, que tras lanzarse al combate contra éste me libera.* Heracles se presenta por primera vez como alguien muy conocido por el espectador, pues sólo con la alusión a sus progenitores se reconoce su presencia. Asimismo, el hecho de que el anuncio de su llegada ocupe un verso entero, el adjetivo κλεινός que llama la atención

---

<sup>155</sup> Tr. 18-21.

sobre su heroicidad<sup>156</sup> y la alusión a su genealogía son rasgos que, por su solemnidad, nos transportan al tiempo de la épica, al mundo mítico de los grandes héroes del pasado que destacan por su valor en el combate.

La genealogía, por otro lado, resalta la importancia de Heracles en su relación con Zeus, al tiempo que la alusión a la divinidad confiere sacralidad al conjunto descrito. En esta línea, Heracles es identificado con su padre, de quien toma sus atributos y las características heredadas por su φύσις<sup>157</sup>. Así pues, igual que Zeus es el dios supremo, Heracles es el héroe por excelencia, ambos destructores de monstruos, el uno de Gigantes y Titanes, el otro de monstruos como la hidra de Lerna o el león de Nemea. Por consiguiente, tanto Zeus como Heracles tienen un componente civilizador que los une como los personajes que aportan la liberación frente a los monstruos y la felicidad frente al horror en el matrimonio (*cf.* Beer 2004: 84-85; Winnington-Ingram 1980: 76; Kraus 1991: 89-90). Heracles aparece, por lo tanto, como liberador de monstruos, ἐκλύεται, y héroe civilizador que aporta la felicidad al matrimonio, frente a las nupcias terroríficas entre Aqueloo y Deyanira descritas en los versos anteriores. En este sentido, contra la espantosa epifanía de Aqueloo, Heracles se manifiesta en un ambiente sacralizado y épico por la alusión a Zeus, «in a halo of epic light» (Easterling 1989: 75).

Por un lado, la imagen descrita sugiere el impulso del héroe hacia su oponente, συμπεσών, un cuadro que aparece también, con posterioridad al prólogo, en la imagen de los oponentes lanzándose al cuadrilátero mediante la expresión ἴσαν ἐς μέσον ἰέμενοι λεχέων<sup>158</sup>. Por otro lado, en el prólogo esta imagen se expresa mediante una redundancia estilística muy del gusto de Sófocles por medio de la expresión εἰς ἀγῶνα μάχης. Esta repetición expletiva de dos palabras casi sinónimas, de las que la segunda añade algo al sentido global, es un recurso empleado con frecuencia por el autor con el fin de enfatizar una idea (*cf.* Easterling 1989: 75; Earp 1944: 102-103). En este caso se

---

<sup>156</sup> El epíteto κλεινός, de la misma raíz que κλέος como vimos anteriormente (*vid.* 1. 1. 3), se refiere por lo general a algo o a alguien “famoso, conocido” y, por tanto, “ilustre”. Cuando se refiere a los héroes tiene claras connotaciones épicas (*vid.* *Od.* IX 19). Con todo, el epíteto, debido a su alta frecuencia en tragedia, se ha convertido en un epíteto puramente ornamental cuyo significado no deriva de manera inmediata del contexto, *vid.* Bergson 1956: 132-133. *Cf.* *A. Pers.* 474; *S. Aj.* 216, 861, *Tr.* 19, 750, *OT.* 8, 1208, *El.* 8, 160, 300, 681, *Ph.* 575, 654; *E. Heracl.* 38, *Hipp.* 423, 1094, *Ion.* 30, 590, 1038.

<sup>157</sup> Sófocles también emplea, en otras ocasiones, la genealogía como recurso dramático con el fin de subrayar la naturaleza del personaje derivada de su padre. En este sentido, como veremos, en *Filoctetes* Neoptólemo es presentado con frecuencia como hijo de Aquiles, de quien ha heredado su cualidad guerrera, una característica que lo opone directamente a Odiseo, que aparece retratado como un experto en el arte de la palabra, *cf.* *Ph.* 4, 50, 57, 241, 260, 364, 542, 582, 1066, 1237, 1298, 1433.

<sup>158</sup> *Tr.* 514.

refuerza el término ἄγων como elemento importante que une al héroe con la divinidad. Esto se observa claramente en los versos siguientes, en los que Deyanira afirma que, para su felicidad, Zeus Agonio vino a poner fin a la lucha: τέλος δ' ἔθηκε Ζεὺς Ἀγώνιος καλῶς, / εἰ δὴ καλῶς<sup>159</sup>. *Pero Zeus Agonio puso un final feliz, si es que se le puede llamar feliz*. En estos versos aparece confirmada la identificación entre Heracles y su padre Zeus, ambos portadores de la felicidad matrimonial frente al horror del monstruoso pretendiente.

La esfera de acción de Zeus que indica el epíteto Ἀγώνιος hace referencia a su cualidad como divinidad que arbitra los combates, una esfera compartida con los dioses que presiden los juegos panhelénicos, debido a su función agonística, como el caso de Zeus en los juegos Olímpicos y los Nemeos, y como los ἄγωνιοι θεοί, Apolo y Poseidón, que dominaban los juegos Píticos e Ístmicos respectivamente, o como Hermes que gobernaba la palestra, si bien no como divinidad panhelénica, sí en calidad de patrón<sup>160</sup> (cf. Easterling 1989: 76; Jebb 1892: 9-10). Este epíteto, por tanto, podría evocar en los espectadores la realidad ritual de Zeus como gobernante sobre las competiciones deportivas en los juegos agonísticos, como divinidad panhelénica.

Ahora bien, esta esfera de culto de Zeus, en este contexto, no aparece por su relación cultural sino principalmente como epíteto transformado y contextualizado en el combate que mantuvieron Heracles y Aqueloo por la mano de Deyanira. La feliz disolución del conflicto es, en definitiva, el punto de unión entre padre e hijo en este prólogo, que conecta el tiempo mítico y legendario de los héroes liberadores de monstruos con la realidad cultural del mundo griego en una sociedad agonística y en un contexto dramático que unifica al dios y al héroe, ambos liberadores de Deyanira frente al horrendo oponente Aqueloo. Por otra parte, tras la felicidad en el matrimonio llega el miedo por la ausencia del marido, como subraya la expresión εἰ δὴ καλῶς.

### 3. 4. 3. Los cultos de Zeus tras el prólogo

“Zeus de los combates” es mencionado como dios todopoderoso garante del orden que gobierna el mundo, una faceta muy conocida de Zeus y empleada como motivo

---

<sup>159</sup> Tr. 26-27.

<sup>160</sup> Zeus recibía culto en Argos como Σθένιος. Sobre estas distintas divinidades que compartían epíteto, vid. Paus. II 32 7; A. Supp. 189; Pi. I. I 60.

tradicional por los poetas. En el contexto en el que aparece, ὁ πάντα κραίνων βασιλεὺς Κρονίδα<sup>161</sup> se muestra como dispensador de ningún dolor, ἀνάληγτα, a fin de mantener el orden cósmico mediante una alternancia en la que las alegrías y las penas se suceden en un ciclo perpetuo<sup>162</sup>. Esta faceta de Zeus es repetida con frecuencia, como dios Olímpico, padre de los dioses y administrador de equidad, mediante alusiones a este dios que aparece como preservador de la justicia que su poder debe garantizar<sup>163</sup>. Así pues, si en el prólogo Zeus Agonio traía la felicidad y el orden al combate, al final de la tragedia, tras muchas alusiones al dios como gobernante y administrador de justicia, se concluye con la reafirmación del orden con una nueva mención a Zeus como dispensador de todos los asuntos humanos<sup>164</sup> (cf. Beer 2004: 84; Winnington-Ingram 1980: 74).

Tras la párodo, con la aparición del mensajero<sup>165</sup> se atisba un poco de esperanza ante las noticias del paradero de Heracles. Así se crea un efecto de sorpresa mediante la sensación de una alegría pasajera. Esta llegada es anunciada por el corifeo con gran júbilo y religiosidad<sup>166</sup>, pues éste manda guardar silencio, εὐφημίαν, mediante un vocablo que dictaba prácticas rituales como el sacrificio, caracterizado por el silencio devoto de los participantes (Burkert 2007: 269). Igualmente, el corifeo anuncia que el mensajero viene completamente coronado, καταστεφῆ<sup>167</sup>, un símbolo de las buenas noticias que se presentan a continuación<sup>168</sup> (cf. Easterling 1989: 100; Jebb 1892: 31; Segal 1999: 71-72). Según informa el mensajero a partir de datos falsos aportados por Licas<sup>169</sup>, Heracles se encuentra vivo y ofrendando a los dioses: τὸν γὰρ Ἄλκμηνης τόκον

---

<sup>161</sup> Tr. 126-128.

<sup>162</sup> Tr. 129-131. Esta alternancia cíclica de los fenómenos naturales se conecta, como hemos visto, con el sufrimiento de Deyanira en una sucesión constante de días y noches que mantiene en velo a la mujer de Heracles (Hoey 1972: 140).

<sup>163</sup> Cf. Tr. 275-279, 399, 1022.

<sup>164</sup> Tr. 1278.

<sup>165</sup> Tr. 180-183.

<sup>166</sup> Tr. 178-179.

<sup>167</sup> Cf. OT. 82-83; E. Hipp. 806-807.

<sup>168</sup> En estos versos hay un problema de crítica textual que condiciona la interpretación del pasaje, según se lea que el mensajero aparece coronado πρὸς χάριν λόγων, *a causa de estas palabras*, o πρὸς χαρὰν λόγων, *para alegría de estas palabras*. Sólo en el último caso el sintagma preposicional estaría explicando el término καταστεφῆ, cf. Jebb 1892: 31; Easterling 1989: 100.

<sup>169</sup> Tr. 188-189. La escena del mensajero, que informa de las falsas noticias dadas por Licas de que Heracles se encuentra vivo camino a Traquis, prepara al espectador para los versos 335ss, cuando también el mensajero revela a Deyanira que Licas había mentido. El efecto de alegría, por tanto, es pasajero y sólo cambiará cuando se descubra la verdad sobre Heracles. Estos versos son importantes por su efecto dramático y porque, sin esta información, el espectador se podría preguntar a posteriori cómo supo la verdadera historia el mensajero, *vid.* Easterling 1989: 100.

/ καὶ ζῶντ' ἐπίστω καὶ κρατοῦντα κὰκ μάχης<sup>170</sup> / ἄγοντ' ἀπαρχὰς θεοῖσι τοῖς ἐγχωρίοις<sup>171</sup>. *Pues que sepas que el hijo de Alcmena está vivo y triunfante y que está llevando las primeras ofrendas de la batalla a los dioses patrios.* Como es habitual en Sófocles, la información aparece de manera progresiva, con efectos de sorpresa y alegría pasajera. Así sucede en este pasaje, donde se adelantan datos sobre el paradero de Heracles que, según se dice, al concluir la batalla transporta las ofrendas a los dioses. No obstante, qué tipo de ofrendas y a qué dioses se refiere es algo que se irá desvelando en los episodios sucesivos. Por el momento, se hace saber que Heracles ha ganado la batalla, una afirmación que conecta el motivo agonístico con el combate entre Heracles y Aqueloo del prólogo.

Como era habitual en el mundo griego, tras una batalla se hacían ofrendas y sacrificios a los dioses, a quienes se dedicaba parte del botín conquistado en agradecimiento por la ayuda prestada (*vid.* Burkert 2007: 96-97). Así pues, después de la batalla en Ecalia Heracles ofrenda los primeros despojos, ἀπαρχαί, a los dioses. En lo que concierne a estas ofrendas, «l'ἀπαρχή est un rite initial» difícil de concretar, ya que tiene un campo semántico muy amplio (Rudhardt 1992: 222). Etimológicamente, se podría definir como el acto completo que marca el inicio de determinados rituales o como las primeras y más selectas porciones de ofrendas dedicadas a la divinidad a partir de un conjunto más amplio (Jim 2011: 40). Según el contexto, por tanto, las ἀπαρχαί pueden aludir al primer acto de un sacrificio, en el que se cortaba un mechón de pelo de la víctima y se arrojaba al fuego como gesto ritual que señalaba el “inicio”<sup>172</sup>, pero también a los primeros frutos del campo dedicados como primicias<sup>173</sup> o a una porción del ganado cazado y consagrado<sup>174</sup>, a ofrendas de cabellos que se hacían en determinados ritos de paso o funerarios<sup>175</sup>, así como a la parte inicial del botín dedicado a los dioses tras el combate<sup>176</sup> o a los ἀναθήματα de riquezas depositadas en los

<sup>170</sup> El tricolon καὶ ζῶντα (...) καὶ κρατοῦντα κὰκ μάχης es un recurso retórico muy frecuente en Sófocles para incrementar la tensión en crescendo, mediante tres miembros coordinados o yuxtapuestos cada uno más fuerte que el anterior, *cf.* *Tr.* 1088-1089, 1096; *Ant.* 876, 901; *El.* 13. *Vid.* Easterling 101.

<sup>171</sup> *Tr.* 181-183.

<sup>172</sup> *Od.* III 444-465, XIV 422-424.

<sup>173</sup> *TGrF.* V F 516.

<sup>174</sup> *IG* I<sup>3</sup> 828; *AP.* VI 196.

<sup>175</sup> *E. Or.* 96, *Ph.* 1524-1525.

<sup>176</sup> *Tr.* 183, 761.

templos<sup>177</sup>, entre otros ejemplos (cf. Rudhardt 1992: 219-222; Burkert 2007: 93; Jim 2011: 41-48).

En este pasaje, el sintagma preposicional ἐκ μάχης nos ayuda a comprender el sentido de ἀπαρχάς, referido a la primera parte del botín que, capturado en la batalla, el héroe se dispone a ofrendar en honor de los dioses en agradecimiento por la victoria obtenida (Jebb 1982: 31-32), un sentido que aparece confirmado más adelante con la expresión λείας ἀπαρχήν βοῦς<sup>178</sup>. La imagen, por tanto, sugiere a Heracles transportando consigo estas ofrendas, ἄγοντα, probablemente hacia el templo o el espacio sagrado donde eran depositadas, aunque el efecto sorpresa de Sófocles nos hace pensar que se dirige a casa junto con su esposa, ya que el mensajero anuncia lo que parece ser la inminente llegada del hijo de Zeus. Asimismo, se ofrece un pequeño indicio de las divinidades a quienes van dirigidas estas ofrendas: a los dioses que habitan en la χώρα: ἐγχωρίους<sup>179</sup>. Este calificativo es importante porque concreta las divinidades que reciben estos votos: los dioses locales y protectores de la región. En este punto, por lo tanto, encontramos una primera alusión a las divinidades locales y protectoras del país que, seguramente, serían aquellas mismas que han ayudado a Heracles a vencer en la batalla, en honor de quienes era natural realizar ofrendas y sacrificios tras una guerra (Burkert 2007: 96-97). Como podemos observar, la generalización de estas ofrendas a dioses locales, que son mencionados sin especificación alguna y mediante un plural generalizador, consigue abstraer este episodio mítico de Heracles y proyectarlo hacia actos rituales propios de la vida de los griegos de la época.

Tras la noticia aportada por el mensajero, a causa de la alegría de Deyanira en relación con la inminente aparición de su marido<sup>180</sup>, la esposa de Heracles invoca a Zeus Eteo: ὦ Ζεῦ, τὸν Οἴτης ἄτομον ὃς λειμῶν' ἔχεις, / ἔδωκας ἡμῖν ἀλλὰ σὺν χρόνῳ χαράν<sup>181</sup>. *¡Oh Zeus! Tú que dominas el prado indivisible del Eta, nos has concedido con el tiempo la alegría.* La claridad de la aparición mediante la palabra anterior a estos versos, ἐμφανῆ, que sugiere la epifanía de Heracles, así como la alusión al prado donde

---

<sup>177</sup> Cf. Plu. *Thes.* 16, 2; Hdt. I 92.

<sup>178</sup> *Tr.* 761.

<sup>179</sup> *Vid. LSJ.* s. v. ἐγχώριος.

<sup>180</sup> *Vid. Tr.* 199.

<sup>181</sup> *Tr.* 200-201.



se sitúa el monte Eta<sup>182</sup>, ha sido interpretado en alguna ocasión como un guiño a la posterior apoteosis de Heracles tras su incendio en la pira del mismo monte<sup>183</sup> (cf. Easterling 1981: 68; Hoey 1977: 272). La afirmación de un posible guiño a la apoteosis de Heracles es, por otra parte, difícil de demostrar debido a que, si bien su apoteosis era bien conocida, en los testimonios literarios e iconográficos en los que se alude a este mito no hay una clara conexión con la pira (*vid.* Easterling 1981: 66). La epifanía de Heracles en este contexto, por tanto, podría evocar simplemente la luminosidad de la pira y, al mismo tiempo, estar empleada con efectos dramáticos, como paralelo de la alegría sentida ante la cercanía de Heracles, como atestigua la posición enfática del término *χαράν* (Easterling 1989: 103). Así, el motivo religioso de la epifanía es empleado con fines dramáticos y poéticos, conectado con la alegría por la pronta llegada de Heracles.

Por otra parte, en el monte Eta, un espacio consagrado a Zeus<sup>184</sup> y donde tuvo lugar el episodio de la muerte de Heracles en la pira, había un culto en honor del héroe donde se dedicaban ofrendas y se encendían antorchas en conmemoración por su muerte, como atestiguan las figurillas e inscripciones encontradas en la zona (cf. Easterling 1981: 65, 1989: 222; Holt 1989: 73). Es evidente, por tanto, que esta alusión al monte Eta debía ser familiar al espectador, pues recuerda un episodio mítico conocido y un culto que se llevaba a cabo en la época en la que se representó la tragedia. Pero en este pasaje no se invoca a Heracles, sino a Zeus Eteo, que domina en el mismo monte donde su hijo fue quemado, en un espacio sagrado y, por lo tanto, delimitado y no roturado, *ἄτομον* (cf. Easterling 1989: 222; Mikalson 1991: 222). Es reseñable también la conexión que Zeus tenía con el monte, no sólo por su relación con Heracles, sino también por el culto que allí recibía como *ὑψιστος*<sup>185</sup>, un epíteto cultual frecuente de Zeus como “dios de las alturas” (Easterling 1989: 222). Por esta razón, no cabe duda de la identificación entre Zeus y su hijo en el monte donde ambos recibían culto, pues la arqueología atestigua el culto a Heracles y la tragedia parece aludir a Zeus como

---

<sup>182</sup> El término *λειμών* podría reforzar la sacralidad del espacio descrito, ya que se refiere con frecuencia a prados húmedos y fértiles que albergan cultos, *vid.* Mauduit 1988: 306.

<sup>183</sup> También se ha querido ver una referencia a la apoteosis de Heracles en los últimos versos de la tragedia, en los que se alude al futuro, *τὰ μέλλοντα* (*Tr.* 1270). Por otra parte, es un rasgo típico de los finales sofocleos (cf. *El.* 1498, *Ph.* 1440-1444, *OC.* 1769-1772) las referencias al futuro, *vid.* Easterling 1989: 231; Roberts 1988: 188.

<sup>184</sup> *Tr.* 1191.

<sup>185</sup> *Vid. Tr.* 1191, *Ph.* 1289.

receptor de culto, probablemente por esta asociación entre padre e hijo, importante en el ritual y empleada con fines dramáticos y poéticos en la tragedia.

Tras el anuncio del mensajero y un estásimo que canta a la felicidad por la noticia<sup>186</sup>, aparece Licas con información relevante que amplía el conocimiento sobre la ubicación de Heracles: ἀκτή τις ἔστ' Εὐβοίης, ἔνθ' ὀρίζεται / βωμοὺς τέλη τ' ἔγκαρπα Κηναίῳ Δί<sup>187</sup>. *Hay un promontorio eubeo, donde se encuentra delimitando espacios para erigir altares y depositar ofrendas de frutos en honor de Zeus Ceneo*. Heracles se encuentra en Eubea, concretamente en el promontorio Ceneo, donde había un culto en honor de Zeus como indica el epíteto (*cf.* Jebb 1982: 40; Easterling 1989: 108). Muchas fuentes antiguas mencionan la península del Ceneo en la isla de Eubea<sup>188</sup>, un hecho que demuestra el conocimiento que se tenía sobre este lugar, que, siendo una zona portuaria y un punto estratégico de intercambios comerciales, albergaba uno de los santuarios extraurbanos dedicados al culto de Zeus (*vid.* Pérez 2007: 52-56). Este santuario, ubicado en una región escarpada, de dimensiones considerables y junto al mar (Pérez 2007: 51-54), era conocido también como el escenario donde tuvo lugar el mítico sacrificio de Heracles en honor de Zeus Ceneo tras el saqueo de Ecalia, como atestigua el mito transmitido por este pasaje, por Baquílides y por Esquilo<sup>189</sup>. También se conocía por ser el espacio donde el hijo de Zeus se puso la túnica mortal que Deyanira había embadurnado con la sangre de Neso, a causa de lo cual el moribundo Heracles mataría a su heraldo Licas, cuyos restos se transformaron en unos islotes que desde entonces tomaron su nombre y fijaron un túmulo donde se instauró un culto fúnebre en su honor (*cf.* Obrist 2012: 187; López Férez 2007: 104; Pérez 2007: 53).

Si bien las fuentes arqueológicas sobre este culto son limitadas (*vid.* Pérez 2007: 54), la existencia de un santuario dedicado a Zeus en el cabo Ceneo aparece confirmada por la referencia al mismo en *IG XII 9 188*, una inscripción que regula los términos de una alianza sellada entre Histiea y Eretria, dos de las más importantes *poleis* de Eubea, y alude claramente a los santuarios de Ceneo y de Amarinto. Ahora bien, no conocemos con exactitud el tipo de culto que se llevaba a cabo en este lugar. Pérez (2007: 55) supone que la tragedia que estudiamos podría estar revelando que Zeus era adorado aquí como una divinidad bélica, ya que Heracles ofrenda parte del botín en agradecimiento

---

<sup>186</sup> *Tr.* 205-224.

<sup>187</sup> *Tr.* 237-238.

<sup>188</sup> *Cf. h. Ap.* 219; *Th.* III 93 1; *FGrH* 85, F 6; *Str.* I 3 20, IX 4 4, X 1 5.

<sup>189</sup> *Vid.* B. *Dyth.* 16; *TGrF.* III F 25e.

por la batalla. Los datos que poseemos no son determinantes, ya que, como santuario extraurbano, el Ceneo pudo ser un centro de culto como nexo de unión entre las distintas *poleis*, como infiere Pérez a partir de la susodicha inscripción, así como un centro de culto marítimo, compartido con Poseidón<sup>190</sup>, como punto estratégico de contacto entre los navegantes que pasaban por el cabo (Pérez 2007: 55-56).

En este sentido, tanto la interpretación de un posible espacio sagrado donde se depositaban ofrendas de distintas regiones de los marineros de paso como la suposición de algún tipo de relación de Zeus Ceneo con la guerra casaría muy bien con la tragedia que estudiamos. En el pasaje en el que se alude a Zeus Ceneo se menciona a Heracles viniendo de la guerra con Ecalia y dirigiéndose a Traquis con su esposa. A mitad de viaje, el héroe se detiene y ofrenda parte del botín en honor de su padre en agradecimiento por la victoria obtenida. Así pues, si recordamos la información aportada por Pérez, podemos inferir que el Ceneo era un punto de encuentro entre los viajeros que, como Heracles a mitad de camino, se detenían para realizar ofrendas en honor de Zeus Ceneo, en un lugar estratégico que servía de nexo entre los viajantes que pasaban entre la península y el continente.

La interpretación de que en este santuario se realizaban ofrendas votivas derivadas de la guerra puede ser inferida, no sólo por este pasaje en el que se describe a Heracles realizando sacrificios y ofrendas en el Ceneo en agradecimiento por la victoria, sino también por las muchas veces que se reitera el motivo agonístico y bélico asociado con Zeus y Heracles en esta tragedia. Así, se podría estar recordando la misma esfera de acción de Zeus que aparecía en el prólogo como dios de los combates, una esfera que lo conectaba con la lucha mantenida entre Heracles y Aqueloo, cuya victoria obtuvo felizmente el hijo de Zeus y fue otorgada por Zeus Agonio. Del mismo modo, como veremos, se aludirá a Zeus Tropeo, también un dios bélico, dentro de la misma tragedia<sup>191</sup>. Por estas razones, podemos colegir que Zeus Ceneo aparecía también asociado, aunque no solamente, con los combates y la guerra, una afirmación que casa muy bien con nuestra interpretación del papel de Zeus en esta tragedia.

---

<sup>190</sup> Podemos suponer que en este cabo Zeus recibía culto junto con Poseidón y Atenea, según la versión mítica transmitida por Baquilides, que en su ditrambo 16 presenta a Heracles realizando sacrificios en honor de las tres divinidades, *vid.* B. *Dyth.* 16.

<sup>191</sup> *Cf. Tr.* 303, 751, 1102.

En este espacio, Heracles está delimitando, ὀρίζεται<sup>192</sup>, como era normal con los lugares sacros y antes de comenzar actos rituales (Burkert 2007: 120), el suelo sagrado donde se yergue el altar<sup>193</sup> en el τέμενος (cf. Easterling 1989: 108; Segal 1999: 65; Jebb 1892: 40). En esta línea, en el mundo griego los lugares sagrados eran a menudo delimitados por medio de productos o fenómenos naturales, como rocas, manantiales o árboles, ya que los espacios de culto eran entendidos en su relación con el paisaje natural en el que se encontraban (vid. Burkert 2007: 117-118). Por esta razón, podemos pensar que Heracles está delineando el lugar por medio de árboles frutales ofrendados a los dioses, como indica el término ἔγκαρπα, cuyo prefijo nos hace considerar que los frutos se encontraban en el interior del espacio sagrado.

Del mismo modo, como opina Easterling (1989: 108), el verso 754 nos puede ayudar a aclarar el significado del pasaje, ya que aquí se recuerda esta delimitación con la expresión βωμοὺς ὀρίζει τεμενίαν τε φυλλάδα, *delimita altares y un bosque sagrado que lo rodea*. Este follaje, como confirma el escolio<sup>194</sup>, al tratarse de un producto natural se utilizaría para delimitar el τέμενος dentro del cual se situaría el altar. Así, Heracles está delimitando el recinto sagrado que rodea el altar y, al mismo tiempo, los frutos que, dentro del τέμενος, no sólo ponen límites al lugar sacro, sino también sirven de ofrendas, τέλη, a Zeus Ceneo al formar parte del recinto consagrado a esta divinidad (vid. Jebb 1982: 40). Por otra parte, podríamos pensar que estos ἔγκαρπα explican también las ἀπαρχαί que aparecían anteriormente como ofrendas derivadas de la batalla, ya que ambos términos se pueden emplear para referirse a ofrendas de primicias (Burkert 2007: 93). Con todo, como hemos visto, el vocablo ἀπαρχή tiene un significado mucho más amplio, razón por la cual preferimos distinguir las ἀπαρχαί con el sentido de “primeras ofrendas derivadas de los sacrificios del botín de guerra” y los ἔγκαρπα como “frutos situados dentro del τέμενος que sirven para poner límites al lugar sagrado y consagrados a la divinidad”.

---

<sup>192</sup> Este verbo principal ha suscitado la controversia de los estudiosos (Easterling 1989: 108). Jebb (1892: 40) piensa que Heracles está delimitando el espacio sagrado que contiene la cosecha apropiada para dedicar los frutos a los dioses. Por su parte Kamerbeek (1970: 76) supone que, por zeugma, el verbo ὀρίζεται rige también como complemento τέλη ἔγκαρπα, entendiendo que el hijo de Zeus está poniendo límites a los altares sobre los que va a realizar el sacrificio y determinando el tributo de producto que será ofrendado como voto, εὐκταῖα, a los dioses (Tr. 239). Tal vez el prefijo del compuesto ἔγκαρπα nos ayude a considerar, siguiendo la interpretación de Jebb, que los frutos se encontraban dentro del lugar sagrado y que sirven para fijar los límites del lugar donde se va a realizar el sacrificio y las ofrendas al dios.

<sup>193</sup> El plural βωμοὺς puede ser interpretado, como opina Jebb (1982: 40), en referencia a una pluralidad de altares, no a uno solo, ya que más adelante se explica que realiza una gran cantidad de sacrificios (Tr. 760-762).

<sup>194</sup> Vid. Sch. Tr. 754: τεμενίαν τε φυλλάδα: τὸν ἀπὸ τῶν τεμενῶν στέφανον ἢ τέμενος πολύφυλλον.

Con respecto a la finalidad dramática de estos versos, además de ampliar la información dada en el episodio anterior por el mensajero, se vuelve a asociar la figura de Zeus con la de Heracles mediante la alusión al promontorio Ceneo, lugar de culto a Zeus donde el héroe realiza las primeras ofrendas en honor de su padre tras la batalla. Esta información demora la acción dramática ante la inminente llegada de Heracles, que el espectador debía de sentir ya próxima, pues este cabo se encuentra en el lado opuesto al golfo Maliaco en las proximidades de Traquis (*vid.* Easterling 1989: 108).

Posteriormente, Licas informa de nuevo a Deyanira sobre el cercano paradero de Heracles: αὐτὸν δ' ἐκεῖνον, εὔτ' ἂν ἀγνὰ θύματα / ῥέξει πατρώῳ Ζηνὶ τῆς ἀλώσεως, / φρόνει νιν ὡς ἤξοντα· τοῦτο γὰρ λόγου / πολλοῦ καλῶς λεχθέντος ἥδιστον κλύειν<sup>195</sup>. *Y aquí en persona, cuando realice sacrificios sagrados por la captura en honor de Zeus Ancestral, piensa que él va a venir; pues, de una noticia tan duradera y feliz, esto es lo más agradable de escuchar.* La posición sintáctica y estilística de αὐτὸν δ' ἐκεῖνον, retomado por el anafórico νιν, pone el énfasis en Heracles, cuya pronta llegada es el elemento dramático destacado. Estos versos acaban, igual que en momentos anteriores, con la alusión a la alegría que traerá la inminente llegada del héroe, creando un efecto dramático importante que llena de júbilo pasajero a la protagonista femenina, mediante un adverbio, καλῶς, que en el prólogo se refería a la feliz liberación de Deyanira por parte de Heracles y Zeus tras el combate<sup>196</sup>.

El léxico poético, épico y religioso, que encontramos en el verbo ῥέξει, la conjunción εὔτε y el verbo κλύειν, evoca un ambiente heroico en el que el hijo de Zeus se dispone a hacer un sacrificio en honor de su padre a causa de la conquista, τῆς ἀλώσεως, de Ecalia. Este genitivo explica las ofrendas que en episodios anteriores se mencionaban. Se trata, por tanto, de los primeros despojos, ἀπαρχάς, que Heracles se dispone a sacrificar como ofrenda en honor de Zeus Ceneo en agradecimiento por la victoria obtenida.

Por otra parte, el epíteto πατῶος aplicado a Zeus retoma el de Κηναῖος y determina que el culto recibido por Zeus en este lugar podía ser local y patrio, como divinidad protectora del linaje (Jebb 1892: 48). En esta línea, en algunas *poleis* el epíteto Πατῶος era equivalente de Ἐρκειος y Φράτριος<sup>197</sup>, aplicado a Zeus como

<sup>195</sup> Tr. 287-290.

<sup>196</sup> Cf. Tr. 26-27.

<sup>197</sup> Pl. *Euthd.* 302d 2.

protector del hogar y la fraternidad y, por tanto, de una estirpe común (*vid.* Sourvinou-Inwood 2000a: 35-36). De este modo, parece de nuevo asociarse la figura de Zeus con la de Heracles a propósito de un linaje común, razón por la cual el hijo debe realizar sacrificios en honor del padre protector de su estirpe.

Estos sacrificios son calificados de sagrados mediante un adjetivo, *ἄγνά*, que podría resultar expletivo, ya que los sacrificios son por definición un acto sacro. A este respecto, Segal (1999: 67) da una explicación plausible que merece ser tenida en consideración. Según él, la posición enfática de *ἄγνὰ θύματα* al final de verso recuerda las impurezas derivadas del aspecto brutal de Heracles, que, tras el asesinato de Ífito y a causa de la destrucción de la ciudad de Ecalia<sup>198</sup>, debe purificarse mediante sacrificios expiatorios. Con todo, podríamos pensar que, tanto en este caso como en muchos otros, nos encontramos con una redundancia estilística muy del gusto de Sófocles (Earp 1944: 102-103) que sirve para poner de relieve el aspecto sagrado de los sacrificios que no necesariamente sirven de expiación, sino de agradecimiento, como estamos viendo, en honor del dios que representa al héroe en el plano divino. El adjetivo *ἄγνός*, como es natural, se refiere a una cualidad elevada y venerable inherente a los lugares y actos sagrados que definen el ideal de pureza de los griegos (Rudhardt 1992: 41).

Otro de los lugares sacros dedicado a Zeus importante en esta tragedia es el monte Eta, que aparece en relación con la luminosidad de la pira donde fue incinerado Heracles y con la alegría por la llegada del héroe y la liberación de Deyanira<sup>199</sup>. Así, Deyanira implora a Hilo que no oculte la verdad cuando descubra que Heracles ha arrasado Ecalia por su amor por Yole: μή, πρὸς σε τοῦ κατ' ἄκρον Οἰταῖον νότος / Διὸς καταστράπτοντος, ἐκκλέψῃς λόγον<sup>200</sup>. *Te lo imploro, por Zeus que fulmina con sus rayos desde la cima del valle del Eta, no me engañes.* Esta afirmación presenta las mismas imágenes que remiten al Eta, donde se juntan los cultos de Zeus y Heracles, y a la luminosidad que irradia desde el monte, donde brillaban las antorchas de la pira de Heracles y Zeus lanza sus rayos, un símbolo bien conocido de esta divinidad que en este pasaje podría recordar la apoteosis del hijo de Zeus<sup>201</sup>.

---

<sup>198</sup> *Tr.* 244-245, 258.

<sup>199</sup> *Tr.* 200-201.

<sup>200</sup> *Tr.* 436-437.

<sup>201</sup> Esta misma imagen de la luminosidad de Zeus lanzando sus rayos es repetida en *S. Ph.* 728-729, también con claras referencias rituales en alusión al incendio de la pira de Heracles y a la luz irradiada por

La relación entre Zeus y Heracles aparece también en la imagen de la liberación que aporta el héroe, que viene para “hacer girar” el curso de la batalla y traer la felicidad. Así sucede en la narración del centauro Neso, que, cuando intentó violar a Deyanira, fue abatido por Heracles: *χὼ Ζητὸς εὐθὺς παῖς ἐπιστρέψας χεροῖν / ἦκεν κομήτην ἰόν*<sup>202</sup>. *Y en seguida vino el hijo de Zeus que, dando media vuelta, arrojó de sus dos manos una flecha cubierta de plumas*. La liberación de los monstruos en la batalla es un rasgo compartido entre Zeus y Heracles, que aparece reiterada mediante adverbios como *καλῶς* o derivados de *λύω*<sup>203</sup>. En el pasaje del centauro, concretamente, la imagen visual muestra al héroe girándose hacia su oponente y poniendo fin a la batalla, liberando así a la cautiva.

Con esta idea, Zeus recibe un epíteto cultural asociado con la victoria en la batalla e invocado por Deyanira en su diálogo con Licas: *ὦ Ζεῦ τροπαῖε, μή ποτ’ εἰσίδοιμί σε / πρὸς τοῦμὸν οὔτω σπέρμα χωρήσαντά ποι*<sup>204</sup>. *Zeus que giras el curso de la batalla, que nunca te vea avanzar así contra mi propio vástago*. En este pasaje, la alusión a Zeus *τροπαῖος* es importante por su relación con el cambio experimentado por mujeres cautivas como Yole, por quien se lamenta Deyanira ante el cambio sufrido de mujer libre a esclava<sup>205</sup>. Del mismo modo que la suerte corrida por éstas se ha visto modificada, Deyanira desea que nunca se vea truncada la fortuna de su hijo.

Este epíteto cultural, que Zeus recibía en algunas *poleis* como Esparta como confirma la noticia transmitida por Pausanias<sup>206</sup>, explica su esfera de acción como dios bélico. El adjetivo, derivado de *τρέπω*<sup>207</sup>, se explica porque “hace girar” el curso de la batalla ayudando a obtener la victoria<sup>208</sup>. Asimismo, era común entre los griegos depositar *τροπαῖα*, *trofeos*, consistentes en escudos, cascos o armadura de los enemigos como ofrendas votivas en agradecimiento por el triunfo logrado (Pritchett 1979: 246-276). Con la misma idea, cuando Heracles aparezca y pase revista a las muchas bestias que ha derrotado en sus famosos trabajos, afirmará que, aunque ha soportado numerosas fatigas, nadie ha conseguido erigir trofeos tomados de sus manos, *κοῦδεῖς τροπαῖ*

---

Zeus que acompañó el ascenso del héroe al Olimpo, *vid.* Schein 2014: 235; Avezzù & Pucci & Cerri 2003: 245.

<sup>202</sup> *Tr.* 566-567.

<sup>203</sup> *Cf. Tr.* 21, 26-27, 230-231, 290, 579, 1171, 1252.

<sup>204</sup> *Tr.* 303-304.

<sup>205</sup> *Tr.* 301-302.

<sup>206</sup> Paus. III 12 9.

<sup>207</sup> *DELG.* s. v. *τρέπω*.

<sup>208</sup> *Cf. S. Ant.* 143; *E. El.* 671, *Heracl.* 867.

ἔστησε τῶν ἐμῶν χερῶν<sup>209</sup>. Esta faceta de Zeus conecta de nuevo el motivo bélico con la tragedia, ya que se alude a esta divinidad, como receptora de culto, por su capacidad de intervención en el combate y se asimila con el curso de los acontecimientos de las cautivas. Así, Deyanira invoca a Zeus Tropeo y desea no ver nunca cambiada la suerte de su hijo Hilo, del mismo modo que lo invoca por su capacidad de modificar la fortuna de algunas mujeres que, de libres, se han convertido en esclavas (cf. Jebb 1892: 49-50; Easterling 1989: 116).

Las mismas referencias rituales aparecen en la narración de Hilo, que, antes de describir la muerte de su padre, relata con detalle la historia de la conquista de Ecalia y el posterior sacrificio de Heracles:

Ὅθ' εἶρπε κλεινὴν Εὐρύτου πέρσας πόλιν, / νίκης ἄγων τροπαῖα κάκροθίνα, / ἀκτὴ  
τις ἀμφίκλυστος Εὐβοίας ἄκρον / Κήναιόν ἐστιν, ἔνθα πατρώῳ Διὶ / βωμοὺς ὀρίζει  
τεμενίαν τε φυλλάδα / (...) μέλλοντι δ' αὐτῷ πολυθύτους τεύχειν σφαγὰς / κῆρυξ ἀπ'  
οἴκων ἵκετ' οἰκεῖος Λίχας, / τὸ σὸν φέρων δῶρημα, θανάσιμον πέπλον· / ὄν κείνος ἐνδύς,  
ὡς σὺ προὔξεφίεσο, / ταυροκτονεῖ μὲν δῶδεκ' ἐντελεῖς ἔχων / λείας ἀπαρχὴν βοῦς· ἀτὰρ  
τὰ πάνθ' ὁμοῦ / ἑκατὸν προσῆγε συμμιγῆ βοσκήματα<sup>210</sup>.

*Cuando devastó la ilustre ciudad de Éurito, conduciendo los trofeos de la victoria y las primeras ofrendas, hay un promontorio bañado por el mar en la cima del Ceneo en Eubea, donde delimita altares en honor de Zeus Ancestral y un bosque sagrado que lo rodea. (...) Ante él, cuando se disponía a realizar sacrificios de muchas víctimas, llega de su casa su heraldo privado Licas, llevando tu regalo, el peplo mortal. Aquel, cuando se lo puso según tu prescripción anterior, inmola doce toros sin mancha que tenía como la primera ofrenda del botín del ganado. Y al mismo tiempo conduce hacia el altar cien cabezas de ganado mezcladas.*

En esta narración se producen claros ecos de pasajes anteriores en la imagen de la conducción de los despojos capturados tras la guerra, νίκης ἄγων τροπαῖα κάκροθίνα, que antes se explicaba con la expresión κάκ μάχης ἄγοντ' ἀπαρχὰς θεοῖσι τοῖς ἐγγχωρίοις<sup>211</sup>, y en la nueva alusión a los sacrificios de Heracles en el cabo Ceneo, una descripción que en este momento aparece más desarrollada. Así, ahora se pone en boca

---

<sup>209</sup> Tr. 1102. La fórmula τροπαῖα στήσαι seguida del genitivo del enemigo derrotado es un lugar común en los textos griegos que se refiere precisamente a este gesto ritual de depositar los trofeos capturados en honor de los dioses como ofrendas votivas, *vid.* Easterling 1989: 211.

<sup>210</sup> Tr. 750-762.

<sup>211</sup> Tr. 182-183.



de Hilo lo que antes había dicho Licas, como el promontorio de Eubea, descrito de una manera formular que nos hace pensar en las anteriores palabras de Licas, ἀκτὴ τις ἔστ' Εὐβοίς, un lugar circundado por el mar, ἀμφίκλυστος<sup>212</sup> donde existe un templo en honor de Zeus Ceneo y Heracles se encuentra delimitando el espacio sagrado, los altares y el follaje que pone límites al τέμενος, τεμενίαν φυλλάδα<sup>213</sup>.

En esta descripción se especifican también los dos mismos tipos de ofrendas que era natural realizar tras una guerra (Easterling 1989: 166). Por un lado, se alude a los trofeos de guerra, τροπαῖα, que, como ofrendas votivas, se depositaban en los templos en agradecimiento por la victoria obtenida, especialmente de Zeus en cuanto dios bélico que recibía culto como τροπαῖος. Por otro lado, las ἀπαρχαί, que en episodios anteriores eran descritas como aquellas ofrendas selectas que marcaban el inicio del ritual<sup>214</sup>, son traducidas ahora como ἀκροθίνια, un término que se refiere también a las primeras y más selectas ofrendas dedicadas a los dioses<sup>215</sup>, literalmente “la parte superior del montón” (Burkert 2007: 96).

Esta descripción prepara el terreno para la narración sobre la muerte de Heracles que aparece en los versos siguientes. El hijo de Zeus, cuando se disponía a realizar los sacrificios en gratitud por la batalla, recibe el peplo, símbolo de destrucción y muerte, θανάσιμον, como regalo de Licas (cf. Segal 1980: 129-131; Easterling 1989: 167). Con la túnica puesta, Heracles se prepara para ofrendar el botín con sacrificios de muchas víctimas, πολυθύτους σφαγάς, una imagen descrita mediante un compuesto que

---

<sup>212</sup> Con frecuencia se emplea este tipo de adjetivos compuestos para describir islas o promontorios (cf. *Ph.* 1, 239).

<sup>213</sup> *Vid. Tr.* 237-238. El término φυλλάδα, que retoma ἔγκαρπα, es, por sinécdoque, equivalente a ἄλλος, un bosque sagrado que se encuentra en el recinto dedicado a la divinidad, como aparece también en *OC.* 676, *vid.* Easterling 1989: 167.

<sup>214</sup> La expresión λείας ἀπαρχὴν βοῶν retoma la imagen de la parte primera y selecta de los sacrificios. También confirma que se trata del botín capturado de la guerra, λείας, compuesto por doce toros inmaculados, ἐντελεῖς, que incluyen la parte inicial del sacrificio (Easterling 1989: 167). Esta porción seleccionada e inicial del botín está dedicada a Zeus, cuyo animal predilecto en los sacrificios era el toro (Burkert 2007: 173). Así también, la partícula incipiente μὲν, que enfatiza los doce toros sacrificados en primer lugar, y la conjunción ἀτάρ, que introduce el posterior sacrificio, distinguen claramente los doce toros que, como selectas ofrendas del botín, son sacrificados en primer lugar, y la posterior hecatombe, que, mezclada de manera conjunta, συμμιγῆ, es consagrada en segundo lugar. De esta manera, podríamos confirmar que las ἀπαρχαί que aparecían en momentos anteriores son en realidad las primeras y selectas ofrendas de doce toros que el héroe dedica a su padre en el cabo Ceneo.

<sup>215</sup> *Vid. DELG.* s. v. ἀκ-, ἀκή, ἀκίς, ἀκῶν, ἄκαινα, ἄκανος, ἀκρός, ἀκμή.

refuerza, de manera casi redundante, la idea del sacrificio de animales mediante un estilo a la vez solemne y trágico<sup>216</sup>.

Finalmente, Heracles aparece en medio de un canto coral con rasgos trenéticos<sup>217</sup>. Debido a la importancia de la relación entre Zeus y Heracles, es relevante que la primera invocación que el héroe realiza sea precisamente a su padre<sup>218</sup>, una apelación que, ocupando un verso entero, adquiere un significado dramático especialmente fuerte y efectista repetido con frecuencia durante toda su intervención<sup>219</sup>. Entre estas referencias a la figura de Zeus, merece la pena resaltar la que Heracles hace de los altares del Ceneo, donde había realizado el sacrificio en agradecimiento por la victoria en la batalla: ὦ Κηναία κρητὶς βωμῶν, / (...) ἱερῶν οἶαν οἶων ἐπὶ μοι / μελέω χάριν ἦνυσω, ὦ Ζεῦ· / οἶαν μ' ἄρ' ἔθου λώβαν, οἶαν<sup>220</sup>. *¡Oh cimiento de los altares del cabo Ceneo! (...) ¡Qué agradecimiento de qué sacrificios has cumplido para mí, infortunado! ¡Oh Zeus! ¡Cuál es la ruina que me has dedicado! ¡Cuál!* En estos versos se recuerda el basamento sobre el que Heracles delimitó los altares del Ceneo, κρητὶς<sup>221</sup>, y se conectan de nuevo los papeles del padre y del hijo, evocando la reciprocidad de los bienes, χάριν, que el héroe ha experimentado con su sufrimiento. En consecuencia, se evoca un elemento ritual que, mediante el motivo agonístico de Heracles luchando con su sufrimiento y de la batalla en honor de la cual el héroe realizó las ofrendas, asocia ambas figuras y transgrede el ideal religioso de la reciprocidad de favores derivados del sacrificio, pues Heracles ha recibido como bienes compensatorios la ruina, λώβα, y la destrucción del οἶκος (Easterling 1989: 199).

Asimismo, en su agonía no podía faltar la evocación que Heracles hace del rayo de Zeus en una nueva alusión a la luminosidad<sup>222</sup>, ya que el hijo de Zeus pide a Hades

---

<sup>216</sup> El motivo del sacrificio aparece explorado también en torno al personaje de Heracles, que realiza un sacrificio de sí mismo al ponerse la túnica (Tr. 763-788). El héroe grandioso y épico que era Heracles es comparado con la llama ensangrentada de los sacrificios que lo consumen, φλόξ αίματηρά (Tr. 766), a causa del ardor producido por la túnica. Esta comparación transgrede el sentido sagrado de la sangre que, si debía empapar piadosamente el altar según prescribía el ritual (vid. Burkert 2007: 112-113), ahora baña al moribundo Heracles que, empapado con la sangre de Neso que emana de la túnica, es retratado con una imagen transgresora del héroe que, mediante la escenificación de su propio sacrificio, ahora se ha convertido en la víctima (cf. Segal 1999: 71, 2013: 85; Easterling 1989: 168). El deber piadoso del derramamiento de sangre en el sacrificio, por tanto, ahora transgrede el ritual transformado en la efusión sangrienta y espasmódica de la enfermedad que padece el héroe (Tr. 769-770).

<sup>217</sup> Tr. 983ss.

<sup>218</sup> Tr. 983.

<sup>219</sup> Cf. Tr. 995, 1002, 1022, 1041.

<sup>220</sup> Tr. 993-996.

<sup>221</sup> Cf. Tr. 237-238, 754.

<sup>222</sup> Vid. Tr. 436-437.

que lo acoja y a Zeus que lo fulmine con el rayo: ὄναξ Αἴδη, δέξαι μ', / ὃ Διὸς ἀκτίς, παῖσον<sup>223</sup>. ¡Oh soberano Hades, recíbeme! ¡Oh rayo de Zeus, golpéame! Esta luminosidad de Zeus se asocia con mucha frecuencia con el monte Eta, lugar de culto de padre e hijo donde brillan las antorchas en recuerdo del incendio en la pira de Heracles.

La referencia al monte Eta no podía faltar al final de la tragedia en el diálogo entre Heracles e Hilo, en el momento en el cual el padre manda al hijo reconstruir el οἶκος mediante las nupcias con Yole, para lo cual le hace jurar por Zeus en una clara alusión a una de sus facetas como dios de los juramentos:

ΗΡΑΚΛΗΣ· ὄμνυ Διὸς νυν τοῦ με φύσαντος κάρα. / ΥΛΛΟΣ· ἦ μὴν τί δράσειν; Καὶ τόδ' ἐξείπειν σε δεῖ; / ΗΡ· ἦ μὴν ἐμοὶ τὸ λεχθὲν ἔργον ἐκτελεῖν. / ΥΛ· ὄμνυμ' ἔγωγε, Ζῆν' ἔχων ἐπώμοτον. / (...) ΗΡ· οἶσθ' οὖν τὸν Οἴτης Ζηνὸς ὑψιστον<sup>224</sup> πάγον; / ΥΛ· οἶδ', ὡς θυτήρ γε πολλὰ δὴ σταθεὶς ἄνω<sup>225</sup>.

*HERACLES: pues jura por la cabeza de Zeus el que me engendró. HILO: ¿Qué tengo que jurar? ¿También esto lo dirás? HE: debes jurar que cumplirás lo que yo he ordenado. HI: yo mismo lo juro, teniendo a Zeus como testigo. (...) HE: ¿Conoces pues la colina más alta del Eta, consagrada a Zeus? HI: la conozco, pues muchas veces he realizado sacrificios allí arriba.*

En un acto socialmente aceptado como es la obediencia del hijo hacia el padre (Easterling 1989: 220), Hilo jura por Zeus aceptar las últimas prescripciones de su progenitor: quemarlo en la pira y reconstruir el οἶκος desposando a Yole<sup>226</sup>. Zeus aparece ahora por su relación con los juramentos como Zeus *Horkios*, pero al mismo tiempo como padre de Heracles, como demuestra la superflua aposición de Zeus τοῦ με φύσαντος. Esta insistencia en el linaje es especialmente relevante en un momento en el

---

<sup>223</sup> Tr. 1085-1086.

<sup>224</sup> Mientras que los códices ofrecen la lectura ὑψιστον, concertando con πάγον, Wakefield dio la versión ὑψίστου, haciéndolo concertar con Zeus. El cambio probablemente esté motivado por el hecho de que, como hemos visto, ὑψιστος es un epíteto cultual usual de Zeus (vid. Easterling 1989: 222; Kearns 1989: 14-15). No obstante, pensamos que el adjetivo podría aplicarse al monte y estar evocando esta parcela de culto de la divinidad. Así, como opina Easterling (1989: 222), pensamos que la alusión a la parte más elevada de la montaña es dramáticamente más importante y efectista, una referencia al lugar sagrado donde Heracles es incinerado para posteriormente recibir culto junto a su padre.

<sup>225</sup> Tr. 1185-1192.

<sup>226</sup> Cf. Tr. 1193-1202, 1221-1229. Era un acto comúnmente aceptado en el mundo griego el hecho de que el hijo debía obedecer en todo y honrar a su padre. Hasta incluso se habla de εὐσέβεια hacia el padre, pues era considerado no sólo un acto de lealtad, obediencia y sumisión sino también un gesto de veneración religiosa. Así, no sólo Hilo se muestra leal hacia su padre (Tr. 1180) sino también Hemón, en *Ant.* 635ss., deja clara su postura de respeto y veneración hacia su padre Creonte, a cuya voluntad se somete desde el principio, entre otros ejemplos.

cual se dice que la herencia de Zeus pasó a Heracles y ahora debe ser retomada por el hijo.

Asimismo, en este pasaje se produce una nueva alusión al culto de Zeus en el monte Eta, en honor de quien se hacían sacrificios con frecuencia, ὡς θυτήρ γε πολλά, como ya se ha visto (*vid.* Easterling 1989: 222). Pero la alusión al emplazamiento cultural del Eta también cobra sentido por su función dramática, ya que es mencionado por Heracles como introducción a la orden que dirige a su hijo: quemarlo en la hoguera en el mismo monte donde su padre Zeus recibe culto<sup>227</sup>.

#### 3. 4. 4. Conclusión

Zeus es una presencia importante y repetitiva en toda la tragedia, especialmente en su relación con Heracles. Esta relación aparece en la obra mediante dos imágenes importantes: la luminosidad de la aparición del hijo de Zeus como un héroe liberador que aporta felicidad y el triunfo tras la batalla, como aparece en la victoria obtenida en la lucha con Aqueloo o en el propio Heracles sacrificando ofrendas en honor de su padre en agradecimiento por los bienes otorgados. Estas imágenes evocan realidades culturales y rituales del mundo griego que conectan el mito con la realidad y asocian las figuras de Heracles y Zeus, como muestran los epítetos de Zeus Agonio, Ancestral, Tropeo, Ceneo o Eteo, imágenes transformadas al servicio de los efectos poéticos y dramáticos que se pretenden conseguir en cada momento.

Estas mismas imágenes aparecen ya en el prólogo en la relación entre Zeus y Heracles reflejada en el motivo agonístico de la victoria obtenida por Heracles en su combate con el río Aqueloo y mediante la referencia a Zeus Agonio. A lo largo de los episodios y cantos corales posteriores, la relación entre Zeus y Heracles en la imagen de la batalla y la victoria obtenida se desarrolla mediante una serie de alusiones rituales que asocian nuevamente las figuras del padre y el hijo, que convergen en las alusiones religiosas a Zeus Ceneo, Ancestral, Tropeo o del monte Eta, donde brillan las antorchas en recuerdo por la muerte del héroe y se rinde culto a Zeus, dispensador del orden y lanzador de rayos.

---

<sup>227</sup> *Tr.* 1193-1202.

### 3. 5. Conclusiones

A lo largo de este capítulo hemos analizado una serie de imágenes rituales, metáforas y rasgos lingüísticos que, mostrándose ya en el prólogo de esta tragedia, se repiten en el resto de la obra con efectos y fines diversos en relación con el oráculo, el matrimonio y el papel de Zeus.

En primer lugar, los tres primeros versos sintetizan las mismas imágenes oraculares que aparecen desarrolladas a posteriori y anticipan el anuncio del oráculo, que juega un papel dramático importante. Así, la solemnidad y antigüedad de la máxima se reitera en la alusión al oráculo solemne y ambiguo que vaticina el *τέλος* de la vida de Heracles, que puede ser dichoso o desdichado. En los mismos términos se expresaba Deyanira al afirmar su desconocimiento sobre si la vida de una persona ha sido dichosa o desdichada antes de su muerte. Por otra parte, no deja de ser paradójico el tema del *τέλος* de Heracles, que, a pesar de la ambigüedad sobre su fortuna o su desgracia, el público conocía perfectamente; pues, tras haber experimentado muchos sufrimientos y morir en la pira, se produce su apoteosis. Esta insistencia paradójica es predominante en toda la tragedia, apareciendo de manera sintética en el prólogo y desarrollada más ampliamente en los momentos posteriores. La alusión a este ambiguo y paradójico oráculo, por tanto, aparece en el prólogo con la finalidad de hacer avanzar la acción, ya que es el motivo por el cual Hilo parte en busca de su padre. Este motivo se repite con frecuencia creando efectos dramáticos y poéticos importantes, como la incompreensión del oráculo debido a su ambigüedad en lo concerniente al final de las fatigas de Heracles o como el registro lingüístico empleado por Sófocles para marcar la antigüedad de un oráculo venerable que entra en conflicto con el presente dramático y motiva la acción debido a la preocupación por los hechos del futuro inmediato.

En segundo lugar, el ritual de matrimonio presenta imágenes en el prólogo que esbozan un programa dramático completo. Tal es el caso de la descripción gráfica de la lucha entre Heracles y Aqueloo, tras la cual se describe al héroe trayendo la felicidad al matrimonio y liberando a la cautiva del monstruoso pretendiente. La imagen prologal de la epifanía monstruosa, agudizada con la preocupación de la novia por la larga ausencia del esposo, muestra un ritual transgredido debido al hecho de que en lugar del amor conyugal destaca el miedo, en vez de la belleza el horror, en vez de la unión de los amantes el lecho vacío. Esta alteración ritual, a la que supuestamente pone fin el héroe

con la liberación de la esposa, se repite con la ausencia de Heracles, que aporta una incesante preocupación al matrimonio. Las distintas imágenes que mezclan el motivo agonístico con la liberación de los héroes, la destrucción del οἶκος y la transgresión matrimonial, son un *leitmotiv* importante en la tragedia. Estos motivos son explorados por primera vez en el prólogo y desarrollados en los momentos posteriores hasta la éxodo, donde asistimos a la destrucción total de la unidad familiar y a su reconstrucción por parte de las nuevas nupcias que Heracles encomienda a su hijo Hilo.

En tercer lugar, los papeles de Zeus y Heracles se encuentran íntimamente relacionados desde el principio en lo concerniente a la liberación de los pretendientes monstruosos en el combate. Así, si en el prólogo Heracles vino para poner fin a la batalla, Zeus Agonio acudió también para resolver el combate con un buen final. Esta conexión aparece repetida con posterioridad en relación con el motivo agonístico en las constantes alusiones a las parcelas de culto de Zeus que lo conectan con Heracles. Tal es el caso de Zeus Ceneo, en el cabo epónimo donde Heracles se detuvo para realizar sacrificios en honor de su padre por la victoria en la guerra, o Zeus del Eta, en el monte donde Heracles también recibía culto, o Zeus Tropeo, asociado igualmente con la victoria obtenida. En definitiva, la constante alusión a Zeus en su relación con Heracles se puede explicar por la evocación de realidades rituales adaptadas al contexto, pero también por su finalidad dramática, ya que las frecuentes referencias a Heracles haciendo sacrificios en honor de Zeus y dirigiéndose a casa con su mujer aceleran la tensión dramática ante la inminente llegada del héroe. Esta sensación, constantemente reproducida, a veces salpicada con imágenes de luminosidad conectada con las antorchas del Eta, llena de un júbilo pasajero al espectador, que en seguida contempla la destrucción de la unidad familiar.

## 4. Antígona

### 4. 1. Introducción

Tradicionalmente, desde Hegel<sup>1</sup>, se considera como tema principal de esta tragedia, abundantemente estudiada, el conflicto entre la ley de la familia que representa Antígona y la ley del Estado de Creonte en torno al debate sobre si se debe o no enterrar al traidor a la patria Polinices, hermano de Antígona (cf. Bowra 1944: 63-66; Else 1976: 80-81; Winnington-Ingram 1980: 117-122; Hamilton 1991: 86). En este enfrentamiento, ambos protagonistas están legitimados en su acción y, al mismo tiempo, están equivocados por atender tan sólo a una visión parcial que desprestigia la de su adversario (Bowra 1944: 65; Hamilton 1991: 86). Así pues, mientras Antígona aboga por la sepultura del cadáver de su hermano alegando la filiación sanguínea con el muerto<sup>2</sup>, Creonte defiende el ultraje al interfecto por considerarlo un traidor a la patria.

Ahora bien, como adecuadamente observa Knox (1964: 75, 91), el tema es mucho más complejo; pues el choque entre los dos protagonistas es al mismo tiempo una oposición entre el punto de vista religioso de Antígona y el político de Creonte, si bien tanto Antígona se expresa en términos políticos<sup>3</sup> como Creonte en términos religiosos que resaltan su piedad<sup>4</sup>. De esta manera, el conflicto parece marcado por una oposición entre los dos protagonistas que, aunque diferencian de manera clara ambas posturas, presentan rasgos de la posición opuesta desde enfoques distintos. Así pues, la *polis* y la

---

<sup>1</sup> Sobre la interpretación hegeliana, mucho más compleja que el simple conflicto entre la ley de la familia y la ley del Estado, *vid.* Steiner 1984: 21-40.

<sup>2</sup> Muchas veces se ha dicho que el rasgo definitorio de Antígona es su especial devoción por los lazos de sangre que subrayan la relación afectiva de Antígona por sus seres queridos y explican su especial interés por enterrar al hermano. Este vínculo se marca desde la expresión redundante y emotiva del primer verso *κοινὸν αὐτάδελφον* mediante un compuesto raro y de probable acuñación trágica (Earp 1944: 66). Los constantes compuestos en *αὐτός*, el uso frecuente del dual y los términos derivados de la raíz de *φίλος* incrementan la efectividad trágica insistiendo en el estrecho vínculo afectivo que une a Antígona con sus seres queridos. Cf. Rutherford 2012: 71-72; Hamilton 1991: 93-94; Goldhill 2012: 235-236; Knox 1964: 79; Segal 1999: 186; Griffith 2001: 127.

<sup>3</sup> Cf. *Ant.* 7-8 (*πανδήμῳ πόλει / κήρυγμα (...) τὸν στρατηγόν*), 32 (*κηρύξαντ' ἔχειν*), 87 (*κηρύξης*). Las imágenes militares de los primeros versos anticipan la aparición del general (Goheen 1951: 19-21). Pero al mismo tiempo, los constantes términos políticos empleados por Antígona sugieren que nuestra heroína se caracteriza también por la defensa de los intereses de la *polis* (Blundell 2002: 146-147).

<sup>4</sup> Cf. *Ant.* 162, 199, 282-288. Estos versos demuestran que Creonte tampoco desprestigia la esfera de la religión, sino que los dioses que venera Creonte son distintos a los de Antígona. Así pues, mientras que Creonte rinde culto a los dioses olímpicos protectores de la *polis* (Knox 1964: 101), Antígona venera a los dioses subterráneos protectores de los muertos (Knox 1964: 99). Por otra parte, Sourvinou-Inwood (1989: 147) considera que Creonte concede importancia tanto a los dioses olímpicos como a los subterráneos, siendo sólo parcial Antígona. En nuestra opinión, tanto Creonte como Antígona son parciales y prestan atención tanto a los intereses de la *polis* como a los vínculos de la sangre y a la religión. El conflicto surge cuando todos estos intereses se presentan en cada uno de los personajes desde perspectivas opuestas.

religión aparecen íntimamente ligadas en ambos personajes, igual que lo estaban en su contexto socio-político (Sourvinou-Inwood 1989: 137).

De este modo, Creonte menciona que la transgresión de las leyes establecidas es un acto de *hybris*, de desmesura e insolencia hacia los dioses<sup>5</sup>, y amenaza a Antígona al decirle que no quedará impune por este acto de transgresión, ἀνατεί, sin ἄτη o castigo divino<sup>6</sup>. En el pasaje citado, el soberano fusiona términos políticos –προκειμένου<sup>7</sup> y κράτη– con vocablos religiosos –ὕβριζεν y ἀνατεί–. Esta fusión confirma, en primer lugar, que Creonte se expresa en términos religiosos igual que Antígona; en segundo lugar, que los dioses defienden también las leyes del Estado al proteger los intereses de la *polis*; en tercer lugar, que el pasaje mencionado presenta también claros ejemplos de ironía trágica, según la cual el soberano es en realidad quien ha llevado a cabo su acto de *hybris* al transgredir las leyes aprobadas por los dioses y no quedará ἀνατεί<sup>8</sup>.

El conflicto, pues, subyace en el enfrentamiento entre dos conceptos irreconciliables sobre lo social, lo político y lo religioso (Knox 1964: 102). En realidad, Antígona y Creonte representan dos conceptos distintos de la *polis*, de la religión y de la idea griega de *philia*, defendiendo una los vínculos familiares y piadosos derivados de los lazos de sangre y otro los intereses más puramente políticos. Estos posicionamientos son reflejo del cuestionamiento de valores e ideas que formaban parte del debate político de la época.

Desde esta perspectiva, el tema central de *Antígona* es el conflicto entre los vínculos afectivos de la sangre, basados en un sistema aristocrático y hereditario, frente a los intereses públicos de la *polis* ateniense, cuyo imperialismo y democracia comenzaba ya a hacerse patente en una sociedad que estaba experimentando un cambio entre los regímenes tiránicos de época arcaica y los democráticos de la nueva época clásica, un conflicto reflejado en la oposición οἶκος / πόλις (cf. Hamilton 1991: 86-87; Foley 1995: 138; Goheen 1951: 91-92). Así pues, este drama se representa en un contexto de reformulación del sentido de νόμος y de la política del momento, según la

---

<sup>5</sup> *Ant.* 480-483.

<sup>6</sup> *Ant.* 485.

<sup>7</sup> El término προκειῖσθαι, anticipado ya en el verso 36, tiene un significado técnico muy frecuente en relación con las leyes decretadas o establecidas. *Vid.* Griffith 1999: 128.

<sup>8</sup> Nótese también la ironía del verso 487, donde Creonte, con tono amenazante, menciona a Ζεὺς Ἐρκεῖος, Zeus protector del hogar, de quien había un altar en el patio de las casas, pues representaba la solidaridad familiar de los vínculos de sangre. Mediante esta alusión, Creonte pone de relieve su *hybris* hacia los dioses y los vínculos familiares que representa Antígona. Sobre esto, *vid.* Kamerbeek 1978: 101; Griffith 1999: 206-207.



cual, gracias a las reformas de Solón y Clístenes, se crea un sistema de demos que rompe con las viejas estructuras políticas aristocráticas basadas en los γένη (*vid.* Hamilton 1991: 87).

Con este enfoque, ambos protagonistas se caracterizan por la confusión entre los intereses de la *polis* y los vínculos de sangre, entre lo público y lo privado, lo masculino y lo femenino. El temperamento de Antígona se explica por la reformulación de estos vínculos de sangre adaptados al nuevo contexto socio-político de la *polis*, vínculos desligados ya del pasado en el que primaba la sangre hereditaria de los viejos aristócratas y complementarios de los intereses de la comunidad (*cf.* Hamilton 1991: 86-87; Foley 1995: 138-139; Goldhill 233-234). Ambas posturas son igual de aceptables, ambas están a la vez acertadas y equivocadas (*vid.* Griffith 1999: 28-29; Foley 1995: 142). No se debe, pues, como se ha pretendido, privilegiar una postura y desprestigiar otra. Sin embargo, el error trágico que subyace en ambos protagonistas se debe a la parcialidad de sus opiniones, a la imposibilidad de aclimatar la posición de su adversario a la suya propia y a la confusión de los límites que les vienen impuestos debido a su esfera social y política, pues si Antígona excede su esfera femenina<sup>9</sup>, Creonte sobrepasa sus límites como soberano (Griffith 1999: 28-34).

La tragedia comienza con la aparición de Antígona e Ismene, que dialogan en un agón durante el cual describen sus posiciones. Por un lado, Antígona destaca por su rebeldía hacia el decreto del soberano. Su intervención está marcada por los constantes encabalgamientos<sup>10</sup>, los futuros y las resoluciones a actuar<sup>11</sup>, las reiteradas partículas negativas y sarcasmos<sup>12</sup> (*cf.* Griffith 1999: 36-37, 2001: 127; Battezzato 2008: 114-120) que muestran a una mujer apasionada que trasciende su esfera femenina, saliendo del οἶκος y situándose fuera de las puertas de palacio<sup>13</sup> en un espacio público que pertenece

---

<sup>9</sup> Antígona es una mujer que excede sus límites femeninos y se caracteriza por pertenecer a la esfera masculina (Bowra 1944: 79). *Cf. Ant.* 61-64, 484, 525, 678-680, 741, 746, 756. Antígona se enfrenta al soberano tomando parte en asuntos políticos, esfera que estaba relegada a los hombres. Las mujeres, por su parte, pertenecían al οἶκος, al ámbito privado de la casa. Ante asuntos públicos, de la política o de la guerra, las mujeres debían guardar silencio (*cf.* Foley 1996: 49; Seidensticker 1995: 151; Griffith 2001: 117-117). Según Aristóteles (*Pol.* 1260a 22, *Po.* 1454a 20), el comportamiento de Antígona en una mujer era indecoroso. Por otra parte, parece que el personaje de Antígona también presenta ambigüedad entre la esfera masculina, que representa su rebeldía ante asuntos públicos, y la femenina, que encarna en los lamentos fúnebres, que eran misión de las mujeres dentro del οἶκος (*cf.* Griffith 2001: 121, 130; Alexiou 1974: 10; Segal 1999: 183).

<sup>10</sup> *Cf. Ant.* 45-46, 71-72, 80-81.

<sup>11</sup> *Cf. Ant.* 41, 43, 72, 76, 81.

<sup>12</sup> *Cf. Ant.* 4-6, 31, 69-70, 76-77, 93-94.

<sup>13</sup> *Ant.* 18.

a los varones, donde esta heroína rompe silencio y se inmiscuye en asuntos políticos reservados al hombre (cf. Sourvinou-Inwood 1989: 138; Griffith 2001: 123; Seidensticker 1995: 151-152; Segal 1999: 162). Por otro lado, Ismene se expresa mediante largos periodos, más elaborados retóricamente, que reflejan a una mujer reflexiva y prototípica que reconoce la imposibilidad de las mujeres de enfrentarse a los hombres o al soberano<sup>14</sup> (Griffith 1999: 37, 2001: 127). El contraste entre ambas posturas marca el inicio conflictivo del drama entre πόλις y οἶκος. Del mismo modo, Creonte, defensor de los intereses de la polis, contrasta con el temperamento pasional de Antígona por los largos periodos y las frecuentes γνώμαι y generalizaciones empleadas que reflejan un pensamiento mucho más abstracto que el de su adversaria, características del gobernante que se expresa en términos que destacan su autocontrol y dominio de las leyes y de las jerarquías que rigen la sociedad (Griffith 2001: 128)<sup>15</sup>.

Pese a las críticas recibidas (cf. Foley 1995: 132; Porter 2009: 335-337), consideramos acertada la opinión de Sourvinou-Inwood (1989: 138; 1990: 17) según la cual, en este prólogo, Antígona era percibida por los espectadores negativamente, pues veían en ella un intento de conspiración contra el soberano y, en consecuencia, también contra el conjunto de los ciudadanos<sup>16</sup>. En este sentido, ambas hermanas aparecen en la oscuridad de la noche<sup>17</sup> en un espacio público reservado a los hombres<sup>18</sup>, dejando claro

---

<sup>14</sup> Vid. *Ant.* 49, 61-62.

<sup>15</sup> El temperamento de los personajes se caracteriza, en la tragedia griega, mediante este tipo de recursos estilísticos, ya que la lengua por sí sola no es determinante para diferenciar estratos sociales o de género (cf. Griffith 2001: 120; Kitzinger 1976: 46-69).

<sup>16</sup> Así lo muestran las expresiones βία πολιτῶν y βία νόμου referidas a la acción transgresora de los intereses públicos que quiere llevar a cabo Antígona, cf. *Ant.* 59-60, 79. A pesar de la opinión de algunos estudiosos que ven en la expresión βία πολιτῶν una simple confusión de Ismene (Cropp 1997: 151), nosotros consideramos acertada la opinión de Sourvinou-Inwood, según la cual esta expresión es una muestra de que Antígona está actuando contra la ley del soberano y, por tanto, contra los mismos ciudadanos, pues en la misma línea nuestra protagonista repite la expresión al final del drama (*Ant.* 907).

<sup>17</sup> *Ant.* 16 (ἐν νυκτὶ τῇ νύν). Algunos estudiosos (Sourvinou-Inwood 1989: 138; Knox 1964: 83; Calder 1968: 392; Bradshaw 1962: 203) piensan, basándose en esta expresión, que la tragedia empieza en la misma noche tras la batalla, y el amanecer tiene lugar en la párodo, tal como indica la expresión ἀκτὶς ἀελίου que da comienzo a la entrada del coro (*Ant.* 100-102). Por el contrario, otros estudiosos (cf. Jebb 1888: 11; Porter 2009: 336-339) consideran que el drama comienza en un momento indeterminado del alba, que la batalla tuvo lugar la noche anterior y que el prólogo y la párodo suceden en el mismo espacio de tiempo, pues el ἀκτὶς ἀελίου con que comienza la párodo le serviría a Sófocles sólo para marcar el contraste entre la situación personal y conflictiva de la heroína y los límites de la comunidad representada por el coro, para quien la luz del día trae la salvación después de la batalla (Porter 2009: 340). Nosotros nos mostramos más partidarios de la primera interpretación.

<sup>18</sup> Antígona e Ismene aparecen fuera de las puertas de palacio (*Ant.* 18), fuera del οἶκος al que pertenecen las mujeres y, por tanto, en un espacio público reservado a los hombres (Sourvinou-Inwood 1989: 138). Pese a esta visión, Porter (2009: 342) objeta que no es raro el hecho de que una mujer se encuentre fuera del οἶκος en el escenario, ya que se da en muchas ocasiones. Por tanto, según Porter, este hecho no sería contemplado como una conspiración. En nuestra opinión, el hecho de que Sófocles marque expresamente

el linaje alterado al que pertenecen<sup>19</sup> y preparando la conspiración en un acto criminal que tiene por objetivo la transgresión de la ley decretada por el soberano<sup>20</sup> (cf. Sourvinou-Inwood 1989: 18; Knox 1964: 63; Calder 1968: 392).

Así, al principio de la tragedia Antígona se gana la desconfianza del espectador debido a su intento de enfrentarse a las leyes y a los ciudadanos, mientras que Creonte aparece después de la párodo como un soberano mesurado que mira por los intereses de la *polis* (cf. Ehrenberg 1954: 54-61; Sourvinou-Inwood 1989: 142; Santirocco 1980: 183). Pero al mismo tiempo, Creonte excede sus límites al ser presentado como un autócrata que comete impiedades contra los dioses, pues el hecho de ultrajar un cadáver privándole de sepultura y de enterrar viva a Antígona es un acto de impiedad que contamina la comunidad de los tebanos<sup>21</sup> (cf. Parker 1990: 47; Foley 1995: 136; Blundell 2002: 126; Mikalson 1991: 139).

El acto de dejar insepulto un cadáver pone de manifiesto la alteración del orden religioso y ritual que, junto con la posición transgresora de Antígona y su situación dentro de un linaje alterado, refleja una situación inicial claramente transgredida. Creonte ha desestabilizado así el orden ritual que mantiene en armonía la comunidad, difuminando los límites humanos y divinos, la piadosa y armónica división entre la vida y la muerte (cf. Sourvinou-Inwood 1989: 146-147; Mikalson 1991: 141). La ley de Creonte, que en un principio se presenta como beneficiosa para los ciudadanos, no tarda en convertirse en un decreto autoritario donde sólo priman los intereses del soberano<sup>22</sup>

---

el lugar público en el que se encuentran, en esta tragedia donde está tan marcada la oposición de sexos, es un dato que nos ayuda a posicionarnos en favor de Sourvinou-Inwood.

<sup>19</sup> Desde las primeras líneas se sitúa la acción en el contexto del linaje de Edipo (*Ant.* 2), que ha alterado el orden social natural, pues Antígona e Ismene son a la vez sus hermanas e hijas. Estas desgracias vergonzosas (*Ant.* 4-6) contribuyen a reforzar la sensación de alteración religiosa y social. *Vid.* Sourvinou-Inwood 1989: 138.

<sup>20</sup> Cf. *Ant.* 59, 74, 79, 85.

<sup>21</sup> Desde el primer momento, Creonte es presentado como un general (*Ant.* 8) que promulga un κήρυγμα autoritario con el fin de poner coto a la crisis que viven los tebanos tras la batalla. De este modo Creonte trata de beneficiar a la comunidad. Su error vendrá en el momento en que desatienda la opinión de los tebanos y la ley se vuelva contra ellos convirtiéndose en un decreto privado en beneficio tan sólo del poder absoluto. Sobre el significado concreto de κήρυγμα y στρατηγός referidos a Creonte, *vid.* Knox 1964: 95; Griffith 1999: 122. El error de Creonte no consiste simplemente en privar de sepultura el cadáver de Polinices, sino más bien en ultrajarlo y privarle de honor, de τιμή (cf. Knox 1964: 92; Hamilton 1991: 89-90).

<sup>22</sup> A este respecto, es interesante la interpretación de West (1999: 119), que ve en el personaje de Creonte la encarnación de un soberano que representa los estereotipos del autócrata oriental y opulento identificado con los reyes persas. Así menciona West (1999: 117) la costumbre funeraria persa de dejar un tiempo insepulto el cadáver para las aves de rapiña antes de darle sepultura o el ámbar de Sardes y el oro de la India (West 1999: 112-115) citados por Creonte (*Ant.* 1037-1039) como reflejo de la opulencia característica de los aristócratas orientales.

(Blundell 2002: 128). Por su parte, Antígona, que en un principio se mostraba como criminal y transgresora, aparece también como una mujer piadosa por su defensa de las costumbres humanas, religiosas y cívicas centradas en los vínculos afectivos de la sangre (cf. Goldhill 2012: 233-234; Foley 1995: 142-123). Ofrecen, pues, tanto Antígona como Creonte, dos puntos distintos de entender los vínculos de sangre, la *polis*, el sentido del νόμος y, en definitiva, el conflicto socio-político que subyace en el fondo de este debate, atendiendo cada uno a su único punto de vista y transgrediendo, con su osadía<sup>23</sup>, sus límites humanos en el marco de la *polis* (cf. Foley 1995: 142; Bowra 1944: 67; Griffith 1999: 28-29; Segal 1999: 152-157).

Todo este debate socio-político gira en torno a la sepultura, un acto ritual que proporciona a la tragedia una gran abundancia de imágenes, metáforas, recursos estilísticos, léxico específico y perversiones rituales empleadas con efectos dramáticos diversos según el contexto. Con este enfoque, tras una sucinta introducción en la que aclaramos algunos puntos preliminares sobre el debate de la sepultura de los muertos, analizamos la anticipación de tres elementos que giran en torno a este ritual y se encuentran presentes en el prólogo. En primer lugar, algunas imágenes fúnebres, que aparecen en el prólogo, se repiten en las dos sepulturas que Antígona hace de Polinices, así como en el enclaustramiento de la heroína en una cueva sepulcral. Igual que vimos en *Áyax* con los sacrificios, este elemento ritual se vuelve contra el héroe trágico en un intento de restauración del orden alterado. En segundo lugar, estudiamos los lamentos fúnebres como parte esencial del rito de sepultura. La lamentación se reitera en momentos importantes de la obra y se intensifica en la éxodo. En tercer lugar, analizamos la imagen de la fusión entre el ritual de boda y el de la sepultura desde el punto de vista de su anticipación escénica desde el prólogo, pues esta imagen presenta rasgos estilísticos y léxicos que incrementan la efectividad dramática desde el inicio y anuncian el desenlace trágico de Hemón y Antígona.

#### 4. 2. Los ἄγραφα νόμια y la sepultura: algunas notas preliminares

Es fácilmente constatable que toda la tragedia gira en torno al problema ritual de la sepultura de los muertos. Ya desde que Antígona describe el decreto del soberano<sup>24</sup> en

---

<sup>23</sup> Cf. Ant. 248, 371, 449, 915.

<sup>24</sup> Ant. 21-38.

el prólogo, mediante la posición enfática del término τάφου<sup>25</sup>, se anuncia el conflicto que se debatirá y se cuestionará a lo largo de toda la obra (Parodi 1961: 92). Así pues, dice Antígona, Creonte ha ordenado que Eteocles, el hermano que luchó en defensa de su patria, sea enterrado según dicta la justicia, la δίκη, y las costumbres humanas, el νόμος, siendo así ἔντιμον, *honrado*<sup>26</sup>. De este modo, Antígona define la sepultura como un acto acorde con la δίκη, el νόμος y la τιμή del muerto, tres términos clave sobre los que se debatirá durante todo el drama. Pero, por otra parte, a Polinices, el traidor a la patria, se ha ordenado dejarlo insepulto con el fin de ultrajar su cadáver y tratarlo de manera vergonzosa, ἀθλίως<sup>27</sup>, privándolo así de τιμή y contra el sentido de la δίκη y del νόμος. Este conflicto enfrenta la postura patriarcal del soberano contra la perspectiva afectiva de los vínculos de sangre que encarna Antígona, concibiendo ambos dos puntos de vista opuestos sobre la justicia, la ley y el honor (*cf.* Santirocco 1980: 181; Segal 1999: 169). Si la justicia para Antígona consiste en un acto de piedad hacia el muerto, según el cual se deben reconciliar las costumbres de la tierra con la justicia divina<sup>28</sup>, para Creonte la justicia es un acto acorde con la virtud cívica y el sentimiento ciudadano de pertenencia a una *polis*<sup>29</sup> (*vid.* Santirocco 1980: 183).

Este sentido de δίκη, opuesto en los dos protagonistas, tiene su correlato en lo que cada uno de ellos entiende por νόμος. Y es que tradicionalmente, desde Hegel, se ha considerado el tema central de esta obra el conflicto entre la ley escrita del Estado representada por Creonte y las leyes no escritas de los dioses encarnadas por Antígona (*cf.* Bowra 1944: 97-98; Goldhill 2012: 233; Ehrenberg 1954: 22-50; Hester 1971: 15-16). Estas leyes no escritas aparecen también atestiguadas en otros textos<sup>30</sup>, un hecho que confirma la importancia que tenía tal división para el mundo griego en general y para esta obra en particular. No obstante, como adecuadamente observa Harris (2012: 289), «to read into the *Antigone* a conflict between the laws of the gods and those of

<sup>25</sup> *Ant.* 21.

<sup>26</sup> *Ant.* 23-25.

<sup>27</sup> *Ant.* 26-30.

<sup>28</sup> *Cf. Ant.* 368-375. Sobre estos versos, en los cuales el coro afirma que se deben honrar por igual las “leyes de la tierra” y la “justicia divina”, hay controversia. Mientras que algunos piensan que el coro pone en plano de igualdad ambos tipos de leyes, la humana y la divina, la de Creonte y Antígona, suponiendo que se deben complementar ambas leyes, otros hacen hincapié en que el coro se refiere, con “las leyes de la tierra”, a las leyes del inframundo defendidas por Antígona. Sobre esto, *cf.* Hester 1971: 27; Benardete 1999: 45. En nuestra opinión, con νόμους χθονός, el coro se refiere a las costumbres humanas de la tierra, que pone al mismo nivel sintáctico que la justicia divina, pues las dos leyes son complementarias para mantener el orden de la sociedad.

<sup>29</sup> *Cf. Ant.* 182-183, 207-208.

<sup>30</sup> *Cf. Th.* II 37 3; *S. OT.* 865-872; *Arist. Rh.* 1375a; *X. Mem.* IV, 4, 19ss.

man would be to impose modern liberal ideas on the text and to interpret the play in anachronistic terms». Así pues, tal conflicto supondría reconocer la existencia de una división perfectamente clara entre la política y la religión, dos temas que, como hemos comentado, son interdependientes en el mundo griego y aparecen en esta tragedia presentes en ambos personajes pero planteados desde posturas distintas (*vid.* Harris 2012: 288-289).

El conflicto trágico surge en el momento en el cual Antígona ve imposibilitada su intención de complementar ambas posiciones, debido a la obstinación de Creonte que promulga sus leyes sin el respaldo de los dioses. De este modo, debemos entender las leyes no escritas como las costumbres humanas que han existido desde siempre<sup>31</sup>, aquellas costumbres naturales en el ser humano que son muy anteriores al origen de la *polis* (Knox 1964: 94). En esta línea, debemos tener en cuenta que los *ἄγραφα νόμια* no se refieren exactamente a las leyes no escritas de los dioses en oposición a las escritas de la *polis*, pues estas últimas también deben ser apoyadas por los dioses, sino más bien a las costumbres humanas y ancestrales propias del ritual de sepultura. Así también, referido a la costumbre humana del enterramiento aparece el término *νόμια* en otros textos trágicos<sup>32</sup>. Este es, por tanto, el tema principal de esta tragedia: el conflicto entre el decreto-ley establecido por el soberano en momentos de urgencia ciudadana<sup>33</sup> y las costumbres humanas y naturales de la sepultura, un ritual del que nadie era digno de ser privado (Harris 2012: 289).

Asimismo, la sepultura sobre la que se debate gira en torno a un traidor a la patria, Polinices, que luchó contra los tebanos quemando los templos de los dioses y arrasando su ciudad paterna<sup>34</sup>. Este mismo debate, que también tuvo lugar en varios acontecimientos históricos de la época (*cf.* Mikalson 1991: 124-125; Griffin 1998: 58-

---

<sup>31</sup> *Cf.* *Ant.* 456-457; *Arist. Rh.* 1375a.

<sup>32</sup> *Cf.* *E. Hel.* 1270-1277, *Supp.* 19, 311.

<sup>33</sup> También es cuestionable la afirmación de que Creonte representa las leyes escritas del Estado. Pues el soberano, frente a otros textos como el discurso de Pericles (*Th.* II 37 3), aunque en algún momento hace alusión a las leyes escritas del gobierno (*Ant.* 481, 1113), no presenta su decreto como una ley escrita, sino más bien como la imposición de un *κῆρυγμα*. Éste es un decreto-ley promulgado por la voz del heraldo, por orden del soberano, en tiempos de emergencia para decidir sobre un asunto de vital importancia (Knox 1964: 95). Esto es, por tanto, muy distinto a afirmar que Creonte basa su defensa en las leyes escritas que rigen la comunidad, sino más bien en un decreto-ley que promulga ante esta situación de emergencia para decidir sobre el destino del cuerpo del traidor. Esta antítesis entre leyes escritas y leyes no escritas, en este drama, es, por tanto, mucho más compleja de lo que algunos han visto. Para una comparación entre las leyes escritas y no escritas de Antígona y las de Pericles que nos transmite Tucídides, *vid.* Ehrenberg 1954: 22-50.

<sup>34</sup> *Ant.* 198-202.

59; Benardete 1999: 15), implica que, mientras que los caídos por la patria eran elogiados públicamente en el *logos epitaphios*, los traidores eran expulsados para ser enterrados fuera de la ciudad. Así, como demuestran Bennett y Tyrrell (1990: 441-442), esta tragedia se hace eco del lenguaje típico del *logos epitaphios*; pues Antígona, que aboga por la recogida del cadáver del guerrero caído en batalla, apoya la τιμή del muerto, lleva a cabo el acto en solitario<sup>35</sup>, un acto considerado καλόν<sup>36</sup>, y defiende las costumbres humanas y cívicas de enterrar a los muertos (Bennett & Tyrrell 1990: 446). Todos estos puntos conectan la tragedia con el *logos epitaphios* que los atenienses hacían en honor de sus patriotas caídos en guerra con el fin de rendirles los honores fúnebres debidos y otorgarles una gloria inmortal (*vid.* Loraux 2012: 64-77). Ahora bien, sin afirmar que Antígona sea la voz de los atenienses que reclaman al guerrero caído en la batalla para su sepultura pública (Bennett & Tyrrell 1990: 453), parece obvio que este elogio público del muerto entra en conflicto con los lamentos privados que las mujeres representaban dentro del οἶκος durante la πρόθεσις. Ambas esferas, pues, encarnan los dos polos del conflicto: lo masculino y lo femenino, los elogios de los guerreros de la *polis* y los vínculos afectivos de la familia.

Pero la impiedad de Creonte no sólo radica en la privación de sepultura a Polinices, sino además en el ultraje a su cadáver, atentando así contra la honra del muerto, contra su τιμή<sup>37</sup>. De hecho, igual que la tumba del héroe reporta beneficio a la comunidad, el cadáver insepulto, prolongado y expuesto de un traidor dentro de los límites de la *polis* no sólo le despojaba del honor prototípico del guerrero caído en batalla sino que además contaminaba la comunidad<sup>38</sup> (*cf.* Parker 1990: 44-48; Hester

<sup>35</sup> *Cf. Ant.* 19, 58. La actuación en solitario de Antígona, según Bennett y Tyrrell (1990: 445-446), asocia este acto con el elogio fúnebre público, pues era un hecho admitido entre los atenienses que los actos militares que ponían de relieve la gloria de Atenas los llevaban a cabo los atenienses solos, por oposición al resto de griegos. Por otra parte, esta soledad del héroe trágico es también una característica del héroe trágico sofocleo, que destaca por su soledad y su aislamiento social, *vid.* Knox 1964: 32-33.

<sup>36</sup> *Ant.* 72.

<sup>37</sup> Pensamos que Creonte no deja insepulto el cadáver de Polinices con el fin de que su alma no pueda descender al Hades, como han señalado algunos estudiosos (*cf.* Ahrens Dorf 2009: 103; Bowra 1944: 92; Sourvinou-Inwood 1989: 146). Más bien parece que en la tragedia se destaca la impiedad de Creonte, pues su acto atenta contra la τιμή del muerto a causa del ultraje al cadáver (*cf.* Knox 1964: 92; Hester 1971: 22). Se trata, pues, de una cuestión de τιμή aristocrática relacionada con los vínculos afectivos de la sangre y los derechos del ciudadano caído en batalla, pues dejar insepulto a un guerrero es un acto de ἀτιμία (*cf.* Hamilton 1991: 89; Hester 1971: 21).

<sup>38</sup> A este respecto, el término μίασμα aparece tres veces en boca de Creonte (*Ant.* 172, 776, 1042). La segunda se refiere a la reclusión de Antígona que Creonte lleva a cabo en un intento por alejar la polución. La primera y la tercera aluden, por un lado, a la mancilla que ha dejado la muerte de los hermanos (*Ant.* 172) y, por otro lado, a la contaminación que conlleva la exposición del cadáver de Polinices (*Ant.* 1042). También aparece el término ἄγος en *Ant.* 256, 775. Para purificar este μίασμα se debe restaurar el orden alterado mediante las normas rituales que rigen la sepultura de los muertos, como

1971: 20). En efecto, el soberano tenía el derecho de dejar insepulto el cadáver en suelo tebano, al tratarse de un traidor a la patria, pero debía expulsarlo fuera de los límites de la comunidad con el fin de que sus familiares pudieran darle piadosa sepultura, como nos confirman también otros textos<sup>39</sup> (cf. Griffith 1999: 30; Knox 1964: 84; Bowra 1944: 70; Blundell 2002: 118; Foley 1995: 134; Benardete 1999: 27). De este modo, con el ultraje al traidor Creonte comete dos impiedades: privar de τιμή al guerrero y alterar el orden natural de la civilización mancillando su propia comunidad.

Así se explica la expresión ἔντιμον νεκροῖς<sup>40</sup>, que alude a la parte de honor que debe recibir el muerto y de la que se ha visto privado (vid. Ahrens Dorf 2009: 102-103). Este honor es, por un lado, público, ya que se trata de un guerrero, y, por otro lado, privado, ya que se asocia con el vínculo familiar y afectivo de Antígona (Ahrens Dorf 2009: 110). Así se marca, desde el inicio, la oposición entre la “bella muerte”, cuyo elogio se obtiene en los funerales públicos de guerreros caídos por la patria como Eteocles, y la muerte vergonzosa del traidor Polinices, que tiene vetada la sepultura (Sourvinou-Inwood 1990: 23). Este conflicto se presenta en el prólogo como el debate principal sobre el destino del muerto, sobre su τιμή o su ἀτιμία<sup>41</sup>.

Esta reflexión envuelve el marco teatral en torno a un mismo problema ritual. Así pues, si en el prólogo se anuncia el acto que Antígona se dispone a llevar a cabo mediante términos técnicos extraídos del campo léxico del ritual de la sepultura, estas mismas imágenes se repetirán cuando se describa el sepelio que Antígona ha realizado. Por otra parte, la sucesión de dos sepulturas distintas a Polinices<sup>42</sup> pone de manifiesto la importancia de este ritual como eje vertebrador del drama en su conjunto. En sendos enterramientos y en otros pasajes se ritualiza el lenguaje en relación con el mismo tipo de imágenes y elementos léxicos en referencia a los ritos fúnebres. Así sucede en el agón entre Antígona y Creonte<sup>43</sup>, o en el de Creonte y Hemón<sup>44</sup> o entre Creonte y

---

son los preparativos del cadáver, las libaciones, la elevación de un túmulo o los lamentos fúnebre. Vid. Benardete 1999: 29.

<sup>39</sup> Cf. Pl. *Lg.* IX, 873c, 960b; X. *HG.* I 7 22; Th. I 138 6; E. *Ph.* 1629ss.

<sup>40</sup> *Ant.* 25.

<sup>41</sup> Cf. *Ant.* 77, 745. El término τιμή también se asocia con Antígona y Creonte, ya que se reflexiona sobre esta idea entre los griegos. Así pues, si Creonte concibe la τιμή como el honor exclusivo de aquel que beneficia los intereses de la polis (*Ant.* 207-208), Antígona, mediante el κέρδος que obtiene con la sepultura, alcanzará el κλέος y la τιμή y morirá con honor al final del drama. Cf. *Ant.* 72, 97, 502-504, 695, 699. Cf. Long 1968: 153; Goheen 1951: 16-17.

<sup>42</sup> Cf. *Ant.* 249ss, 407ss. Sobre los dos enterramientos distintos que Antígona realiza de su hermano tratamos en el capítulo dedicado al túmulo (vid. 4. 3. 3.).

<sup>43</sup> *Ant.* 450-525.



Tiresias<sup>45</sup>, momento de inflexión en el drama donde se sitúa la peripecia aristotélica, pues en este último agón se comunica la alteración ritual que se ha producido como consecuencia de la decisión del soberano y se vaticina el desenlace trágico mediante imágenes rituales similares<sup>46</sup>. Pero no sólo en estos agones se refleja el mismo debate, sino también en el castigo que recibe Antígona por infringir la ley del soberano<sup>47</sup>, en el treno de la hija de Edipo<sup>48</sup> y en el κομμός entre Antígona y el coro<sup>49</sup>, canto fúnebre que ejecuta la heroína momentos antes de dirigirse a su destino (*cf.* Alexiou 1974: 103; Jouanna 2007: 310). Finalmente, también en la éxodo el drama reitera imágenes muy similares en torno a un idéntico conflicto ritual que se resuelve mediante la repetición exagerada de los mismos motivos religiosos<sup>50</sup>.

#### 4. 3. La sepultura del muerto: preparativos piadosos

##### 4. 3. 1. Introducción

En este apartado analizamos algunos términos técnicos que aparecen en el prólogo y evocan imágenes relacionadas con los preparativos para la sepultura del muerto. Es bien sabido que las mujeres, con anterioridad a la *πρόθεσις* del difunto, lavaban el cuerpo, lo vestían y lo maquillaban a fin de purificar el cadáver, preparándolo así antes de proceder a los lamentos fúnebres (*cf.* Burkert 2007: 259; Alexiou 1974: 5; Parker 1990: 35). Del mismo modo, Antígona trata de convencer a su hermana de que le ayude en la tarea piadosa que se dispone a hacer con el empleo de vocabulario específico que evoca la imagen de este preparatorio ritual. En este sentido, tres son los aspectos que analizamos en este apartado. En primer lugar, estudiamos la empresa que Antígona describe en el prólogo y la imagen de los preparativos que las mujeres hacían del cadáver antes de la *πρόθεσις*. Esta imagen anticipa los momentos subsiguientes del drama, pues aparece posteriormente en los dos enterramientos de Polinices, en el lamento fúnebre de Antígona y en la éxodo. En segundo lugar, la evocación de este elemento ritual aparece ligada al túmulo sepulcral que recuerda el acto simbólico de

---

<sup>44</sup> *Ant.* 683-765.

<sup>45</sup> *Ant.* 998-1090.

<sup>46</sup> *Ant.* 1064-1090.

<sup>47</sup> *Cf. Ant.* 35, 773-780.

<sup>48</sup> *Ant.* 891-928.

<sup>49</sup> *Ant.* 801-882.

<sup>50</sup> *Ant.* 1192-1353.

esparcir polvo sobre el muerto. Esta imagen, además de aparecer en el prólogo, presenta ecos importantes en momentos posteriores de la tragedia en relación con la sepultura de Polinices en los dos enterramientos y con la reclusión de Antígona. En tercer lugar, analizamos el sentido de “piedad religiosa” que aparece en el prólogo en un conflicto que fusiona la esfera religiosa y la política, cuya fusión implica, en las palabras de Antígona, la confusión de ambos límites.

#### 4. 3. 2. La proyección de la sepultura

En el prólogo, en *Ant.* 41-46, nuestra protagonista comunica el plan a su hermana con la intención de que le ayude a enterrar a su hermano muerto:

ANTIGONH· εἰ ξυμπονήσεις καὶ ξυνεργάση σκόπει / ἸΣΜΗΝΗ· ποῖόν τι κινδύνευμα; ποῦ γνώμης ποτ' εἶ; / AN· εἰ τὸν νεκρὸν ξὺν τῆδε κουφιεῖς χερί. / ἸΣ· ἦ γὰρ νοεῖς θάπτειν σφ', ἀπόρρητον πόλει; / AN· τὸν γοῦν ἐμόν, καὶ τὸν σόν, ἦν σὺ μὴ θέλης, / ἀδελφόν· οὐ γὰρ δὴ προδοῦσ' ἄλώσομαι.

*ANTÍGONA: Considera si vas a tomar parte en el esfuerzo y en la acción. ISMENE: ¿Corriendo qué clase de peligro? ¿Qué plan tienes? AN: Si, junto con esta mano, levantarás el cadáver. IS: ¿Es que piensas enterrarlo, siendo algo prohibido para la ciudad? AN: Sí, pues es mi hermano, y también el tuyo, aunque tú no lo quieras. Por esta razón, no me cogerán en traición.*

En estos versos, el uso recurrente de los verbos en futuro *ξυμπονήσεις*, *ξυνεργάση* y *ἄλώσομαι*, igual que aparece en otros momentos referidos al mismo acto ritual también dentro del prólogo<sup>51</sup>, indica que Sófocles está proyectando la acción hacia los pasajes posteriores mediante ecos e imágenes claramente evocadoras de la práctica ritual de la sepultura.

Como subraya Griffith (1999: 130), este pasaje está cargado de recursos estilísticos que caracterizan el temperamento rebelde y transgresor de Antígona. De este modo, la sintaxis empleada por la protagonista muestra un carácter resolutivo, como se observa por las cláusulas de las interrogativas indirectas introducidas por *εἰ* dependientes del imperativo *σκόπει*, que invita a la reflexión en posición final de verso, esto es, en posición enfática que pone de relieve la resolución tajante y categórica de

---

<sup>51</sup> Cf. *Ant.* 72, 73, 76, 81.

Antígona. Esta rebeldía se observa, asimismo, en el encabalgamiento del término ἄδελφόν, que focaliza la atención en el motivo más importante de la resolución de la protagonista (cf. Griffith 1999: 36-37; Battezzato 2008: 114-120), y en los mismos futuros empleados, que contrastan con los perfectos del decreto proclamado por el soberano ante los ciudadanos<sup>52</sup>.

Por otra parte, en el verso 41 la coordinación de dos futuros compuestos con el preverbio ξύν es una amplificación casi redundante donde el segundo término añade un matiz importante al primero (vid. Earp 1944: 102-105). Esta insistencia llama la atención sobre el acto colectivo de la sepultura, pues el verbo ξυμπονέω trae a la mente la idea de “sufrimiento compartido” referido al acto colectivo y solidario de compartir el esfuerzo de otra persona<sup>53</sup>. Así pues, Antígona comienza su exhortación invitando a reflexionar a su hermana sobre un acto común a ambas, un acto que deben compartir; aunque poco después, cuando Ismene deje clara su postura, Antígona rechazará este acto común<sup>54</sup>. El mismo verbo, aunque no necesariamente, en algún otro caso se refiere también al acto colectivo, social y comunitario del ritual de la sepultura. El caso de la coordinación de συνθάπτειν y συμπονέειν en boca de Odiseo referido a su participación en los rituales funerarios de Áyax es el ejemplo más claro<sup>55</sup>. En la obra que nos ocupa, las hermanas están solas, Antígona pretende llevar a cabo el acto sólo con su hermana, como una empresa arriesgada y peligrosa, un κινδύνευμα<sup>56</sup> que convierte este acto en una transgresión. No obstante, este hecho solitario es, al mismo tiempo, un acto común que cohesionan todo el linaje de las hermanas en torno a la idea de *philia*, de amor y sentimiento piadoso hacia los seres queridos y allegados, un tema que aparece marcado desde la expresión κοινὸν ἀντάδελφον del primer verso de la obra. De este modo, los funerales públicos y comunitarios del guerrero aparecen asociados con el entierro privado del difunto hermano. Este acto común une a ambas hermanas y se encuentra matizado en el texto por medio de la repetición estilística de los compuestos en ξύν.

La misma referencia al acto común aparece en *Ant.* 84-85 en boca de Ismene: ἄλλ’ οὖν προμηνήυσης γε τοῦτο μηδενὶ / τοῦργον, κρυφῆ δὲ κεῖθε, σὺν δ’ αὐτως ἐγώ. *Bien, al*

---

<sup>52</sup> Cf. *Ant.* 27, 32.

<sup>53</sup> Cf. *A. Pr.* 274; *S. El.* 986; *X. Cyr.* VII 5 55.

<sup>54</sup> *Ant.* 69-70.

<sup>55</sup> *Aj.* 1378-1380.

<sup>56</sup> *Ant.* 42. Según Bennett y Tyrrell (1990: 443), este término podría ser también un eco del *logos epitaphios*, ya que en el elogio público era un tema muy frecuente considerar el acto de enterrar los cadáveres un riesgo o peligro.

*menos no denuncies este hecho ante nadie, sino mantenlo oculto, yo de este modo también tomaré parte.* Aquí observamos, igual que en el pasaje anterior, la labor conjunta de las dos hermanas marcada por el adverbio σύν. Con todo, el acto común que propone Ismene es el silencio, una marca de respeto y adorno entre las mujeres<sup>57</sup>, que debían mantenerse calladas ante cuestiones políticas o públicas pertenecientes a los hombres (*vid.* Griffith 2001: 123-124; Jouanna 2007: 386-393). Este silencio de Ismene contrasta con el verso siguiente de Antígona, donde nuestra protagonista dice que lo grite y no se lo calle, que lo haga manifiesto ante todos. Así, Antígona se muestra una vez más como una mujer que trasciende su esfera femenina usurpando la masculina.

Por otra parte, las palabras de Ismene fusionan la esfera propia de la política, con un término extraído de la lengua de la oratoria judicial como προμηνύσης, con términos característicos del vocabulario religioso. Así pues, el campo semántico de los vocablos κρυφή y κεῦθε conecta lo oculto con la sepultura de los muertos. Es evidente la asociación de κρυφή con κρύπτω, que vincula lo oculto con la sepultura<sup>58</sup>. Pero también el verbo κεύθω, que significa *ocultar*, aparece frecuentemente conectado con la muerte y con el Hades<sup>59</sup>. Dentro de esta misma tragedia, el término vuelve a aparecer en los versos 818 y 911 con las expresiones κεῦθος νεκύων<sup>60</sup> y μητρὸς δ' ἐν Ἄιδου καὶ πατρὸς κεκευθότοιν respectivamente, en claras asociaciones con la muerte. Por esta razón, en el verso que estudiamos, la expresión κρυφή δὲ κεῦθε parece irónica, pues se refiere, por un lado, a la sepultura de los muertos, y, por otro lado, al silencio de la mujer ante este acto oculto y de transgresión (Sourvinou-Inwood 1989: 138).

La participación conjunta en el ritual vuelve a aludirse en *Ant.* 523 con el mismo recurso estilístico que hemos visto. Pero si en el prólogo aparecía mediante una coordinación que insistía en la idea de un acto comunitario, en estos momentos se crea un juego antitético fuertemente efectista que define la naturaleza de Antígona: οὔτοι συνέχθειν ἀλλὰ συμφιλεῖν ἔφυν<sup>61</sup>. *En verdad no he nacido para compartir el odio, sino*

---

<sup>57</sup> *Vid.* Aj. 293.

<sup>58</sup> DELG. s. v. κρύπτω.

<sup>59</sup> *Cf.* Aj. 635; OT. 968, 1229; El. 868.

<sup>60</sup> La expresión κεῦθος νεκύων de este verso puede ser considerada un kenning, pues significa *el antro de los muertos* para referirse simplemente al Hades. Sobre el kenning en la tragedia griega y su tradición en la poesía griega en relación con la literatura indoeuropea, *vid.* Waern (1951).

<sup>61</sup> Debemos llamar la atención sobre el momento claramente efectista de este pasaje, que tiene lugar en la esticomitia que sirve de conclusión al agón entre Creonte y Antígona. Las repeticiones y antítesis fuertemente impactantes de este tipo de esticomitias agonales aumentan el efectismo trágico. Sobre el estilo antitético de este verso, *vid.* Earp 1944: 98.

*para compartir el amor.* En este verso, claramente antitético, se pone de relieve la naturaleza de Antígona caracterizada por el sentimiento de *philia* hacia sus seres queridos, en oposición a la *philia* del soberano basada en el sentimiento de honor hacia los que luchan por la patria (Blundell 2002: 107). Así, mediante el preverbio σύν se vuelve a repetir la idea del acto conjunto que ha realizado Antígona, una sepultura basada en los lazos de sangre y en el sentimiento de *philia* hacia sus allegados.

En *Ant.* 43-44, unos versos después de la coordinación de los verbos con preverbio ξύν, que llaman la atención sobre el sufrimiento compartido entre Antígona e Ismene, esta empresa común aparece de nuevo reflejada en el sintagma preposicional ξύν τῆδε χερί, que insiste en el acto colectivo de ambas hermanas reforzado por el deíctico τῆδε, que marca enfáticamente la mano de la hermana que se dispone a realizar la acción. Así también, el futuro κουφιῖς y su carga semántica programan de nuevo el acto de Antígona. Este verbo, que significa “levantar, aligerar, aliviar”<sup>62</sup>, aparece en otros textos<sup>63</sup> referido al acto de levantar el cadáver para realizar los preparativos acostumbrados antes de proceder a su sepultura (*cf.* Linforth 1961: 187; Knox 1964: 64; Griffith 1999: 130). La carga semántica del término es similar a otros verbos como βαστάζω, que aparece en *Aj.* 827, 920. Por otra parte, frente a βαστάζω, el verbo κουφίζω, derivado de κοῦφος, *ligero*, conserva en su significado la idea principal de “aliviar” el peso del difunto, en la idea de que con su tránsito al mundo de los muertos se le hace más ligera su trascendencia<sup>64</sup>. El acto preparatorio de la sepultura que refleja el verbo κουφίζω era llevado a cabo por las mujeres vigiladas por hombres y consistía en cerrar los ojos del muerto, lavar el cadáver con el fin de limpiar su impureza, vestirlo y adornarlo antes de dejarlo en el sepulcro y de proceder, en el velatorio, al lamento fúnebre que realizaban también las mujeres (*cf.* Burkert 2007: 259; Alexiou 1974: 5; Benardete 1999: 8).

La imagen de la preparación del cadáver, anticipada en el prólogo mediante el verbo κουφίζω propio de la lengua religiosa, aparece repetida con frecuencia en la obra. Así, en el segundo enterramiento el φύλαξ aparece con Antígona para informar del acto que ésta ha llevado a cabo con una imagen ritual similar: ἦκω (...) κόρην ἄγων τήνδ’, ἦ

---

<sup>62</sup> *Vid. LSJ.* s. v. κουφίζω.

<sup>63</sup> *Cf. Aj.* 1411. Aunque la expresión más habitual es (νεκρὸν) ἀναρῆσθαι. *Vid. LSJ.* s. v. ἀναρῆω.

<sup>64</sup> *DELG.* s. v. κοῦφος.

καθηρέθη τάφον / κοσμοῦσα<sup>65</sup>. *Llego (...) trayendo a esta joven que ha sido descubierta arreglando el sepulcro según el ritual.* En estos versos, mediante la posición enfática del participio κοσμοῦσα, cuyas asociaciones rituales en referencia a las libaciones vertidas sobre la tumba y a los preparativos del muerto son más que evidentes<sup>66</sup>, se informa de que Antígona estaba “poniendo en orden” el sepulcro, preparando la sepultura del muerto, cubriendo su cuerpo de fino polvo y derramando las libaciones piadosas<sup>67</sup>. Estos actos, que coinciden con los que se llevaban a cabo en la práctica ritual real de los griegos, presentan elementos simbólicos derivados de la finalidad efectista de la tragedia. De hecho, cuando los φύλακες, amenazados por Creonte, vuelven a dejar insepulto el cadáver dejando sin efecto el primer enterramiento que realiza Antígona, deben barrer el polvo que cubría el cuerpo y desnudarlo<sup>68</sup>.

Del mismo modo, en *Ant.* 900-903 nuestra protagonista recuerda el mismo acto preparatorio en una sucesión efectista de términos rituales que hacen hincapié en el profundo vínculo que une a Antígona con sus seres queridos: ὑμᾶς ἐγὼ / ἔλουσα κάκωσησα κάπιτυμβίους / χοῶς ἔδωκα· νῦν δέ, Πολύνεικες, τὸ σὸν / δέμας περιπέλλουσα τοιάδ’ ἄρνυμαι. *A vosotros yo os lavé, os preparé, os ofrecí libaciones sobre la tumba; pero en cambio, Polinices, por envolver tu cuerpo, consigo semejante trato.* Mediante el tricolon ἔλουσα κάκωσησα κάπιτυμβίους<sup>69</sup> se enfatizan tres términos rituales que siguen la sucesión normal del ritual, según la cual primero se lavaba el cuerpo, luego se disponía en el féretro según un orden, vistiéndolo y preparándolo, y finalmente, pasados unos días<sup>70</sup>, se vertían las libaciones sagradas, las

<sup>65</sup> *Ant.* 394-396.

<sup>66</sup> *Vid. LSJ. s. v. κοσμέω. Cf. S. Aj.* 1408, *Ant.* 901, *El.* 1139, 1401; *E. Tr.* 1147; *TrGF* F 78a 11. El verbo κοσμέω y el sustantivo κόσμος tienen un significado ritual muy preciso que hace referencia a llevar a cabo la práctica en cuestión según el orden concreto que marca la norma ritual, como el latín *rite*. En muchos casos, el término alude principalmente al acto que realizaban las mujeres allegadas del muerto durante la πρόθεσις, en la cual lavaban, vestían y arreglaban el cadáver en el féretro para ser expuesto y llorado en la casa (Burkert 2007: 259). Esto lo hacían según un orden concreto y según las normas propias de la práctica religiosa. De la idea de “orden” podría derivar, según creemos, este sentido, ya que el término con significado específico aparece también en otros contextos religiosos no relacionados con los ritos fúnebres, como en las plegarias (*TrGF* F 78a 11).

<sup>67</sup> *Cf. Ant.* 409, 429-431.

<sup>68</sup> *Ant.* 409-410.

<sup>69</sup> El tricolon es un recurso estilístico muy empleado por Sófocles para enfatizar una idea, *cf. Ant.* 1009, *El.* 13. De acuerdo con éste, cada uno de los tres elementos tiene una carga mucho más fuerte que el anterior, como muestra el número de sílabas cada vez mayor en el tricolon ἔλουσα κάκωσησα κάπιτυμβίους. De este modo, se producía un efecto dramático muy impactante *in crescendo* conducente a incrementar la solemnidad del pasaje, *vid. Miller* 1942: 194.

<sup>70</sup> Ofrendas a los muertos, que incluían libaciones, se hacían el tercer, noveno y trigésimo día, al término de un año o en determinados festivales para propiciar los espíritus del muerto. Sobre esto, *vid. Alexiou* 1974: 7.

χοαί, que en el pasaje aparecen también en una posición enfática encabalgada (Alexiou 1974: 7). Así, Antígona llena de efectismo trágico este verso que resalta la afección propia de los vínculos de sangre. El verbo técnico περιστέλλουσα, que propiamente evoca la imagen de envolver el muerto enterrándolo<sup>71</sup>, sigue el mismo tipo de imágenes rituales, transferidas al lenguaje poético de la tragedia, en relación con la preparación del cadáver y el acto de cubrirlo para su sepultura, indicando con ello una imagen mucho más completa que los tres ritos mencionados anteriormente (cf. Griffith 1999: 277; Benardete 1999: 110).

Finalmente la restauración del orden ritual llegará cuando Creonte se disponga a sepultar a Polinices y a liberar a Antígona<sup>72</sup>. En este momento, el lavado del muerto se hace necesario como purificación de la mancha que estaba contaminando la comunidad a causa de la exposición del cadáver. El lavado del muerto es aludido con la expresión λούσαντες ἄγνὸν λουτρόν<sup>73</sup>. *Tras lavarle con agua sagrada*. La alusión ritual es doble: por un lado, se evoca la imagen de las mujeres lavando el cuerpo en el preparatorio del ritual y, por otro lado, se alude a la purificación de la mancha que Creonte había traído a Tebas y que contaminaba la comunidad de los tebanos. De este modo, finalmente se purifica la comunidad mediante la limpieza de la contaminación, que conecta el lavado del muerto con el lavado purificador en un primer intento por restaurar el orden alterado (cf. Segal 1999: 178; Parker 1990: 35).

Como podemos comprobar por los pasajes citados, el futuro κουφιεῖς del verso 43 anticipa la imagen de los preliminares del sepelio, recordada en momentos posteriores. La sorpresa de Ismene al escuchar las palabras de su hermana en el prólogo aparece marcada por la combinación de partículas ἤ γάρ (vid. Denniston 1966: 284-285) y por la aposición, claramente efectista y sorpresiva, ἀπόρρητον πόλει<sup>74</sup>. La prohibición de la sepultura es nuevamente recordada por Ismene en el momento en el cual ésta se decide a tomar parte en el sepelio de Polinices, a pesar de no haber querido ayudar a su hermana anteriormente: ANTIGONH· σὺ μὲν γὰρ εἴλου ζῆν, ἐγὼ δὲ καθανεῖν. / ΙΣΜΗΝΗ· ἄλλ' οὐκ ἐπ' ἀρρήτοις γε τοῖς ἐμοῖς λόγοις<sup>75</sup>. ANTIGONA: *Pues tú elegiste vivir, yo morir*. ISMENE: *Pero, al menos, no sin haberte dicho mis consejos*. Ismene afirma que sus

<sup>71</sup> Cf. LSJ. s. v. περιστέλλω. Cf. Aj. 821, 1170.

<sup>72</sup> Ant. 1108-1112.

<sup>73</sup> Ant. 1201.

<sup>74</sup> Sobre el significado del término ἀπόρρητον, vid. LSJ. s. v. ἀπόρρητος; Ellendt, s. v. ἀπόρρητον.

<sup>75</sup> Ant. 555-556.

consejos fueron οὐκ ἀρρήτοις, *no indecibles*, es decir, no ocultados. Mediante esta litote, Ismene confirma su participación en el acto *indecible y prohibido* de sepultar el cadáver, evocando la conversación que al inicio tuvieron las hermanas.

En definitiva, los futuros ξυμπονήσεις, ξυνεργάση y κουφιείς parecen anticipar, mediante los recursos efectistas descritos, la imagen de los preparativos del muerto, el lavado, la vestimenta y las libaciones, actos que formaban parte del ritual del sepelio. Este hecho se describe como un acto común que se debe llevar a cabo en beneficio de los vínculos afectivos de las hermanas y de la comunidad. En este prólogo, el orden ritual que mantiene en armonía la comunidad está alterado. Este orden es proyectado, mediante el léxico religioso, hacia los momentos posteriores en los que constantemente se recuerdan los preparativos en honor del muerto. Al final de la tragedia, estas prácticas rituales deben realizarse con el fin de purificar la mancha que contamina la comunidad.

#### 4. 3. 3. El túmulo sepulcral y su anticipación prologal

En *Ant.* 80-81, Antígona se expresa mediante un encabalgamiento que refleja un temperamento decidido a enterrar a su querido hermano: ἐγὼ δὲ δὴ τάφον / χόσους' ὀδελφῶ φίλτατῳ πορεύσομαι. *Pero yo me dirigiré sin dudarle a elevar un túmulo para mi queridísimo hermano.* En este pasaje, la posición encabalgada de τάφον y χόσουςα enfatiza el acto ritual de la sepultura del muerto. Este énfasis debía reforzar la sensación de transgresión ritual y orden alterado, pues el enterramiento que anuncia Antígona se refiere más bien a la última parte de un rito de sepultura, la ἐκφορά, en la que una comitiva de hombres transportaba el féretro al cementerio y procedía a su enterramiento, mientras que a las mujeres les correspondían las partes más íntimas reservadas al interior del οἶκος, como son el lamento fúnebre y la disposición del cadáver en el féretro para el velatorio. El hecho de que una mujer como Antígona, con un carácter desmedido como indican los encabalgamientos y en un espacio público fuera de las puertas de palacio, muestre su absoluta resolución a verter polvo de manera directa sobre el cadáver de su hermano con el fin de darle piadosa sepultura no dejaría inmutables a los espectadores, sino que debía reforzar la sensación de transgresión y alteración ritual (*vid.* Sourvinou-Inwood 2004: 186-187).



El verbo  $\chi\acute{o}\omega$ , que describe el acto que Antígona se dispone a llevar a cabo, informa de mucho más que simplemente levantar el cadáver para su sepultura<sup>76</sup> o esparcir polvo sobre el muerto de manera simbólica<sup>77</sup>, pues propiamente significa “amontonar o apilar tierra para levantar un túmulo sepulcral”<sup>78</sup>. De esta manera, de una forma bastante compacta, sintética, resolutiva y transgresora, Antígona programa su acto futuro todavía sin describirlo con detalle (Griffith 1999: 136). La hija de Edipo se dispone a elevar un túmulo sepulcral con el fin de enterrar el cadáver de su querido hermano, un acto que estaba reservado a los hombres<sup>79</sup>. Así, estos versos iniciales reflejan una imagen prologal importante y bastante recurrente en torno a la sepultura simbólica del muerto, esparciendo polvo sobre el cuerpo, y a la construcción de un túmulo sepulcral que albergará al difunto, imágenes repetidas en los dos enterramientos y en la éxodo.

En el llamado “doble enterramiento”, dos momentos de la tragedia muy debatidos entre los estudiosos (*cf.* Hester 1971: 27-28; Errandonea 1958: 85-94; Calder 1968: 394-397; Kitto 1960: 142), de nuevo se suceden imágenes muy parecidas a las del prólogo en relación con la sepultura que Antígona lleva a la práctica de su difunto hermano. Resulta paradójico que, tras un primer enterramiento del cadáver sin ser pillada<sup>80</sup>, Antígona vuelva a sepultar al difunto por segunda vez<sup>81</sup>; pues su acto había quedado sin efecto dado que los guardas habían dejado de nuevo insepulto el cadáver<sup>82</sup>. La insistencia en el ritual de sepultura y en el desafío de Antígona es la causa principal por la cual la hija de Edipo lleva a cabo dos enterramientos distintos de Polinices<sup>83</sup>.

<sup>76</sup> *Vid. Ant.* 43.

<sup>77</sup> *Ant.* 246-247.

<sup>78</sup> *Cf. Hdt.* IV 71 26; *E. IA.* 1442, *IT.* 702. *Vid. LSJ.* s. v.  $\chi\acute{o}\omega$ .

<sup>79</sup> De hecho, como veremos en el capítulo reservado a los lamentos fúnebres (*vid.* 4. 4. 1.), mientras que las mujeres se ocupaban del lamento privado, el acto de dar sepultura a los muertos estaba reservado a los hombres. Así pues, la tarea de dar sepultura al muerto le correspondería a Creonte, por ser el cabeza del οἶκος. Por ello, Antígona trasciende tanto la esfera femenina como la masculina, pues escenifica tanto los lamentos como la sepultura propiamente dicha. *Vid. Sourvinou-Inwood* 1990: 30-31.

<sup>80</sup> *Ant.* 249ss.

<sup>81</sup> *Ant.* 407-440.

<sup>82</sup> *Ant.* 409-410.

<sup>83</sup> La principal controversia suscitada por estos dos enterramientos se debe a tres factores: en primer lugar, quién lo realizó; en segundo lugar, el motivo que impulsó a la protagonista a llevar a cabo dos veces consecutivas el mismo acto; y, en tercer lugar, el momento en el cual realizó cada uno de ellos (*vid. Calder* 1968: 395). El primer aspecto se refiere a la controversia sobre si el acto lo lleva a cabo Antígona o es un prodigio enviado por la divinidad, θεήλατον (*Ant.* 278). Así pues, la descripción prodigiosa del primer enterramiento ha hecho pensar a muchos estudiosos, erróneamente, que es la divinidad quien entierra a Polinices (*vid. Hester* 1971: 25). No obstante, el hecho de que el enterramiento sea grato a los dioses no significa que necesariamente lo hayan realizado ellos (*Sourvinou-Inwood* 1989: 143). El contexto deja claro que es Antígona quien realiza los dos sepelios (*Ant.* 443). En relación con el segundo

En el primer enterramiento, el φύλαξ hace una misteriosa, desconcertante y prodigiosa descripción del sepelio. Así, en *Ant.* 245-247, dice lo siguiente: τὸν νεκρόν τις ἄρτίως / θάψας βέβηκε κἀπὶ χρωτὶ διψίαν / κόνιν παλύννας κάφαγιστεύσας ἅ χρή. *Al muerto alguien acaba de enterrarlo y se ha marchado, tras esparcir seco polvo sobre el cuerpo y cumplir los ritos sagrados necesarios.* De nuevo el encabalgamiento de διψίαν κόνιν pone el énfasis en el elemento ritual destacado. El estilo depurado de estos versos denota una meditación a conciencia que trae a la mente el proceso seguido por quien ha llevado a cabo el acto (Griffith 1999: 167). Así pues, primero lo entierra, θάψας, y luego se marcha, βέβηκε. A continuación, las explicaciones de los actos aparecen, también en orden protocolario, introducidas por καὶ epxegético: primero esparce polvo seco sobre el muerto y luego vierte las libaciones necesarias.

La fórmula διψία κόνις, *seco polvo*, empleada también en otros contextos rituales similares entre los trágicos<sup>84</sup>, indica que las libaciones aún no habían mojado el cuerpo, por lo que el polvo que se esparce está seco. En este contexto, el cadáver requiere líquido, tanto libaciones como lágrimas derramadas en los lamentos fúnebres (Griffith 1999: 168). Asimismo, la expresión ἐφαγιστεύσας ἅ χρή completa el acto llevado a cabo por Antígona aludiendo no sólo a las libaciones sagradas sino también a todo tipo de ofrendas que se realizaban en honor del muerto (cf. Kamerbeek 1978: 73; Burkert 2007: 260; Alexiou 1974: 7-10). Esta alusión invalidaría la interpretación de Jebb (1891: 86), según la cual Antígona realizó un segundo enterramiento a causa de su olvido de las libaciones sagradas. Esta referencia a las ofrendas sagradas recuerda el verso 196 en boca de Creonte, que dice que a Eteocles se le realizaron *todas las ofrendas sagradas*, τὰ πάντ' ἐφαγνίσαι. Pero ahora estos actos sagrados se realizan también, como es natural, en honor de Polinices. Como actos rituales estas ofrendas no

---

punto, Hester (1971: 27-29) argumenta que existen motivaciones tanto dramáticas como personales para realizar dos veces el mismo sepelio; pues si esta tragedia traslada el vínculo afectivo de los γένη aristocráticos al marco democrático de la *polis*, también se evoca la sustitución de los funerales masivos de las élites aristocráticas por los funerales privados en honor del muerto (cf. Hamilton 1991: 95-96; Alexiou 1974: 14-23; Segal 1999: 159-160), interpretación que conecta muy bien con la fina capa de polvo que se vierte sobre el cadáver (*Ant.* 256). Sobre el tercer aspecto, Errandonea (1958: 92) sugiere que el primer enterramiento tuvo lugar antes del prólogo, mientras que, en el prólogo, Antígona trata de convencer a Ismene de ayudarla con el segundo. Según Jebb (1891: 86) y Knox (1964: 64), la protagonista se olvidó de las libaciones en el primer enterramiento, razón por la cual debe llevar a cabo el segundo, con el fin de completar su acto. En definitiva, podemos rastrear el motivo de este doble enterramiento en un intento por parte de Sófocles de aumentar el efectismo dramático en torno al debate de la sepultura, remodelando el ritual para sus propósitos dramáticos (vid. Mikalson 1991: 220-221). De esta manera, podemos entender el doble enterramiento como una necesidad por parte de Sófocles de insistir en el ritual del enterramiento, llamando la atención sobre el carácter emotivo de la protagonista.

<sup>84</sup> Cf. A. Ag. 495, Ch. 185-186.

sólo eran sagradas sino además habituales y necesarias en el culto a los muertos, como indica la relativa ἄ χρή. Así, el polvo esparcido sobre el cadáver, junto con el mismo acto de enterrar al muerto y de ofrendar las libaciones sagradas sobre el sepulcro, trae a la memoria la tierra amontonada que veíamos en el prólogo.

Del mismo modo sucede en el segundo enterramiento, cuando Antígona esparce una fina capa de polvo sobre el cadáver. Así pues, en *Ant.* 429-431 el φύλαξ vuelve a aludir al polvo seco, διψίαν κόνιν, que igualmente Antígona ha extendido sobre el muerto. A continuación se menciona la triple libación protocolaria con terminología específica del ritual, siguiendo el mismo orden y la misma imagen evocada que hemos visto en el primer enterramiento: καὶ χερσὶν εὐθὺς διψίαν φέρει κόνιν, / ἔκ τ' εὐκροτήτου χαλκέας ἄρδην πρόχου / χοαῖσι τρισπόνδοισι τὸν νέκυν στέφει. *Con sus manos en seguida lleva seco polvo y de una jarra bien forjada de bronce, de arriba abajo cubre el muerto con triple libación.*

Las reminiscencias al primer enterramiento, con vocabulario similar y la misma diferenciación entre el acto de esparcir polvo y las libaciones derramadas sobre el difunto, conectan ambas sepulturas y remiten al prólogo; pues hacen pensar en Antígona como la responsable directa del acto. Por otra parte, ahora la descripción está mucho más elaborada en referencia a las libaciones que cubren el cuerpo. En este sentido se alude a las τρισπονδοὶ χοαί, libaciones de triple mezcla destinadas a los muertos<sup>85</sup>. La unión del término χοαί con su epíteto τρισπονδοὶ, que lleva en su etimología también la referencia a las libaciones, explica esta expresión como una fórmula ritual asociada con las libaciones de triple mezcla, con las que los hombres acostumbraban a ofrendar a sus muertos, que eran cubiertos con este líquido<sup>86</sup>.

La imagen de la tierra que cubre el cadáver, que remite a la elevación del túmulo presagiada en el prólogo, es recordada también en las alusiones a la cámara sepulcral de Antígona y a la sepultura de Polinices. Así, en el κομμός que cantan Antígona y el coro en *Ant.* 848-849, la protagonista se muestra decidida a marchar hacia su cámara

---

<sup>85</sup> Estas libaciones estaban hechas a base de hidromiel, vino y agua. Sobre esta triple libación y la terminología ritual del pasaje, cf. Kamerbeek 1978: 94; Griffith 1999: 197; Burkert 2007: 98-102; Jebb 1888: 86.

<sup>86</sup> Sobre el verbo στέφω referido al acto de cubrir el cadáver con libaciones, análogo a la ofrenda que vimos en *Aj.* 93, cf. *S. El.* 53; *E. Ph.* 1632, *Hec.* 126.

sepulcral: πρὸς ἔργμα<sup>87</sup> τυμβόχωστον ἔρ- / χομαι τάφου ποταινίου. *A la prisión amontonada en forma de túmulo de mi imprevisto sepulcro me dirijo.* El segundo elemento del compuesto τυμβόχωστον<sup>88</sup>, término sólo atestiguado en este pasaje (Earp 1944: 67), trae a la memoria la expresión τάφον χώσουσα del prólogo<sup>89</sup>, donde aparece el mismo verbo en relación con la elevación del túmulo formado a partir de la tierra apilada en forma de tumba<sup>90</sup>.

Pero si al principio nuestra heroína marchaba a erigir un túmulo sepulcral para su hermano, en estos momentos se dirige a su propia tumba. Este sepulcro es comparado con una prisión subterránea que va a encerrar a la protagonista, como indica el término ἔργμα, derivado de εἶργω (*vid.* Griffith 1999: 271). Del mismo modo, en *Ant.* 1216, el mensajero reproduce las palabras que Creonte dirige a sus súbditos, trayendo a la mente la misma imagen del túmulo sepulcral como una cárcel subterránea: ἀθρήσατ', ἀρμὸν χώματος λιθοσπαδῆ. *Mirad una grieta en el túmulo.* La expresión ἀρμὸν λιθοσπαδῆ, metáfora retomada de la albañilería, significa literalmente “una juntura donde se pueda arrancar la piedra”, en referencia a la grieta del túmulo de Antígona (*cf.* Kamerbeek 1978: 195; Griffith 1999: 332-333). Asimismo, el término χῶμα, que de nuevo alude a la tierra apilada en forma de túmulo<sup>91</sup>, está conectando la cámara sepulcral de Antígona con la de Polinices mediante la misma imagen poético-ritual que aparecía en el prólogo. En este sentido, la imagen del túmulo hecho de tierra sirve de metáfora poética que conecta ambas tumbas.

Por su parte, también la tumba de Polinices se vuelve a describir en la éxodo con imágenes similares. Momentos antes de la decisión de Creonte de marchar a liberar a Antígona, el corifeo da la orden al soberano con vocabulario que recuerda la sepultura conjunta de los dos hermanos. Así, en *Ant.* 1100-1001, el corifeo dice lo siguiente: ἐλθὼν κόρην μὲν ἐκ κατώρυχος στέγης / ἄνες, κτίσον δὲ τῷ προκειμένῳ<sup>92</sup> τάφον. *Ve y libera a la joven de su morada subterránea y construye un sepulcro para el que yace muerto.* Así pues, si el sintagma ἐκ κατώρυχος στέγης remite a la sepultura de

---

<sup>87</sup> Preferimos la lectura ἔργμα, derivado de εἶργω con el significado de “lugar encerrado”, debido a su mejor adaptación al contexto, frente a la lectura que retoma la edición de Lloyd-Jones & Wilson (1990a) de ἔρμα y a otras lecturas que dan ἔρμα.

<sup>88</sup> *Vid. DELG.* s. v. τύμβος.

<sup>89</sup> *Ant.* 80-81.

<sup>90</sup> *Cf. Ant.* 774, 886, 1216.

<sup>91</sup> *Vid. DELG.* s. v. χῶμα.

<sup>92</sup> Nótese en el participio el recuerdo de la πρόθεσις.

Antígona<sup>93</sup>, la construcción del sepulcro anticipa la elevación del túmulo que se llevará a cabo en el siguiente episodio y albergará al difunto (Griffith 1999: 312).

Esta elevación del túmulo se hace efectiva, por tanto, en la éxodo, momento en el cual Creonte, tras darse cuenta de su error, trata de restaurar el orden alterado liberando a Antígona y sepultando a Polinices<sup>94</sup>. En estos versos se informa del lavado purificador del cadáver y del ritual protocolario de la quema de hojas<sup>95</sup>, una cremación que trae a la memoria la purificación de la contaminación derivada del cadáver insepulto por medio del fuego, una purgación reclamada por los muertos mediante los ἔμπυρα que describe Tiresias<sup>96</sup> (*vid.* Benardete 1999: 101-122). De este modo, la sepultura del muerto es un acto piadoso, restaurador y purificador que vuelve lo anormal a la normalidad. Finalmente, el mensajero describe el sepelio en *Ant.* 1203-1204: καὶ τύμβον ὀρθόκρανον οἰκείας χθονὸς / χῶσαντες. *Y elevando un túmulo sepulcral de alta cima de tierra patria.*

Así alcanza Polinices su regreso al orden natural, su retorno a la tierra familiar y privada, οἰκείας, perteneciente al οἶκος que le había sido negado<sup>97</sup>, mediante la escenificación de unos rituales íntimos y familiares y la elevación de un túmulo sobre sus huesos, como indica la etimología de ὀρθόκρανον<sup>98</sup>, que remite a la cabeza o κάρα del cadáver como parte afectiva que resalta los vínculos de sangre entre los hermanos<sup>99</sup>. El hápax ὀρθόκρανον (Earp 1944: 66), comentado por los escolios<sup>100</sup>, significa “elevado” y su empleo, claramente efectista, está condicionado por el contexto trágico y ritual en el que nos encontramos. Así pues, tras la cremación era costumbre recolectar los huesos del difunto y elevar un túmulo de tierra apilada sobre ellos (*vid.* Griffith 1999: 331). De este modo, la imagen ritual sugeriría un túmulo elevado sobre el

---

<sup>93</sup> *Ant.* 773-776.

<sup>94</sup> Debemos llamar la atención sobre el hecho de que Creonte, a pesar de que Tiresias y el corifeo le habían dicho que liberara a Antígona y luego enterrara a Polinices, primero sepulta al muerto y después libera a la viva, invirtiendo así el orden esperado y creando efecto ante la audiencia. Esto puede deberse al orden lógico que opera en la mente del soberano, para quien la mancilla ha llegado primero con Polinices y luego con Antígona. Con ello se incrementa también el efecto trágico, pues ahora Creonte antepone la polución de la comunidad a la vida individual. Sobre esto, *cf.* Bowra 1944: 111; Foley 1996: 61; Segal 1999: 176.

<sup>95</sup> *Ant.* 1199-1202. Eran símbolo de la vida y la muerte de la vegetación, conectadas con la sepultura de los muertos y ofrendadas como primicia a ellos. *Cf.* Segal 1999: 188; Alexiou 1974: 195; Seaford 1987: 112.

<sup>96</sup> *Ant.* 1005-1011.

<sup>97</sup> *Cf. Ant.* 22, 77, 514-516, 1068-1071.

<sup>98</sup> *DELG.* s. v. κρανίον.

<sup>99</sup> *Cf. Ant.* 1, 269, 441, 899, 915.

<sup>100</sup> *Sch. Ant.* 1203: ὀρθόκρανον· ὑψηλόν.

cadáver, cubriendo el cuerpo y dejándolo sepultado y cubierto por la tierra amontonada que conforma el túmulo. Asimismo, la imagen evocada en este pasaje y el estilo empleado recuerdan los versos prologales en los cuales Antígona proyectaba hacia el futuro su intención de elevar un túmulo sepulcral con el verbo *χώσουσα*, en la misma posición de verso que el también participio *χώσαντες* de este pasaje final. Pero lo que antes era futuro ahora se convierte en aoristo, en una acción puntual que indica que la mancilla derivada de la exposición del cadáver ha sido finalmente purificada.

En definitiva, la alusión prologal al túmulo que Antígona se dispone a elevar sobre su hermano, con el fin de darle piadosa sepultura mediante la acumulación de tierra amontonada, proyecta la imagen de la tierra seca esparcida, que aparece en los dos enterramientos de Polinices, y la del túmulo sepulcral que encerrará a Antígona y sepultará a Polinices al final de la tragedia.

#### 4. 3. 4. El sentido de “piedad” y la sepultura piadosa

Antígona realiza el enterramiento de su hermano a causa de la piedad y veneración hacia los dioses, que requieren la sepultura como un acto ritual piadoso. Así, el campo semántico de los términos con la raíz en *σεβ-* abarca una amplitud de significados tal que el conflicto de la obra subyace en el choque entre dos maneras distintas de concebir la piedad: la de Antígona y la de Creonte (*cf.* Griffith 1999: 39; Ahrens Dorf 2009: 88). Así pues, mientras que Antígona insiste en que su acto es sagrado y piadoso para la divinidad y está lleno de honor para sus seres queridos<sup>101</sup>, para Creonte la piedad y la veneración está relacionada con el respeto a las autoridades y al gobierno<sup>102</sup>. De este modo, los dos polos opuestos que representan los personajes principales se enfrentan en torno al debate sobre la piedad. En este apartado estudiamos el sentido de piedad que aparece en el prólogo centrándonos en un verso que condensa una alteración de la concepción de piedad que, erróneamente, se fusiona con la esfera de la política dando así la sensación de un sentido religioso trastocado que habrá de ser restaurado al final de la tragedia.

---

<sup>101</sup> *Cf. Ant.* 72-74, 97, 99, 502-504, 511, 943.

<sup>102</sup> *Cf. Ant.* 165-166, 301, 514, 730, 744.

En *Ant.* 73-75, nuestra heroína anticipa su posterior muerte como castigo por haber infringido el decreto del soberano mediante un acto que califica de piadoso y grato para la divinidad: φίλη μετ' αὐτοῦ κείσομαι, φίλου μέτα, / ὅσια πανουργήσασ', ἐπεὶ πλείων χρόνος / ὄν δεῖ μ' ἀρέσκειν τοῖς κάτω τῶν ἐνθάδε. *Con él, con mi ser querido, yaceré yo, por cometer crímenes piadosos, pues mayor es el tiempo que debo agradar a los de abajo que a los de aquí.* Mediante el oxímoron ὅσια πανουργήσασα, Antígona califica su acto de piadoso pero a la vez delictivo, pues atenta contra la política y el gobierno al pretender infringir un decreto que proviene de las autoridades. De este modo, se junta un término propio de la religión, ὅσια, con uno extraído del lenguaje político, πανουργήσασα. Este oxímoron concentra, de manera irónica y efectista, el tema central de la obra, pues el acto de Antígona es visto como piadoso desde la esfera religiosa y como criminal, como un πανούργημα, desde la esfera política (*vid.* Knox 1964: 93).

Si πανουργήσασα indica el crimen político que Antígona se dispone a cometer, el término ὅσια trae a la mente la sepultura concebida como un acto piadoso para con la divinidad. Pero este vocablo es sustituido en el resto del drama<sup>103</sup> por los distintos derivados de la raíz en σεβ-, como εὐσεβής o δυσσεβής. Tal sustitución implica un cambio de matiz significativo según el contexto; pues, dentro del mundo griego, ambos términos se oponen entre sí. Mientras que ὅσιος, opuesto a δίκαιος, alude a las leyes divinas que rigen los comportamientos rituales de los humanos, su orden religioso<sup>104</sup>, εὐσεβής y sus derivados no indican sino el respeto y la veneración hacia la divinidad; etimológicamente haría referencia a «aquella persona que experimenta un respeto o temor reverencial positivo hacia la divinidad»<sup>105</sup> (*cf.* Rudhardt 1992: 36; Benardete 1999: 13). Por otra parte, aunque ambos términos se emplean en relación con la actuación piadosa de los seres humanos hacia sus dioses, también hacen referencia a las relaciones sagradas entre los hombres, tales como la *philia*, la *xenia*, la protección solicitada por los suplicantes o los juramentos, actos rituales cuya sacralidad está garantizada por sus dioses protectores (*vid.* Adkins 1960: 132-133). En última instancia, por tanto, esta relación piadosa entre los humanos tiene como mediadora también a la divinidad.

<sup>103</sup> Salvo en *Ant.* 1071, 1083, que aparece su antónimo ἀνόσιον.

<sup>104</sup> *Cf.* LSJ. & DELG. s. v. ὄσιος.

<sup>105</sup> DELG. s. v. σέβομαι.

El hecho de que ὄσια se refiera a la ley divina que rige el orden natural mediante el ritual de sepultura como acto piadoso aparece constatado por otros dos pasajes en los que encontramos su antónimo ἀνόσιον. En el primero Tiresias, a propósito de la mancilla ritual producida por la exposición del cadáver, dice: ἄμοιρον, ἀκτέριστον, ἀνόσιον νέκυν<sup>106</sup>. *El cadáver privado de su parte, privado de las honras fúnebres, privado de la sepultura piadosa*. Y de nuevo, tras afirmar que todas las ciudades, en alusión a las πόλεις que proporcionaron contingentes a los argivos en la lucha contra Tebas, se han aliado como enemigas de Creonte al ver que a sus guerreros caídos se les ha prohibido la sepultura y se les ha dejado como pasto para las fieras (Jebb 1888: 191-192), el adivino comunica que este ultraje conlleva una pestilencia impía: φέρων / ἀνόσιον ὀσμὴν ἐστιοῦχον ἐς πόλιν<sup>107</sup>. *Transportando un hedor impío al espacio sagrado de la ciudad*. En ambos casos, el término ἀνόσιον subraya la alteración del orden religioso mediante la confusión de la idea de sacralidad y la transgresión del sentido de piedad. Así, entendemos ἀνόσιον como aquello discordante con las leyes divinas y contrario a los ὄσια que rigen el orden ritual esperable. Por esta razón, con el oxímoron del principio, Antígona hace hincapié en la sacralidad de su acto regido por unas normas piadosas que marcan las pautas del funcionamiento ritual esperable en la comunidad.

Si la confusión entre lo religioso y lo político aparece en boca de Antígona en el prólogo, en momentos posteriores es Creonte quien fusiona ambas esferas mediante el empleo del verbo σέβειν referido al gobierno, que, en su mentalidad de soberano, debe ser piadosamente venerado igual que las divinidades. De este modo, Creonte aplica el verbo σέβειν al poder político, confundiendo ambas esferas y empleando el sentido de piedad en alusión a los defensores de la patria, de la *polis* y del gobierno (cf. Bowra 1944: 72-73; Griffith 1999: 39): (sc. ὑμᾶς) τὰ Λαΐου / σέβοντας εἰδὼς εὖ θρόνων ἀεὶ κράτη<sup>108</sup>. *Sé bien que vosotros siempre venerabais el gobierno del trono de Layo*. También en *Ant.* 744 Creonte pregunta a Hemón si comete error al venerar a las autoridades, haciendo patente su confusión de términos políticos y religiosos y comparando así su gobierno con el de los dioses: ἀμαρτάνω γὰρ τὰς ἐμὰς ἀρχὰς σέβων; *¿Me equivoco, pues, venerando mis gobiernos?* Esta fusión de términos políticos y

<sup>106</sup> *Ant.* 1071.

<sup>107</sup> *Ant.* 1080-1083. Sobre el sentido ambiguo de ἐστιοῦχον, que puede referirse tanto, como epíteto, a la ciudad que contiene las ἐστία o, como adjetivo de localización, al espacio sagrado de la *polis*, vid. Griffith 1999: 309.

<sup>108</sup> *Ant.* 165-166.



religiosos, que ahora vemos en boca de Creonte y antes era pronunciada por Antígona, es un *leitmotiv* en la tragedia<sup>109</sup>.

El conflicto entre ambos tipos de piedad aparece en las palabras de Creonte en *Ant.* 300-301, unos versos referidos al dinero como personificación de los males humanos<sup>110</sup>; pues éste es la causa del soborno, por él se saquean ciudades y se cometen actos vergonzosos: πανουργίας δ' ἔδειξεν ἀνθρώποις ἔχειν / καὶ παντὸς ἔργου δυσσέβειαν εἰδέναι. *Él mostró a los hombres a cometer crímenes y a conocer la impiedad de todo tipo de acción.* En este pasaje, claramente evocador del oxímoron prologal que estamos analizando, el juego etimológico de παντὸς ἔργου con πανουργίας asocia el crimen político con un acto malvado que trae a la memoria el delito cometido por Antígona (Griffith 1999: 175). Al mismo tiempo, este crimen es ya considerado, en la mente de Creonte, como una impiedad, una δυσσέβεια, término que contrasta con la sacralidad del acto criminal que era concebido por Antígona como un hecho piadoso y acorde con las leyes divinas.

En la misma línea, en su canto fúnebre Antígona manifiesta una vez más esta paradoja que fusiona los conceptos de piedad y crimen: τί χρὴ με τὴν δύστηνον ἐς θεοῦς ἔτι / βλέπειν; τί ν' αὐδᾶν ξυμμάχων; ἐπεὶ γε δὴ / τὴν δυσσέβειαν εὐσεβοῦσ' ἐκτησάμην<sup>111</sup>. *¿Por qué tengo yo, desgraciada, que dirigir ya mi mirada a los dioses? ¿A qué aliado hablar? Cuando está claro que he obtenido la impiedad siendo piadosa.* Ahora mediante una paradoja que recuerda el oxímoron anterior se contraponen lo piadoso a lo impío y se sintetizan los dos conceptos opuestos de piedad que tienen los personajes. Antígona, por un lado, ha sido víctima de un acto impío a causa de su enclaustramiento y, por otro lado, ha realizado un acto criminal que atenta contra el sentido de “piedad” del soberano.

Antígona se despide así del mundo de los vivos reafirmando su postura y su sensación de haber cometido un acto piadoso y sagrado con la divinidad: λεύσσετε (...) οἷα πρὸς οἴων ἀνδρῶν πάσχω, / τὴν εὐσεβίαν σεβίσασα<sup>112</sup>. *Ved (...) qué desgracias soporto por parte de qué hombres, por venerar la piedad.* Así se concluyen las palabras de Antígona en este drama, mediante una afirmación condensada y resumida del acto

<sup>109</sup> Cf. *Ant.* 166, 301, 514, 516, 730, 744.

<sup>110</sup> Sobre la imagen monetaria, que también enfrenta las posturas de Creonte y Antígona, *vid.* Goheen 1951: 14-19.

<sup>111</sup> *Ant.* 922-924.

<sup>112</sup> *Ant.* 940-943.

piadoso que ha llevado a cabo. Esta piedad, en boca de Antígona, es siempre aplicable tanto a los seres queridos como a las divinidades. Mediante la repetición expletiva εὐσεβίαν σεβίσασα se sugiere la idea paradójica, enfatizada aquí y repetida en toda la tragedia desde el prólogo, del acto criminal de Antígona en oposición a la piadosa sepultura.

En definitiva, el oxímoron ὄσια πανουργήσασα presenta, de manera muy condensada, el tema central de la tragedia y el debate sobre la piedad y la sacralidad del acto de nuestra heroína, un acto a la vez criminal y piadoso. Este motivo supone el punto de arranque del conflicto entre dos puntos de vista antitéticos que fusionan la esfera religiosa y la política en torno a la idea de piedad. Esta oposición es un rasgo estilístico buscado que aparece desarrollado en toda la tragedia, mediante juegos de palabra antitéticos, repeticiones y oxímoron.

#### 4. 3. 5. Conclusión

Determinadas imágenes, que presentan un vocabulario propio del lenguaje ritual y un estilo marcado y repetitivo, programan en el prólogo la sepultura y se desarrollan en los momentos subsiguientes. En primer lugar, el futuro κουφιεῖς del prólogo evoca la imagen ritual del preparativo del muerto como acto preliminar del sepelio y común a las dos hermanas, un preparativo que se detalla en episodios posteriores.

En segundo lugar, la imagen del túmulo sepulcral y la tierra esparcida sobre el cadáver aparece en el prólogo en la fórmula sintetizada τάφον χώσουσα. De este acto encontramos ecos en el doble enterramiento, en la imagen de la prisión subterránea de Antígona y en la éxodo, momento en el cual se vuelve a la normalidad ritual mediante la elevación del túmulo sepulcral de Polinices. A estas tumbas se alude con términos como τυμβόχωστον ο χῶμα, que recuerdan el túmulo que se mencionaba en el prólogo en un contexto distinto y más elaborado.

En tercer lugar, la piedad religiosa, causa principal de la sepultura de Polinices, aparece en forma de oxímoron mediante la expresión ὄσια πανουργήσασα, que condensa en sí misma la fusión entre la esfera política y religiosa representada por la oposición entre Creonte y Antígona. De este modo, se origina un debate claramente

antitético entre dos maneras distintas de entender la piedad mediante un estilo repetitivo y poético que refuerza el conflicto entre ambas esferas.

#### 4. 4. Los lamentos fúnebres

##### 4. 4. 1. Introducción

Los lamentos aparecen asociados con la sepultura del muerto, pues son «the γέρας θανόντων» (Alexiou 1974: 4). En el ritual de enterramiento se llevaba a cabo el lamento fúnebre en honor del muerto. Éste, durante la época clásica, era responsabilidad de los familiares del muerto, especialmente de las mujeres, aunque, durante toda la antigüedad, persistió la costumbre de contratar extranjeros encargados de realizar el lamento en el funeral, tanto en la *πρόθεσις* como en la *ἐκφορά* y ante la tumba del muerto (*vid.* Alexiou 1974: 10-14). Durante el acto, la majestuosidad de los hombres, que entran en una procesión solemne, contrasta con el éxtasis salvaje de las mujeres, situadas en torno al féretro en varias actitudes y posturas, representando un lamento fúnebre acompañado de fuertes golpes en el pecho y en la cabeza y desgarrándose el vestido y el cabello por el dolor del muerto (Alexiou 1974: 6). Estos lamentos son, pues, una muestra desgarrada de dolor salvaje experimentada por los allegados del muerto a causa de la pérdida de un ser querido.

La grandiosidad y solemnidad de los funerales aristocráticos de época arcaica fueron sustituidas, a partir de las reformas de Solón, por la privacidad y la restricción de dichos funerales<sup>113</sup>. Así pues, la estridencia y todo aquello excesivo y desmesurado en los lamentos quedó limitado al interior del οἶκος, a unos lamentos privados y silenciosos que, durante la *πρόθεσις*, estaban reservados a los familiares del muerto (*cf.* Alexiou 1974: 14-15; Foley 1993a: 102-103). De hecho, si los funerales arcaicos eran una ocasión para las familias y los clanes aristocráticos de exhibir ante el público su riqueza y poderío (Foley 1993a: 103), a partir de las reformas de Solón estos funerales quedaron relegados a la participación privada, familiar y exclusiva de los allegados del muerto, que debían realizar la *πρόθεσις* en un solo día y la *ἐκφορά* en silencio, quedando la

---

<sup>113</sup> *Cf.* Plu. *Sol.* 21 4; D. XLIII 62. En la época arcaica griega se promulgaron leyes concernientes a los rituales funerarios, no sólo en Atenas, sino también en otras πόλεις. Estas leyes suelen asociarse con diversos legisladores del período arcaico cuya legislación se lleva a cabo durante el proceso de formación de las ciudades-estado en Grecia, como es el caso de Solón en Atenas, Pítaco en Mitilene o Licurgo en Esparta, entre otros. Sobre esto, *vid.* Seaford 1994: 74-78.

intervención femenina confinada al lamento privado dentro del οἶκος, sin extravagancias ni desatinos violentos, mientras que su función estaba supeditada a la vigilancia de los hombres (*vid.* Foley 1993a: 103-104). Muy probablemente, la privatización de los funerales y la restricción de la participación femenina en los lamentos fue un intento por promover los intereses del Estado frente a los particulares y por aislar los vínculos familiares de los poderosos grupos aristócratas (*cf.* Foley 1993a: 104; Alexiou 1974: 21-23; Dué 2012: 238).

Este conflicto entre los desajustes desgarradores de las mujeres en los lamentos y sus limitaciones por parte del soberano es reflejado en muchas tragedias como *Coéforos*, *Antígona* o *Suplicantes* de Eurípides, como tensión entre los intereses aristocráticos relacionados con los vínculos de la sangre y la nueva sociedad democrática de la *polis*, entre las extravagancias del lamento fúnebre y las nuevas reservas del lamento privado femenino dentro del οἶκος (*cf.* Foley 1993a: 108; Segal 2013: 167). En el caso que nos ocupa, Creonte ha prohibido rendir los lamentos fúnebres debidos al muerto con el fin de ultrajar su cadáver<sup>114</sup>. Esta prohibición contrasta con la necesidad de Antígona, como hermana allegada del muerto, de realizar el lamento fúnebre protocolario con el fin de tributarle la parte de honor que le corresponde. La interdicción del lamento provoca una alteración del protocolo ritual esperable que las mujeres debían seguir en el espacio privado de la casa. No obstante, Antígona llorará al muerto con estridentes sonidos en la planicie donde yace insepulto, en un espacio público contra las restricciones soberanas<sup>115</sup> y a plena luz del sol<sup>116</sup>, mientras que la sepultura había quedado reservada a un solo día para la *πρόθεσις* y antes del amanecer para la *ἐκφορά* (Foley 1993a: 103). Asimismo, los quejumbrosos gemidos de Creonte y el coro del final de la tragedia contrastan con el lamento privado de la reina Eurídice ante el cadáver de su hijo<sup>117</sup>. De esta manera, las lamentaciones públicas y desgarradoras entran en conflicto con los lamentos privados de las mujeres que, como allegadas del muerto, debían tributarle en el espacio privado que les estaba reservado.

Así, en toda la obra se manifiesta un conflicto entre ambos tipos de lamentos, que reflejan y cuestionan el cambio experimentado a causa de las recientes legislaciones funerarias. Pero al mismo tiempo, este lamento público es a su vez reflejo del elogio

---

<sup>114</sup> *Ant.* 28.

<sup>115</sup> *Ant.* 422-425.

<sup>116</sup> *Ant.* 415-417.

<sup>117</sup> *Cf. Ant.* 1249, 1252-1256.

fúnebre que recibían los guerreros caídos por la patria en la nueva *polis* democrática (Bennett & Tyrrell 1990: 441). Nos referimos al *epitaphios logos* que el muerto obtiene como  $\mu\upsilon\tilde{\eta}\mu' \acute{\epsilon}\pi\acute{\iota}\sigma\eta\mu\omicron\nu$ <sup>118</sup>, *monumento señalado*, en unos funerales públicos reservados a los hombres y con claros fines de defensa de la ideología cívica (*vid.* Loraux 2012: 186-208), que contrastan con la esfera privada relegada a las mujeres.

Esta tensión se resuelve trágicamente mediante la escenificación de estruendosos lamentos fúnebres que habían sido restringidos al inicio. La eclosión de lamentos como corolario de la tragedia no sólo refleja la ruina de Creonte sino también el fracaso de sus mismas restricciones (Segal 2013: 168), reinstaurando el orden alterado mediante el regreso a los lamentos femeninos y masculinos. Por tanto, la esfera masculina, a quien correspondían los elogios públicos en honor de los guerreros caídos en época clásica, contrasta también con las estridencias fúnebres de los grandes aristócratas de época arcaica. Así pues, «atenta a dramatizar la confrontación entre el presente cívico y el pasado heroico, la tragedia ateniense no dejó de poner en escena esta sustitución de la lamentación por el elogio» (Loraux 2012: 69).

En esta línea, en este apartado examinamos la anticipación prologal de los lamentos fúnebres, cuyo efecto ante el espectador se lleva a cabo mediante imágenes, metáforas y recursos poéticos que tienen en cuenta los conflictos que hemos mencionado. Las convenciones propias del lamento fúnebre se incorporan al lenguaje trágico-poético del drama, transformando este ritual en una exploración poético-mimética que se recrea en función de las necesidades dramatúrgicas y compositivas de Sófocles.

#### 4. 4. 2. Los lamentos en el prólogo: imagen poética y alteración ritual

En *Ant.* 26-30, Antígona anuncia el decreto del soberano sobre la prohibición de la sepultura de Polinices:

---

<sup>118</sup> *Ant.* 1258.

Τὸν δ' ἄθλίως θανόντα Πολυνείκους νέκυν / ἄστοῖσί φασιν ἐκκεκηρῦχθαι τὸ μὴ /  
τάφῳ καλύψαι μηδὲ κωκῦσαί τινα, / ἔἄν δ' ἄκλαυτον, ἄταφον, οἰωνοῖς γλυκὺν /  
θησαυρὸν εἰσορῶσι πρὸς χάριν<sup>119</sup> βορᾶς.

*Pero al cadáver de Polinices, muerto de manera miserable, dicen que ha sido decretado ante los ciudadanos que no se le dé sepultura y que nadie lo llore, sino que se le deje sin lamentos, sin sepultura, como dulce tesoro para las aves que avizoran por el disfrute de devorar su presa.*

Los tres versos anteriores a este pasaje, referidos a Eteocles<sup>120</sup>, contrastan con los cinco versos empleados, en este caso, para aludir al destino del cadáver de Polinices. En ellos, la fuerte amplificación y redundancia de todo el primer verso para referirse sólo al muerto<sup>121</sup> pone el énfasis en el elemento de debate que ocupará toda la tragedia, concentrando la atención en la prohibición de sepultar el cadáver de Polinices (cf. Griffith 1999 127; Susanetti 2012: 164). La alusión a la muerte desgraciada del hermano parece definir el trato ultrajante que recibe el cadáver al ser dejado insepulto (Brown 1987: 18). Así, el adverbio ἄθλίως, que se aplica a “aquello que provoca un estado digno de lamento”<sup>122</sup>, sirve de calificativo de la muerte del hermano y es empleado por Antígona desde su parcial punto de vista, según el cual el cadáver no es ultrajado por su traición sino elogiado a causa de la pena que provocó su defunción.

En este pasaje, los términos κωκῦσαι y ἄκλαυτον aluden al lamento ritual que hacían las mujeres durante la πρόθεσις en la intimidad familiar (cf. Knox 1964: 87; Alexiou 1974: 5-6; Hamilton 1991: 90-91). Por otro lado, si los lamentos eran trabajo de las mujeres, la sepultura propiamente dicha, τάφῳ καλύψαι y ἄταφον, era tarea de los hombres (cf. Alexiou 1974: 4-7; Hamilton 1991: 91). Antígona, que no sólo lamentará al muerto sino también lo sepultará en episodios posteriores<sup>123</sup>, se encuentra así desde el principio en un espacio ambiguo entre lo masculino y lo femenino que la convierte en una mujer poco prototípica al rebelarse contra el decreto e infringir, por un lado, la tarea reservada a las mujeres y, por otro lado, aquella destinada a los varones (vid. Sourvinou-

<sup>119</sup> En este pasaje hay un problema de crítica textual. Frente a la lectura χάριν que presenta la edición de Lloyd-Jones & Wilson (1990a), Dawe (1978: 99-100) propuso χαράν, debido a la dificultad de entender de manera literal la expresión πρὸς χάριν βορᾶς, que literalmente significa “para satisfacción de la comida”. No pensamos que haya problema en la comprensión de esta expresión, como explica Jebb (1888: 14-15). Así pues, creemos que este sintagma, junto con la imagen poética evocada, lleva implícita la idea de disfrute o gozo al devorar la presa capturada, similar a la imagen que aparece en *Ph.* 1156.

<sup>120</sup> *Ant.* 23-25.

<sup>121</sup> El mismo énfasis lo encontramos en *Ant.* 467, 515.

<sup>122</sup> *LSJ.* s. v. ἄθλιος.

<sup>123</sup> *Ant.* 422-431.

Inwood 1990: 30-31). Así pues, como afirma Hamilton (1991: 91), «in her act of honoring her brother, Antigone performs the function of woman and warrior at once». Esta ambigüedad del personaje pone de manifiesto la alteración y el desorden ritual que se encuentra reforzado por la misma prohibición de las dos partes necesarias del ritual, así como por el estilo del pasaje, que fusiona ambos rituales en forma de quiasmo. Así también, la yuxtaposición poética y casi formular ἄκλαυτον, ἄταφον aparece en otros contextos de alteración ritual en los textos griegos conservados<sup>124</sup> (Griffith 1999: 127). Esta fórmula es, por tanto, un rasgo poético fuertemente efectista que evoca una imagen ritualizada claramente transgredida. Esta alteración religiosa representa una confusión del orden ritual esperable que se encuentra desordenado. Esta imagen se refleja mediante la descripción del cadáver ultrajado, expuesto en un espacio salvaje, rodeado por buitres carroñeros al acecho de obtener como recompensa su presa.

El cadáver, descrito como pasto de los animales, contrasta con la imagen del muerto como un γλυκὸν θησαυρόν, un *dulce tesoro* que parece no corresponder con la imagen salvaje de los animales carroñeros. Con todo, según Goheen (1951: 16), el término θησαυρόν refuerza la afectividad de la protagonista por su querido hermano, “su dulce tesoro”, mediante la metáfora monetaria tan recurrente en la obra<sup>125</sup>. Por su parte, Benardete (1999: 7), comparando el pasaje con *S. Ph.* 1155-1157, considera el término como una alusión a la belleza del cadáver, incluso después de muerto. Sea como fuere, la yuxtaposición de la imagen de la belleza del cadáver, que refuerza la afeción que Antígona siente por su hermano, y el mundo salvaje de las aves de rapiña en el que está expuesto el muerto crea un fuerte contraste claramente desolador, violento y degradado (Segal 1999: 157-158). Pero al mismo tiempo, el vocablo θησαυρόν podría evocar el mundo civilizado de los hombres a causa de su relación con las ofrendas que se depositaban en honor de las divinidades en los templos<sup>126</sup>.

En esta misma línea, el término χάριν estaría llamando la atención sobre la reciprocidad de los bienes recibidos, pero con una imagen ritual transgredida, pues la ofrenda parece realizarse en honor de las aves de rapiña y no para las divinidades subterráneas como parte de honor debida a los muertos. Así, la expresión πρὸς χάριν βορῶς sería expresiva y tendría el significado “para obtener su presa”. En realidad, esta

---

<sup>124</sup> Cf. *Il.* XXII 386; *Od.* XI 54, XI, 72; *E. Hec.* 30.

<sup>125</sup> Según esta metáfora, la enorme ganancia y afeción de Antígona se opone a la concepción de lucro material que tiene el soberano, *vid.* Goheen 1951: 16-17.

<sup>126</sup> Cf. *Pi. P.* VI 8; *Hdt.* I 14.

última interpretación está llena de inconvenientes, pues parece que simplemente nos encontramos con la imagen poética de las aves de rapiña que desde la lejanía acechan su presa con la finalidad de devorarla y disfrutar con ello, una imagen macabra que refuerza el horror de este ambiente transgredido. Según esto, el término *χάριν* estaría insistiendo en la idea de gozo y disfrute del animal devorando su presa, razón por la cual algunos editores han cambiado el término por *χαράν* (cf. Dawe 1978: 99-100). Con todo, este cambio parece innecesario, pues ya en otros contextos el sintagma (*πρὸς*) *χάριν*, a veces seguido de un genitivo indicando la causa de dicha gratificación, se emplea con el sentido “por el deleite de”<sup>127</sup> (vid. Jebb 1888: 15).

Esta confusión entre lo civilizado y lo incivilizado es una imagen trágica muy repetida en la tragedia, que hace de nuevo su aparición en la alteración ritual que describe Tiresias<sup>128</sup> mostrando los límites humanos apropiados (Benardete 1999: 42), tema central del primer estásimo<sup>129</sup>, y fijando un punto de inflexión trágica que conduce al desenlace y a la vuelta a la normalidad de esta confusión ritual (vid. Segal 1999: 157-161), al lamento privado y femenino de Eurídice y al elogio público y masculino de Creonte<sup>130</sup>. De este modo, la lamentación y la sepultura final de la tragedia, que recupera el orden ritual alterado, se lleva a cabo por medio de la solidaridad comunitaria y cívica del ritual, un fenómeno que lleva al espectador a la purificación de sus pasiones mediante el acto colectivo y social de la experiencia del ritual, trasladando el lamento fúnebre de los espacios silvestres al interior del palacio de Creonte (cf. Segal 1996: 150, 2013: 168).

En definitiva, este pasaje, al comienzo de la tragedia, presenta una transgresión o desorden ritual reforzado por rasgos estilísticos y lingüísticos como el lenguaje ritualizado y formalizado, el quiasmo, la unión de dos adjetivos con alfa privativa que confirman la negación del ritual o la yuxtaposición de la belleza del cadáver con el mundo salvaje y desgarrador de las aves de rapiñas. Esta alteración religiosa conlleva la contaminación de palacio por el mantenimiento insepulto y ultrajado de un cadáver dentro de los límites de la comunidad, un fenómeno que confunde los espacios civilizados con los incivilizados y altera el orden ritual esperable (cf. Sourvinou-Inwood 1989: 146-147; Segal 1999: 152; Parker 1990: 44-48). Esta confusión, al principio,

---

<sup>127</sup> Cf. *OT*. 1152, *Ph*. 1156; *E. Med*. 538.

<sup>128</sup> *Ant*. 1064-1079.

<sup>129</sup> *Ant*. 332-383.

<sup>130</sup> Cf. *Ant*. 1249, 1257-1276.



aparece reforzada por la asociación femenina con el desorden y el lamento fúnebre desgarrado y culminará, al final del drama, con la ceremonia de la sepultura realizada por los hombres en una vuelta a los lamentos que fueron prohibidos en el prólogo (cf. Sourvinou-Inwood 1989: 146-147).

#### 4. 4. 3. La evolución dramática de los lamentos fúnebres

Creonte, tras comunicar el decreto que ha promulgado a propósito de Eteocles tras la párodo, vuelve a informar del destino fijado sobre el cadáver de Polinices mediante una amplificación trágica que, igual que la de Antígona en el prólogo, enfatiza el elemento más importante: el ultraje del muerto a causa de la prohibición de su sepultura:

Τὸν δ' αὖ ξύναιμιον τοῦδε, Πολυνείκη λέγω, / (...) τοῦτον πόλει τῆδ' ἐκκεκήρυκται  
τάφῳ / μήτε κτερίζειν μήτε κωκῦσαί τινα, / ἔάν δ' ἄθραπτον καὶ πρὸς οἰωνῶν δέμας / καὶ  
πρὸς κυνῶν ἔδεστὸν αἰκισθὲν τ' ἰδεῖν<sup>131</sup>.

*Pero al hermano de éste, a Polinices me refiero, (...) a éste se ha decretado ante esta ciudad que, en el sepulcro, ni se le rindan los honores fúnebres ni se le lamente, sino que se le deje insepulto, como un cuerpo para las aves y como pasto para los perros, un ultraje a la vista.*

En este pasaje son evidentes los paralelismos del momento del prólogo en el que Antígona describe el mismo decreto. En primer lugar, al cadáver se le dedica un verso entero que comienza por el énfasis en τὸν δέ, una construcción muy similar a la que aparecía en el prólogo<sup>132</sup> y que recuerda el mismo decreto que anunció hace poco Antígona. En segundo lugar, el fuerte hipérbaton en la coordinación μήτε... μήτε empleado para poner el énfasis en la tumba, τάφῳ, una palabra clave en todo el drama que remite a la sepultura (cf. Kamerbeek 1978: 67; Griffith 1999: 1999: 162), recuerda el mismo énfasis que utilizó Antígona cuando anunció el decreto en el prólogo, en el verso 28. Mediante esta serie de reminiscencias deliberadas, Sófocles hace hincapié en palabras clave e imágenes constantes que inciden en el mismo ritual. Son muchos más

---

<sup>131</sup> *Ant.* 198-206. Del pasaje citado hemos quitado los versos 199-202, en los que Creonte explica la razón por la cual ha decretado dejar insepulto a Polinices. Ello se debe a su traición al intentar arrasar la patria y los templos de los dioses protectores de la comunidad. Quemar los templos como hace Polinices implica dejar sin protección a la comunidad y es un acto impío que atenta contra el bienestar de la sociedad. De este modo, Creonte se expresa también en términos religiosos que destacan su piedad; pero sus dioses son las divinidades protectoras de la *polis* (Knox 1964: 101; Parker 1997: 144).

<sup>132</sup> *Ant.* 26.

los paralelismos que remiten al prólogo, como la solemnidad marcada por el perfecto ἐκκεκηρῦχθαι / ἐκκεκήρυκται<sup>133</sup> que indican la firme resolución soberana ante el decreto promulgado (Griffith 1999: 35). De nuevo, las expresiones μήτε κωκῦσαι τινα y ἔαν δ' ἄθαπτον son idénticas a las palabras esgrimidas por Antígona en el prólogo, señalando la alteración ritual consistente en la prohibición del enterramiento y en la privación del lamento fúnebre que el muerto debía recibir.

Esta transgresión ritual es reforzada aquí por dos nuevos términos religiosos: κτερίζειν y αἰκισθέν. El primero, junto con el resto de vocablos de la misma familia léxica<sup>134</sup>, presenta una muy elevada frecuencia de uso, en las épocas arcaica y clásica, en Homero y en tragedia<sup>135</sup>, pues evoca los κτέρεα o ἐντάφια que se depositaban sobre las tumbas de los muertos<sup>136</sup>. Así, esta palabra poética y religiosa recuerda, igual que ἄθαπτον, el lenguaje también poético de Antígona en el prólogo, refiriéndose en este caso a las ofrendas que los difuntos recibían sobre el sepulcro (Griffith 1999: 162). Estos regalos, consistentes en matas de pelo, libaciones, comida o frutos de la cosecha (Alexiou 1974: 7-8), se hacían por lo general a causa del temor de que el muerto dañara al vivo en caso de no ser totalmente satisfecho y como símbolo del renacimiento del difunto en la otra vida, promoviendo así la fertilidad de la tierra que se asociaba con este rito de paso (Alexiou 1974: 9). El término vuelve a aparecer en los versos 1071 y 1207 mediante el compuesto ἀκτέριστον, también asociado con los lamentos fúnebres como parte de honor que el muerto debía recibir durante su sepultura<sup>137</sup>. La carencia de estas ofrendas, igual que la prohibición de lamentos, pone de manifiesto un desorden ritual que desestabiliza las costumbres comunes de los hombres.

El segundo vocablo, αἰκισθέν, es, como ya vimos en *Áyax*<sup>138</sup>, un término técnico legal para referirse a la agresión y al ultraje (*vid.* Vernant 1989: 68-69). Esta palabra indica denuesto y deshonor al interfecto mediante la privación de su τιμή, dejándolo

---

<sup>133</sup> Cabe destacar que la lectura ἐκκεκήρυκται es una conjetura de Musgrave, mientras que los códices ofrecen la lectura ἐκκεκηρῦχθαι, dos palabras fácilmente confundibles. Griffith (1999: 162) apoya la conjetura de Musgrave, pues si fuera infinitivo nos haría falta un verbo de lengua. No obstante, tanto en un caso como en otro, el perfecto parece hacerse eco del prólogo. Tal vez la confusión se deba al recuerdo de dicho pasaje.

<sup>134</sup> *Vid. DELG.* s. v. κτέρας.

<sup>135</sup> *Cf. Il.* XI 455, XVIII 334, XXII 336, XXIV 38; *Od.* III 285; *S. El.* 434, 931, *OC.* 1410; *E. Supp.* 309, *Tr.* 1249, *Hel.* 1391.

<sup>136</sup> El término es glosado por lexicógrafos tardíos, que lo explican remitiendo a pasajes concretos de Homero, *vid. Hsch.* s. v. κτέρεα: ἐντάφια (Ω 38).

<sup>137</sup> En el verso 1071 aparece unido a ἄμοιρον, que indica que al muerto le falta recibir su parte de honor.

<sup>138</sup> *Aj.* 111, 402.

insepulto como un oprobio y una pestilencia. Así pues, el lenguaje legal del decreto<sup>139</sup> contrasta con la violación religiosa del cadáver a causa de su ultraje<sup>140</sup>, fusionando y confundiendo de nuevo lo civilizado y lo incivilizado, la comunidad regida por sus leyes y sus costumbres y los espacios salvajes que pertenecen a los animales devoradores de carroña (Segal 1999: 157).

Con respecto a la privación de lamentos fúnebres, en el segundo enterramiento<sup>141</sup> el φύλαξ describe la alteración del orden religioso que también se produce a causa del patetismo desgarrador de los desmesurados lamentos que la protagonista hace en honor del muerto. En un primer momento se informa de que este enterramiento, así como los gemidos proferidos por Antígona, tuvo lugar a plena luz del día, cuando el sol brillaba y quemaba<sup>142</sup>. Esta ubicación temporal podría ser un refuerzo de la transgresión que Antígona comete. Si las restricciones de los lamentos fúnebres, en la realidad de los griegos, hacían referencia a que la πρόθεσις debía durar un solo día y tener lugar en el interior de la casa y la έκφορά tenía que realizarse en silencio y por la noche (Alexiou 1974: 15), el hecho de que Antígona perpetre su acto por el día, en un espacio público y con gemidos agudos y estridentes, debía resultar impactante y fuertemente transgresor ante los espectadores. No obstante, esta transgresión de Antígona, que altera las restricciones de los lamentos, contrasta con la necesidad ciudadana de la expulsión del ἄγος<sup>143</sup>, fenómeno que motiva y legitima la actuación de la protagonista. Así describe el φύλαξ los estridentes lamentos de Antígona, que anteceden a la sepultura y a las libaciones y ofrendas realizadas en honor del muerto, en *Ant.* 423-428:

Ἡ παῖς ὀρᾷται, κἀνακωκῶει πικρῶς / ὄρνιθος ὄξυν φθόγγον ὣς, ὅταν κενῆς / εὐνῆς  
νεοσσῶν ὀρφανὸν βλέψη λέχος· / οὔτω δὲ χαῦτη, ψιλὸν ὡς ὀρᾷ νέκυν, / γόοισιν  
ἐξῴμωξεν, ἐκ δ' ἄρας κακὰς / ἤρᾳτο τοῖσι τοῦργον ἐξειργασμένοις.

*Se ve a la muchacha celebrando los lamentos fúnebres de manera estridente, como el agudo sonido del pájaro cuando ve el lecho huérfano del nido vacío de sus crías; así*

---

<sup>139</sup> *Ant.* 203.

<sup>140</sup> *Cf. Ant.* 26, 206.

<sup>141</sup> *Ant.* 407-440.

<sup>142</sup> *Ant.* 415-417. Por esta razón Errandonea (1958: 92-94) piensa que el primer enterramiento aconteció antes del prólogo y este segundo con posterioridad.

<sup>143</sup> Así aparece en *Ant.* 417-421. En estos versos el φύλαξ anuncia el prodigio como una pena contemplada desde el cielo, como indica la expresión οὐράνιον ἄγος, que no significa que proceda de los dioses sino que se observa en el cielo (Griffith 1999: 196). También relata los acontecimientos informando de que parece una plaga divina, θεῖαν νόσον, una enfermedad que confirma de nuevo que la comunidad estaba infectada a causa de esta polución originada por el cadáver

también ésta, cuando ve el cadáver descubierto, irrumpe en quejumbrosos quejidos y lanza funestas maldiciones a los autores de este hecho.

Los lamentos fúnebres que escenifica Antígona son comparados con los quejumbrosos y agudos gritos de los pájaros que velan por sus polluelos tras la contemplación del nido vacío. Este símil sugiere una fuerte relación afectiva de la protagonista con su hermano, igual que los pájaros con sus crías. La comparación del gemido de las mujeres con el de las crías huérfanas es, por otra parte, un tema poético muy arraigado en la antigüedad<sup>144</sup> que presenta el ave como modelo de amor maternal (cf. Dué 2012: 247; Palomar 2001: 72). Este motivo contempla a la mujer como un animal salvaje, por su estridente gemido, que debe ser cazado y sometido al yugo del esposo<sup>145</sup>. En este sentido, las palabras λέχος y εὐνής, que se refieren al nido de los pájaros, también tienen el significado de lecho nupcial<sup>146</sup> (cf. Goheen 1951: 39-40; Ormand 1999: 90-91). De este modo Antígona es descrita como una mujer privada de sus seres queridos: sin su hermano, sin hijos y sin marido<sup>147</sup>.

Los estridentes gritos de Antígona refuerzan a su vez la transgresión cometida por la protagonista y su rebeldía frente a las limitaciones de los lamentos impuestas por el soberano, pues escenifica una lamentación totalmente desgarrada y estridente<sup>148</sup>. Este quejido, fuertemente desordenado, indica que Antígona está realizando un γόος, un lamento que, a diferencia del θρήνος, implica en principio una individualización mayor y más enérgica de quien realiza el ritual (cf. Loraux 2012: 66; Alexiou 1974: 102-103)<sup>149</sup>.

---

<sup>144</sup> Cf. *Tr.* 105, *Aj.* 629-634; *E. Hec.* 178-179, *Tr.* 146-148.

<sup>145</sup> La imagen del yugo al que son sometidas las mujeres y los animales, que pertenecen al mundo incivilizado, frente al soberano Creonte, por un lado, y al hombre, que ha conseguido dominar todas las criaturas salvajes, por otro, es un tema muy recurrente en la tragedia, bien estudiado por Goheen (1951: 26-35).

<sup>146</sup> Con la misma ambigüedad aparece la expresión κενὸν λέχος, con problemas de crítica textual, en *Ant.* 1303, momento en el cual Eurídice lamenta la pérdida de sus hijos y su lecho vacío.

<sup>147</sup> Una imagen muy similar con vocabulario idéntico aparece en *Ant.* 1224-1225 a propósito de la muerte de Antígona sin hijos y sin marido. Así se sugiere una imagen poética que refleja las bodas de Antígona con la muerte.

<sup>148</sup> El término πικρῶς en este pasaje es ambiguo, ya que puede significar “estridente”, “hostil” o “fastidioso” (Griffith 1999: 196-197). No obstante, el contexto hace que nos decantemos por el significado “estridente”, tal como aparece también en otros textos. Cf. *OC.* 1610, *Ph.* 189-190.

<sup>149</sup> La principal diferencia entre γόος y θρήνος radica en la manera de su representación, aunque en muchos casos es complicado distinguir entre ambos de manera clara. Mientras que el treno es compuesto, por lo general, con música por profesionales del lamento fúnebre, el γόος es un lamento hablado y más individualizado. Sobre la distinción entre ambos tipos de lamento, *vid.* Alexiou 1974: 21-22.

Por otro lado, las maldiciones que Antígona lanza contra los culpables del ultraje al cadáver conectan esta escena con las restricciones de los lamentos. En efecto, sabemos que, en los grandes funerales aristocráticos, los lamentos incluían maldiciones contra los enemigos del clan, como aparece ejemplificado con la enemistad entre Megacles y Cilón (cf. Foley 1993a: 104-105; Alexiou 1974: 21-22). Estas maldiciones contra los enemigos quedan registradas en algunos lamentos poéticos que nos ha legado la tradición griega<sup>150</sup> (vid. Alexiou 1974: 178-181). Pero las execraciones de Antígona anuncian al mismo tiempo las maldiciones que Eurídice lanzará, al final de la tragedia, contra su marido, el asesino de su hijo<sup>151</sup>. De este modo, los desgarradores lamentos en los que irrumpe Antígona son un primer intento de restaurar el orden y purificar la mancilla mediante la transgresión de estas moderaciones en los lamentos fúnebres.

Más adelante se vuelve al lamento fúnebre en el κομμός<sup>152</sup>, intercambio lírico entre Antígona y el coro reservado a las lamentaciones de la tragedia (Alexiou 1974: 103) y cuya etimología, relacionada con el verbo κόπτειν, *golpear*, alude a los estridentes golpes en el pecho de las mujeres que realizaban el lamento ritual (Jouanna 2007: 309). Tras la despedida de Antígona de su tierra patria y una invocación a la luz del sol que abandona y a las tinieblas que le van a acoger en el Hades, en una oposición claroscuro fuertemente efectista cuya patria es la única confidente de la soledad de nuestra heroína (cf. Stanford 1978: 189, 196; Knox 1964: 33), la hija de Edipo compara su destino con el de Níobe, cuyas lágrimas vertidas sobre la tumba de sus hijos fueron fijadas en la roca de su metamorfosis<sup>153</sup>.

Posteriormente sigue lamentando su destino e invoca a su patria y a su nueva vivienda en el túmulo sepulcral. Así se lamenta en *Ant.* 847-849: οἶα φίλων ἄκλαντος, οἷοις νόμοις / πρὸς ἔργμα τυμβόχωστον ἔρ- / χομαι τάφου ποταινίου. *¿Cómo sin ser lamentada por mis seres queridos y por qué leyes a la prisión amontonada en forma de*

<sup>150</sup> Cf. *Aj.* 835-838, *Ant.* 1304-1305, *El.* 126-127, *OT.* 1275, 1349-1355, *Ph.* 961.

<sup>151</sup> *Ant.* 1304-1305. También Creonte, en *Ant.* 658-659, había perjurado en nombre de Zeus Ξύναιμον, dios protector de los lazos afectivos de la sangre que el soberano desprecia, lanzando imprecaciones y jactándose de la muerte de Antígona, con el mismo verbo que empleará Eurídice para maldecir a su esposo al final de la obra: ἐφουμνείτω. Esta imprecación final de Eurídice es también un eco de la maldición de Antígona y de la soberbia de Creonte. El verbo ἐφουμνέω, que propiamente significa “realizar el ἐφύμνιον”, esto es, un himno religioso, de honor o de luto, que se situaba al final del canto, también tiene el sentido de “realizar una invocación mediante el ἐφύμνιον con el objetivo de obtener un deseo” y de ahí “desear” tanto en sentido positivo como negativo referido a las maldiciones. Los ἐφύμνια, etimológicamente, eran los cantos que se realizaban después del himno y lo concluían. Sobre esto, vid. *LSJ.* s. v. ἐφουμνέω.

<sup>152</sup> *Ant.* 801-882.

<sup>153</sup> *Ant.* 823-833. Nótese el epíteto παγκλαύτοις (*Ant.* 831-832).

*túmulo de mi imprevisto sepulcro me dirijo!* La expresión φίλων ἄκλαυτος del primer verso, referida al lamento privado de los φίλοι o allegados al muerto durante la πρόθεσις, evoca la misma alteración ritual que aparecía en el prólogo con una dicción similar<sup>154</sup>. La yuxtaposición de ambos términos que resaltan la privación de lamentos fúnebres privados, reforzada por el políptoton οἶα... οἷς, es un recurso poético con claros ecos del prólogo. La diferencia entre ambos pasajes radica en que, mientras que en el prólogo la perversión ritual se relacionaba con Polinices, ahora se asocia con Antígona, que debe ser castigada por su transgresión con la misma privación de lamentos fúnebres.

La misma yuxtaposición aparece de nuevo en *Ant.* 876-878, pero esta vez de una manera mucho más elaborada: ἄκλαυτος, ἄφιλος, ἀνυμέναι- / ος ἂ ταλαίφρων ἄγομαι / τὰν ἐτοίμων ὁδόν. *Sin lamento, sin seres queridos, sin canto de boda, soy conducida, desgraciada, por la senda dispuesta.* La yuxtaposición poética de términos con alfa privativa, más elaborada que en el prólogo, insiste en el mismo efectismo trágico de la privación de lamentos fúnebres. Una vez más la carencia de lamentos fúnebres se hace patente, mediante el mismo tipo de recursos poéticos, en *Ant.* 881-882: τὸν δ' ἐμὸν πότμον ἀδάκρυτον / οὐδεὶς φίλων στενάζει. *Mi destino, sin ser llorado, ninguno de mis allegados lo lamenta.* La insistencia en la soledad de Antígona es una característica del héroe trágico sofocleo en general (Knox 1964: 33) y aparece reforzada por la misma privación de lamentos fúnebres privados de la protagonista. De este modo, la carencia de lamentos que en el prólogo se refería a Polinices ahora se aplica a Antígona.

Más tarde Antígona escenifica su propio lamento fúnebre<sup>155</sup>, que comienza con la yuxtaposición poética de la invocación a su cámara sepulcral, que la protagonista fusiona con el lecho nupcial: ὃ τύμβος, ὃ νυμφεῖον, ὃ κατασκαφῆς / οἴκησις ἀεῖφρουρος. *¡Oh túmulo! ¡Oh cámara nupcial! ¡Oh morada subterránea eternamente vigilante!* Como podemos observar en estos versos, los lamentos en tragedia juegan un papel importante al incrementar la respuesta emocional de la audiencia con respecto a los hechos sucedidos (Dué 2012: 239). Siempre mediante la palabra poética, los lamentos son reelaborados con finalidades emocionales y efectistas ante un auditorio. De este modo, las convenciones teatrales de la tragedia griega hacían de estos lamentos

<sup>154</sup> *Ant.* 29 (ἄκλαυτον).

<sup>155</sup> *Ant.* 891-928.

fúnebres una reelaboración dramática con ritmo poético por medio de la palabra<sup>156</sup>. Así sucede en la descripción que el φύλαξ hace de los quejumbrosos lamentos de Antígona comparados con los de los pájaros o en el lamento fúnebre de la protagonista, que en estos versos nos invita a la emotividad poético-trágica de un lamento ante su inminente muerte.

Estos lamentos, que asocian lo poético y lo ritual, tienen marcas que los identifican, como la alusión a distintos protocolos o motivos característicos del ritual<sup>157</sup> y la división tripartita de éstos (*vid.* Dué 2012: 241-242). En este sentido, tras la invocación al muerto o al habitáculo que la va a acoger en el Hades, Antígona describe el pasado y el futuro, el recuerdo del muerto, los servicios prestados al difunto. En último lugar son frecuentes las preguntas retóricas emotivas acompañadas de reproches y lamentos, consistentes en muchos casos en maldiciones, como ya vimos en *Ant.* 427-428 (*cf.* Alexiou 1974: 161-162; Dué 2012: 247-248).

Con la aparición posterior de Tiresias<sup>158</sup> se revela el error de Creonte mediante la descripción de malos augurios que difuminan la esfera entre lo civilizado y lo incivilizado, confundiendo ambos límites y dejando clara la alteración ritual que se ha producido en palacio (*vid.* Segal 1999: 167, 2013: 170-171). De este modo, «sus yuxtaposiciones de los ámbitos más distantes y los más íntimos en unos mismos versos nos revelan los misteriosos lazos y afinidades que unen al hombre con el mundo en general» (Segal 2013: 170-171). En efecto, Tiresias yuxtapone los rápidos recorridos del sol y las entrañas familiares<sup>159</sup>, los poderes del inframundo y los lamentos privados<sup>160</sup>, la calamidad de la casa y la alteración de la *polis*<sup>161</sup>. Estas yuxtaposiciones, que difuminan la división entre ambos mundos, son a su vez un eco de la yuxtaposición que vimos en el prólogo<sup>162</sup>, pero con un efecto trágico y emotivo fuertemente incrementado. De nuevo, la yuxtaposición efectista aparece en *Ant.* 1071 en boca de Tiresias, dejando clara la alteración ritual que se ha llevado a cabo como consecuencia

---

<sup>156</sup> Debemos tener en cuenta que la tragedia griega es una tragedia de la palabra, no de acción. Pues todos los hechos principales se cuentan, se reelaboran dramática, poética y ritualmente mediante la palabra, teniendo siempre en cuenta el espectador como destinatario y el efecto que ésta produce sobre ellos. *Vid.* Taplin 2003: 159-171.

<sup>157</sup> *Ant.* 901-902.

<sup>158</sup> *Ant.* 988ss.

<sup>159</sup> *Ant.* 1065-1066.

<sup>160</sup> *Ant.* 1074-1079.

<sup>161</sup> *Ant.* 1080-1083.

<sup>162</sup> *Ant.* 29-30.

de la privación de la parte de honor que corresponde al muerto: ἄμοιρον, ἄκτέριστον, ἀνόσιον νέκυν. *Un cadáver sin honores, sin ritos fúnebres, sin piadosa sepultura.*

En boca de Tiresias se establece también un punto de inflexión que anticipa el desenlace trágico; pues, según su pronóstico, aquellos lamentos que estaban restringidos se harán visibles tanto por las desgracias que van a suceder como por la restauración del orden alterado mediante la vuelta a la normalidad de los lamentos privados y públicos: φανεῖ γὰρ οὐ μακροῦ χρόνου τριβῆ / ἀνδρῶν γυναικῶν σοῖς δόμοις κωκύματα<sup>163</sup>. *Pues la usura de un tiempo no largo hará visibles lamentos de hombres y mujeres en tu casa.* La rápida y ambigua yuxtaposición de ἀνδρῶν γυναικῶν, un asíndeton efectista del que conservamos más ejemplos en la literatura griega<sup>164</sup> (Griffith 1999: 307-308), difumina el límite entre los lamentos privados, reservados a las mujeres dentro del οἶκος, y los públicos, propios de los hombres en el *logos epitaphios*<sup>165</sup>. En breve espacio de tiempo, estos lamentos se distinguirán y se desatarán dentro de palacio, un fenómeno que provocará una vuelta a la normalidad mediante el regreso a los lamentos estridentes que habían sido limitados. De esta manera, la intervención de Tiresias presenta una inflexión trágica que conecta las imágenes rituales anteriores con el desenlace trágico, vaticinando de este modo el final de la tragedia.

La tragedia concluye, por tanto, con un regreso al ritual, que había sido prohibido, mediante la explosión de lamentos públicos y privados que confirman el fracaso de las restricciones soberanas. Esta éxodo la podemos dividir en tres partes<sup>166</sup>.

En la primera parte<sup>167</sup>, aparece el mensajero con las noticias del intento de Creonte por restaurar el orden alterado al marchar a sepultar a Polinices y a liberar a

---

<sup>163</sup> *Ant.* 1078-1079. Sobre estos versos debemos destacar una de las funciones que tiene el tiempo en la tragedia griega. El tiempo es un agente revelador de los infortunios que suceden en palacio y acaba sacando a la luz la verdadera condición del héroe trágico. *Cf.* Romilly 1971: 109-112; Knox 1964: 26-27.

<sup>164</sup> *Cf.* *Ar. Ra.* 157; *A. Pers.* 404.

<sup>165</sup> En vez del asíndeton podríamos pensar que γυναικῶν es complemento de κωκύματα y ἀνδρῶν es genitivo de causa, de modo que el sentido sería “lamentos de mujeres por hombres”, debido al hecho de que las mujeres tenían como función principal dedicarse a los lamentos privados. Con todo, esta última interpretación conllevaría serias dificultades, pues al final los lamentos no sólo son ejecutados por mujeres sino muy especialmente por hombres, en una confusión de gemidos estrepitosos que tienden a restaurar la prohibición de los lamentos. Por esta razón, pensamos más acertada la interpretación del asíndeton.

<sup>166</sup> El final de esta tragedia se ha dividido tradicionalmente en dos partes. En la primera (*Ant.* 1155-1256) tiene lugar la *rhexis* de mensajero y la salida de Eurídice en silencio, y, en la segunda (*Ant.* 1257-1353), los lamentos de Creonte. *Vid.* Kamerbeek 1978: 190-212. Nosotros dividimos la segunda parte en otros dos bloques correspondientes a los dos lamentos de Creonte: primero por su hijo y después por su mujer.

<sup>167</sup> *Ant.* 1155-1256.



Antígona<sup>168</sup>. Tras acercarse a la tumba donde se encontraba Antígona, escucha lamentos estridentes que preconizan las desgracias inminentes: φωνῆς δ' ἄποθεν ὀρθίων κωκυμάτων / κλύει τις ἀκτέριστον ἀμφὶ παστάδα, / καὶ δεσπότη Κρέοντι σημαίνει μολῶν<sup>169</sup>. *Desde lejos alguien oye agudos lamentos en torno a la cámara nupcial que no ha recibido honores fúnebres, y, tras haber ido, lo anuncia al soberano Creonte*. El término con alfa privativa ἀκτέριστον remite a los momentos anteriores de la obra, indicando el desorden emocional y la alteración religiosa que aparece en esta tragedia. Asimismo, los estridentes lamentos, ὀρθίων κωκυμάτων, que traen a la mente la comparación de Antígona con el pájaro<sup>170</sup>, hacen hincapié en la necesidad de que esta lamentación fuertemente emotiva se produzca, manifestando el fracaso de las limitaciones rituales.

Creonte, cuando finalmente contempla la muerte de su hijo, irrumpe en el mismo tipo de lamentos que él mismo había prohibido: ὁ δ' ὡς ὄρᾳ σφε, στυγνὸν οἰμῶξας ἔσω / χωρεῖ πρὸς αὐτὸν κἀνακωκύσας καλεῖ<sup>171</sup>. *Cuando él lo ve, lanza un terrible gemido, marcha dentro junto a él y lo invoca con lamentos*. En estos versos, la expresión ἀνακωκύσας καλεῖ evoca el verbo ritual ἀνακωκῶ, que hace referencia a la invocación al muerto, que daba inicio al lamento fúnebre, que Creonte profiere en los versos siguientes (cf. Alexiou 1974: 109; Bennett & Tyrrell 1990: 456; Dué 2012: 247). Mediante la realización de nuevos lamentos fúnebres, el propio soberano asegura el regreso al ritual y el fracaso de su prohibición.

Tras enterarse de la triste noticia, la reina Eurídice se marcha en silencio al interior de palacio para suicidarse<sup>172</sup>. Ante esta reacción de Eurídice, el mensajero informa del deber de la mujer en una oposición entre lo público y lo privado que diferencia claramente ambos tipos de lamentos: ἐλπίσιν δὲ βόσκομαι / ἄχη τέκνου κλυοῦσαν ἐς πόλιν γόους / οὐκ ἀξιῶσειν, ἀλλ' ὑπὸ στέγης ἔσω / δμωαῖς προθήσειν πένθοιο οἰκεῖον στένειν<sup>173</sup>. *Alimento esperanzas de que, al oír las desgracias de su hijo, no considere oportunos los lamentos ante la ciudad, sino que, en el interior de la casa, proponga a las esclavas que lo lamenten en un duelo íntimo*. De este modo se restituye

<sup>168</sup> Ant. 1196-1243.

<sup>169</sup> Ant. 1206-1208.

<sup>170</sup> Ant. 423-425.

<sup>171</sup> Ant. 1226-1227.

<sup>172</sup> Es característico de las mujeres del teatro de Sófocles el silencio en el momento en que se dirigen a suicidarse, un silencio que es visto como una señal de mal agüero ante los inminentes infortunios. Cf. Ant. 1244-1245, Tr. 813-814, OT. 1073-1075. Vid. Griffith 1999: 340.

<sup>173</sup> Ant. 1246-1249.

el sentido del lamento privado, silencioso y femenino, mediante el eco de la *πρόθεσις* que tiene lugar en el interior del *οἶκος*<sup>174</sup> (Griffith 1999: 340-341). Estos versos parecen estar reflejando la contención de los lamentos privados controlada por el Estado, una limitación aceptable y necesaria que sirve para distinguir entre los lamentos públicos masculinos y los privados femeninos.

En la segunda parte de la *éxodo*<sup>175</sup>, el mensajero anuncia la llegada de Creonte dispuesto a realizar el lamento fúnebre en honor de su hijo muerto, a quien lleva en sus brazos<sup>176</sup>, un lamento masculino con reminiscencias del elogio público en honor de los caídos en guerra<sup>177</sup> (*vid.* Segal 2013: 168-169). Así, el guerrero Polinices, a quien le fue negado el lamento por su traición, es ahora aceptado por medio del elogio fúnebre. Pero Creonte no realiza un *logos epitaphios*, sino que su lamento resulta fuertemente emotivo e intenso, donde se yuxtaponen «el espacio público y el privado» y se ponen de relieve «la falta de contención de Creonte y su caída en la misma emotividad femenina que con tanta virulencia atacó en su ejercicio del poder» (Segal 2013: 180).

Si la emotiva entrada de Creonte con su hijo en brazos augura la posibilidad de la reunificación de la comunidad mediante estos lamentos, la ruina total del soberano a causa de la muerte de sus seres queridos, en la tercera parte de la *éxodo*<sup>178</sup>, complica el cierre. Mediante la estridencia de estos gemidos se consigue también un regreso a los lamentos femeninos, gracias a la intensificación de las pasiones en el espectador y en los personajes. La imagen que acontece al final es, pues, un *ὄξυκόκυτον πάθος*<sup>179</sup>, un *padecimiento de agudos lamentos*, lamentación fúnebre que trae a la memoria la estridencia de Antígona enterrando el cadáver de su hermano, el pronóstico de Tiresias o, en el prólogo, la restricción de los lamentos por parte del soberano.

#### 4. 4. 4. Conclusión

La prohibición de los lamentos fúnebres es anunciada, en el prólogo, mediante el procedimiento dramático de la transgresión y la alteración ritual. A lo largo de toda la

---

<sup>174</sup> Según Kamerbeek (1978: 199-200), el verbo *προθήσειν*, igual que aparece en *Ant.* 216, significa “afrontar una tarea”. Nosotros pensamos adecuada la referencia directa a la exposición del muerto en la *πρόθεσις* debido al contexto ritual en el que nos encontramos.

<sup>175</sup> *Ant.* 1257-1276.

<sup>176</sup> *Ant.* 1279.

<sup>177</sup> *Cf.* *Ant.* 1258 (*μνήμη' επίσημον*), *Aj.* 1166, *El.* 1126; *Th.* II 43 2 (*τὸν τάφον ἐπισημώτατον*).

<sup>178</sup> *Ant.* 1277-1353.

<sup>179</sup> *Ant.* 1316.

tragedia son constantes las imágenes en torno al lamento fúnebre que trata de restituir esta restricción inicial. Así, Antígona representa, de manera desgarrada, un lamento fúnebre en honor del muerto en contra de las restricciones soberanas de Creonte, un posible recuerdo de la realidad en la que también se restringieron las lamentaciones públicas. Finalmente, en la éxodo se incrementan los lamentos trágicos a causa de las muertes de palacio, volviendo al orden religioso alterado mediante la escenificación de lamentos estridentes femeninos y masculinos, lamentos privados y elogios públicos.

#### 4. 5. El ritual funerario y el matrimonio con la Muerte

##### 4. 5. 1. Introducción

«Haemon’s “marriage”, like Antigone’s marriage to death, is a perversion of the normal structure of the wedding, in which the bride leaves her house and processes to groom’s» (Ormand 1999: 98).

Estas palabras definen la importancia que tiene el ritual del matrimonio en esta tragedia. La imagen de las nupcias entre Antígona y Hemón y la función del matrimonio de mantener la continuidad del οἶκος se resuelve trágicamente mediante la destrucción final de la casa de Creonte (*cf.* Rehm 1994: 69; Ormand 1999: 84). Antígona ya no se casa con Hemón sino con la Muerte en una boda que imposibilita toda continuación en la herencia, siendo la mujer conducida a su nuevo hogar, no al del novio Hemón, como era costumbre en los rituales de boda, sino al de su nuevo marido, el Hades o la Muerte. Esta perversión ritual, que fusiona ambos ritos, produce una imagen trágica y profundamente efectista que domina todo el drama mediante una finalidad poética y dramaturgía bastante clara (*cf.* Ormand 1999: 80; Rehm 1994: 59; Segal 2013: 172).

Tanto el matrimonio como la sepultura encuentran su punto de unión en su catalogación como “ritos de paso” (*vid.* Van Gennep 2008: 181-252). Así, en el matrimonio la novia abandona su vida anterior en la casa paterna y, mediante un complejo simbolismo de introducción<sup>180</sup>, se adentra en su nuevo οἶκος, el del marido, comenzando con ello una nueva vida con el fin de crear una familia (Ormand 1999: 1).

---

<sup>180</sup> Tras la procesión de los novios, acompañados por familiares y amigos, desde la casa paterna hasta el nuevo hogar, eran recibidos por los padres del novio. El nuevo marido debía coger a la novia de las muñecas e introducirla en su nueva vivienda. Este acto se conoce como χεῖρ ἐπὶ καρπῶ, abreviado XEK. *Cf.* Rehm 1994: 14; Seaford 1987: 107.

Por su parte, en la sepultura el difunto abandona su vida terrenal y se introduce en su nueva vida en el Más Allá. Otro punto de unión entre ambos rituales es la ambigüedad que los caracteriza, pues los dos actos tienen una esfera positiva y otra negativa. La parte positiva se refleja en el tránsito a la madurez, el cambio de estado y el regocijo por el paso a una nueva vida, materializado en el μακαρισμός del ritual de boda. Por otra parte, la esfera negativa incluye el lamento fúnebre por el abandono de sus padres y de su antigua vida, lamentos que tenían lugar en ambos eventos. Las dos esferas, pues, conectan simbólicamente estos rituales con la vida y la muerte, el abandono de una y el renacimiento de otra (cf. Alexiou 1974: 120-122; Seaford 1987: 106; Goheen 1951: 37).

Con el fin de realizar este tránsito, en ambos actos se realiza, entre otras cosas, un lavado purificador, del muerto y de los novios, así como un adorno del féretro y de la novia, cubiertos ambos con un στέφανος y un velo que separa lo profano de lo sagrado, la vida que abandonan y la nueva vida a la que se dirigen (cf. Seaford 1987: 107; Rehm 1994: 14; Van Gennep 2008: 256-257). En este sentido, ambos rituales son concebidos como un τέλος (cf. Seaford 1987: 114; Rehm 1994: 17), el final de una vida y el renacimiento de otra, por la que se ofrendan regalos y se hacen sacrificios a raíz de los cuales el dolor humano es sustituido por la muerte de un animal (cf. Rehm 1994: 12, 26; Seaford 1987: 106).

Esta conexión entre ambos rituales es ejemplificada con el mito del rapto de Perséfone por Hades. Κόρη, epíteto de la diosa Perséfone que la convierte en paradigma de las novias griegas, es raptada por el dios del inframundo mientras recolectaba flores, un simbolismo de la muerte y el renacimiento de la vegetación conectado con la muerte de una vida y el resurgimiento de otra<sup>181</sup>. De este modo, la diosa es introducida en su nueva casa mediante este rapto, casándose con la Muerte y realizando un rito de paso en su tránsito de muchacha a mujer adulta (cf. Guépin 1968: 141; Segal 1999: 180; Seaford 1987: 112; Ormand 1999: 25-26). No obstante, la diferencia principal entre el mito de Perséfone y la recreación trágica de *Antígona* radica en el hecho de que, mientras que en el mito griego este tránsito implica una renovación cósmica de la naturaleza mediante su

---

<sup>181</sup> La imagen de las flores en alusión al linaje y al florecimiento de una nueva vida es una constante en la tragedia (cf. *Ant.* 703, 1164, 1202). En *Ant.* 1201-1202, cuando Creonte se dispone a enterrar el cadáver con el fin de purificar la mancha que contamina la comunidad, se queman “flores recién arrancadas”, símbolo de la muerte y el renacimiento de la vegetación que se conecta con ambos rituales. Así pues, las flores son símbolo de la vida y la muerte, del matrimonio y la sepultura, del renacimiento cíclico de la naturaleza, y aparecen relacionadas con la fertilidad y las ofrendas de primicias que se hacían al muerto. Cf. Segal 1999: 188; Alexiou 1974: 9, 195; Seaford 1987: 112.

muerte y renacimiento, en nuestra tragedia Sófocles deja a la novia en la oscuridad y la esterilidad, sin ninguna renovación del ciclo natural (Segal 1999: 181), pues asistimos a la aniquilación de la unidad familiar, del οἶκος, mediante la destrucción del κύριος Creonte<sup>182</sup>.

De este modo, la asociación de los rituales de matrimonio y de sepultura formaba parte de la realidad cultural del pueblo griego. Pero esta conexión se hace aún más evidente si tenemos en cuenta la mucha iconografía que representa a jóvenes vírgenes conducidas, por Hermes Ψυχοπομπός, al mundo de los Muertos, simulando gestos y actitudes propias del matrimonio y referidas al tránsito que la joven va a realizar hacia el Hades (*vid.* Rehm 1994: 30-42). Asimismo, según confirman los epitafios de jóvenes muchachas, era un tema muy frecuente la asociación del final de la vida de las παρθένοι muertas antes del matrimonio, igual que Perséfone, y casadas con Hades (*cf.* Lattimore 1942: 192-194; Guépin 1968: 141-142; Seaford 1987: 106; Segal 1999: 180).

La conexión entre ambos tipos de rituales aparece explorada dramáticamente en algunas de las tragedias griegas conservadas (*cf.* Worman 2012: 362; Ormand 1999: 25), en las que aparecen jóvenes féminas sacrificadas que se van a casar con el Hades, como Ifigenia, Casandra o Alceste<sup>183</sup>. Antígona, igual que ellas, es la joven muchacha que muere antes de casarse, celebrando sus nupcias con Hades en el mundo de los Muertos, la nueva vivienda a la que ha sido conducida<sup>184</sup>. Así pues, mediante el vínculo existente entre ambos rituales, se desarrolla trágicamente un motivo que formaba parte de la realidad ritual de los griegos, en un enlace fuertemente trágico donde el cambio de παρθένος a γυνή es resuelto con el siniestro tránsito de la vida a la muerte. De este modo, «the ‘bride of death’ motif, which pervades the play, is a familiar means of arousing pathos for the fate of the virgin dead» (Blundell 2002: 136).

---

<sup>182</sup> Debemos recordar que Creonte ha adquirido la soberanía de Tebas por su ἀγχιστεῖα con los muertos (*Ant.* 174), esto es, por su parentesco familiar indirecto con Eteocles y Polinices. Pues al morir los hermanos, la herencia directa del trono pasaría a formar parte de Antígona. No obstante, al ser una ἐπίκληρος, *heredera*, el legado paterno debía asumirlo un pariente cercano hasta que la hija tuviera un heredero varón. Por esta razón, Creonte ha adquirido el trono de manera indirecta, y no por herencia directa con los muertos. *Cf.* Rehm 1994: 18; Ormand 1999: 85.

<sup>183</sup> *Cf.* E. *IA.* 461, *IT.* 369, *Tr.* 308-340, 445, *Or.* 1109, *Alc.* 746.

<sup>184</sup> *Cf.* *Ant.* 804-805, 1205, 1240-1241. Otro tema bastante recurrente en la tragedia es el de Hades como nueva vivienda o morada que va a acoger a la joven. Esta imagen, cuando aparece, lo hace con los términos poéticos οἰκίτωρ y οἰκησις, en vez de los más prosaicos οἰκητής y οἰκία, recreando poéticamente el motivo clásico. De este modo, Antígona se convierte, irónicamente, en un μέτοικος, un extranjero residente en el Hades. *Cf.* *Ant.* 852, 868, 890, 892. *Cf.* Long 1968: 84, 153; Segal 1999: 177; Knox 1964: 114; Ormand 1999: 94-95.

Debido a la multitud de pasajes donde se refleja esta juntura de rituales con efectismo trágico y los muchos estudios que han aparecido sobre el tema (*cf.* Ormand 1999: 79-103; Rehm 1994: 59-71; Segal 1999: 180-181), no trataremos esta perversión ritual en profundidad. En este apartado, sólo nos centramos de manera sucinta en dos aspectos interesantes en relación con el tema de nuestra tesis. En primer lugar, analizamos algunos pasajes que en el prólogo presentan imágenes similares a las que encontraremos en la éxodo a propósito del abrazo y la envoltura de Antígona con su amado, con la Muerte. En segundo lugar, examinamos algunos textos posteriores al prólogo que, siguiendo con la misma imagen, muestran que esta evocación ritual aparece repetida con frecuencia, no sólo en el prólogo y en la éxodo, sino también en momentos intermedios de la tragedia, momentos de fuerte carga ritual y efectista.

#### 4. 5. 2. La proyección del abrazo de la Muerte

En el prólogo, tras la negativa de Ismene de ayudar a su hermana en la tarea de enterrar a Polinices, Antígona le responde lo siguiente: οὐτ' ἂν κελεύσαιμ' οὐτ' ἄν, εἰ θέλοις ἔτι / πράσσειν, ἐμοῦ γ' ἂν ἠδέως δρώης μέτα<sup>185</sup>. *Ni te podría convencer ni, aunque quieras tomar parte, aceptaría de buen grado que lo hicieras conmigo.* Estos versos presagian el agón entre Creonte y Antígona, momento en el cual Ismene se implica en el acto que ha llevado a cabo su hermana. En este agón, Antígona no permite a Ismene aceptar la responsabilidad, ya que en el prólogo se había negado. Por medio de la coordinación οὔτε... οὔτε, nuestra heroína se hace eco de este pasaje del prólogo (*cf.* Kamerbeek 1978: 109; Blundell 2002: 111): ἀλλ' οὐκ ἔάσει τοῦτό γ' ἡ δίκη σ', ἐπεὶ / οὐτ' ἠθέλησας οὐτ' ἐγὼ 'κοινωσάμην<sup>186</sup>. *No te lo permitiré la justicia, pues ni tú quisiste ni yo te asocié a la acción.*

Pese a las reticencias de Ismene en colaborar con su hermana, Antígona marca su tajante determinación y resolución a enterrar el cadáver mediante los encabalgamientos con función enfática, de los que ya hemos hablado:

---

<sup>185</sup> *Ant.* 69-70.

<sup>186</sup> *Ant.* 538-539.

Κεῖνον δ' ἐγὼ / θάψω. Καλόν μοι τοῦτο ποιούση θανεῖν. / φίλη μετ' αὐτοῦ κείσομαι,  
φίλου μέτα, / ὅσια πανουργήσασ', ἐπεὶ πλείων χρόνος / ὄν δεῖ μ' ἀρέσκειν τοῖς κάτω τῶν  
ἐνθάδε. / ἐκεῖ γὰρ αἰεὶ κείσομαι<sup>187</sup>.

*A aquél yo lo voy a enterrar; es un honor para mí morir por este acto. Querida con él  
yaceré, con mi ser querido, por cometer crímenes piadosos, puesto que es mayor el  
tiempo que debo agradecer a los de abajo que a los de aquí. Pues allí eternamente yaceré.*

En estos versos la misma Antígona pronostica su muerte, su castigo por infringir la ley del soberano. Antígona conoce de antemano su destino<sup>188</sup>, que ella misma presagia mediante la alusión a la vida que es para “siempre”<sup>189</sup>, a la otra vida que le espera en la tumba. Al mismo tiempo, este presagio de la muerte de Antígona es reforzado por medio del estilo empleado.

Así, el futuro κείσομαι, cuya función prospectiva manifiesta la anticipación escénica, se encuentra reforzado por la repetición efectista del término φίλη y plantea una ambigüedad semántica que conecta la muerte con el amor. Como han pensado algunos estudiosos (cf. Blundell 2002: 108; Seaford 1990: 78), el verbo κείμαι puede referirse tanto al muerto que *yace* en su tumba como al amante que también *yace* en su lecho nupcial<sup>190</sup>. En efecto, el vocabulario de Antígona sugiere la comunión y el abrazo de los amantes en el tálamo nupcial (cf. Blundell 2002: 108; Benardete 1999: 12). No obstante, la idea de que estos versos aludan indirectamente a una relación incestuosa por parte de Antígona con su hermano, como se ha señalado en alguna ocasión (cf. Benardete 1999: 13; Worman 2012: 363), carece de lógica científica. Si bien es cierto que el verbo κείμαι plantea una ambigüedad semántica que fusiona ambos ritos y estos versos se refieren al querido hermano de Antígona, la imagen sugerida del abrazo de los amantes entrelazados que alcanzan su amor después de la muerte parece ser un eco de la escena final del drama, cuando se repite un cuadro similar reforzado por la misma ambigüedad del verbo al que nos referimos<sup>191</sup>. Así pues, el motivo de la conexión entre la boda y la muerte le sirve a Sófocles, ya desde el prólogo, como afirma Blundell (2002: 136), para aumentar el *pathos* del destino de la virgen, que desde el principio presagia su desenlace. Lejos de plantear ningún tipo de incesto, con estas palabras la

---

<sup>187</sup> *Ant.* 71-76.

<sup>188</sup> *Ant.* 460.

<sup>189</sup> Sobre esta expresión para referirse a la muerte, *vid.* Currie 2012: 341. *Cf.* E. *Med.* 1039; S. *Tr.* 81, 168, *OC.* 1578, 1584, 1701.

<sup>190</sup> *Cf.* *Il.* IX 556; A. *Ch.* 894-895; S. *Aj.* 899, *El.* 463, 1418-1419.

<sup>191</sup> *Ant.* 1240.

protagonista ata el destino que la depara al yugo de su amante, al amor por sus seres queridos hasta la muerte.

La ambigüedad del verbo κείμαι aparece reforzada por el políptoton y la repetición expresiva φίλη μετ' αὐτοῦ... φίλου μέτα, que, en forma de quiasmo, evoca la imagen poética de dos muertos, dos seres queridos, entrelazados y envueltos en la muerte, en un túmulo sepulcral que es a la vez el lecho nupcial. De este modo, el cuadro de la muerte que Antígona pronostica es, al mismo tiempo, la imagen del abrazo de los amantes muertos (cf. Blundell 2002: 108; Winnington-Ingram 1980: 130), una imagen que sólo se anticipa en este pasaje y aparece desarrollada en el desenlace trágico. Esta evocación insiste en la idea de *philia* que une a Antígona tanto con su hermano como con Hemón y, en general, con sus seres queridos. El término φίλος, perfectamente analizado por Knox (1964: 80) y Blundell (2002: 108-109), tiene un campo semántico lo suficientemente amplio como para definir las posturas enfrentadas de los dos protagonistas. Así pues, mientras que Antígona define su *philia* en relación con los vínculos afectivos de la sangre, para Creonte la *philia* se aplica, en términos políticos, a todo aquel que sea εὔνοος τῆδε τῆ πόλει<sup>192</sup>, favorable para esta ciudad (cf. Blundell 2002: 118; Bowra 1944: 83-84). En definitiva, es de Antígona la obligación de enterrar al hermano muerto debido al estrecho vínculo que la une con él, aunque propiamente le debería corresponder al hombre de la casa por ser el cabeza del οἶκος (vid. Sourvinou-Inwood 1989: 139-140). Como ha demostrado Blundell (2002: 42), existen más ejemplos dentro de la literatura griega en los que el deber de enterrar al muerto corresponde al pariente más próximo, concretamente al hermano. Con todo, en este drama no tenemos hermanos varones. El pariente más cercano por consanguineidad es Antígona<sup>193</sup>, que, como hemos visto, representa el rol característico de los personajes masculinos, razón por la cual consideramos que la intensa afectividad de Antígona como personaje masculino y única hermana del muerto, si exceptuamos a Ismene, la responsabiliza para encargarse de un acto reservado a los hombres como es la sepultura.

De esta manera, la *philia* de Antígona por sus seres queridos se materializa en el amor por sus allegados y, en consecuencia, en el amor por rendirles piadosa sepultura con el fin de ofrecerles los honores debidos según las normas rituales que rigen el protocolo religioso natural en un acto privado y grato para los muertos, que obtienen

---

<sup>192</sup> *Ant.* 209-210.

<sup>193</sup> Recuérdese que Creonte es pariente por ἀγχιστεῖα, no por συγγένεια (*Ant.* 174).



con ello el honor que merecen<sup>194</sup>. Así, el amor por sus seres queridos y la piadosa sepultura se convierten en una empresa imposible de conseguir, creando así un vínculo poético que conecta el amor *invencible en el combate* con la muerte *a la que nadie puede escapar*<sup>195</sup>, de manera que el amor y la muerte se fusionan en la idea de lo imposible, pues son los únicos finales que las artes civilizadas del ser humano no pueden controlar (Segal 1999: 197):

ΑΝΤΙΓΟΝΗ· ἀλλ’ οἶδ’ ἀρέσκουσ’ οἷς μάλισθ’ ἀδεῖν με χρή. / ΙΣΜΗΝΗ· εἰ καὶ δυνήσῃ γ’· ἀλλ’ ἀμηγάνων ἐρᾶς. / ΑΝ· οὐκοῦν, ὅταν δὴ μὴ σθένω, πεπαύσομαι. / ΙΣ· ἀρχὴν δὲ θηρᾶν οὐ πρέπει τὰμύχανα<sup>196</sup>.

*ANTÍGONA: Pero sé agradar a los que más debo agradecer. ISMENE: Sí, si pudieras. Pero tienes deseos imposibles. AN: Cuando ya no tenga fuerzas, cesaré. IS: No conviene, de ninguna manera, cazar presas imposibles.*

Estos versos conectan la muerte y el amor con aquello imposible de capturar y de evitar en una imagen poética. “Lo imposible” es la misma empresa que se dispone a llevar a cabo Antígona, acción rebelde difícil de realizar dada su condición de mujer. Esta rebeldía de Antígona aparece reforzada mediante la metáfora cinegética que observamos en la expresión θηρᾶν τὰμύχανα, que al mismo tiempo sugiere una sentencia de carácter sapiencial. Por otra parte, debemos tener en cuenta, tal como aparece frecuentemente en muchos textos<sup>197</sup>, el paralelismo de esta imagen con la virgen salvaje<sup>198</sup>, que debe ser domesticada en el matrimonio mediante su atadura al yugo del marido (*cf.* Ormand 1999: 21; Seaford 1987: 111). El elemento civilizado de la caza aparece alterado al tratarse de presas imposibles de domesticar, donde lo civilizado y lo incivilizado se confunden ante la sensación desesperante de un amor inalcanzable, que será resuelto trágicamente con la mezcla de ambas acciones imposibles hechas realidad. De este modo, además de estos pasajes, el amor y la muerte se fusionan durante toda la obra<sup>199</sup>, conectados ambos con la imposibilidad de ser dominados por el ser humano.

---

<sup>194</sup> *Cf. Ant. 25, 74-75, 89.*

<sup>195</sup> Este tema aparece en dos de los estásimos más representativos de esta tragedia: *Ant. 361-364, 781.*

<sup>196</sup> *Ant. 89-92.*

<sup>197</sup> *Cf. S. Tr. 536; E. Ba. 468, Ph. 337, 1366, IA. 698, Tr. 676, Alc. 994.*

<sup>198</sup> La idea de la muchacha vista como un animal salvaje que hay que domesticar está en relación con la interpretación de Benardete (1999: 50) sobre el personaje de Antígona. Para él, nuestra heroína es un “hombre pre-prometeico”, en el sentido de que se sitúa fuera de la δεινότης civilizada que caracteriza al ser humano, rompiendo los límites impuestos para el hombre y siendo, como la califica el coro (*Ant. 376*), un δαιμόνιον τέρας.

<sup>199</sup> *Cf. Ant. 220, 519, 524-525, 568, 653-654, 761, 816.*

La imagen que aparece en el verso 73 evoca el cuadro, reforzado por la disposición en quiasmo de φίλη que subraya los vínculos afectivos de los seres queridos, de los dos amantes muertos entrelazados alcanzando sus nupcias en la Muerte. Aunque este verso se refiere a la afección que une a Antígona con su hermano, también es cierto que pronostica la muerte de la protagonista, anticipando de manera bastante sintética su destino, con claros ecos de la imagen ritual que aparece desarrollada en el desenlace de la tragedia. En este sentido, después de enterrar a Polinices, Creonte se dirige a la cámara nupcial de la muchacha virgen: αὔθις πρὸς λιθόστρωτον κόρης / νυμφεῖον Ἅιδου κοῖλον εἰσεβαίνομεν<sup>200</sup>. *A su vez nos dirigimos a la pétrea y cóncava cámara nupcial de la muchacha de Hades.* La muchacha, la κόρη, reside ya en la cámara nupcial que es a la vez su sepulcro, pues κοῖλον es un término aplicado con frecuencia a la concavidad de la tumba<sup>201</sup> y λιθόστρωτον, compuesto de στρῶμα, *cama*, conecta el lecho nupcial y el sepulcral, creando una fusión poética que entrelaza ambos rituales juntando el lecho nupcial con la roca que sirve de túmulo (Griffith 1999: 331).

Finalmente, Antígona y Hemón alcanzan sus nupcias en el Hades, tal como relata el mensajero en *Ant.* 1220-1241:

Ἐν δὲ λαισθίῳ τυμβεύματι / τὴν μὲν κρεμαστὴν ἀνχένος κατειδομεν, / βρόχῳ μιτώδει  
 σινδόνοσ καθημμένην, / τὸν δ' ἀμφὶ μέσση περιπετῆ προσκείμενον, / εὐνῆσ ἀποιμῶζοντα  
 τῆσ κάτω φθορὰν / καὶ πατρὸσ ἔργα καὶ τὸ δύστηνον λέχος. / (...) (*sc.* Αἴμων) ἔπενταθεις  
 / ἤρεισε πλευραῖσ μέσσον ἔγχος, ἐσ δ' ὑγρὸν / ἀγκῶν' ἔτ' ἔμφρων παρθένῳ  
 προσπτύσσειται. / Καὶ φυσιῶν ὀξεῖαν ἐκβάλλει ροῆν / λευκῆσ παρειᾶ φοινίου  
 σταλάγματοσ. / Κεῖται δὲ νεκρὸσ περὶ νεκρῶ, τὰ νυμφικὰ / τέλη λαχὼν δεῖλαιοσ ἔν γ'  
 Ἅιδου δόμοισ.

*En la parte extrema del túmulo, a ella la vimos suspendida del cuello, sentada con un lazo de hilo de velo, y a él yaciendo junto a ella entrelazado, caído sobre ella, lamentando la destrucción de su unión conyugal con la joven muerta, las acciones de su padre y el desdichado lecho. (...) (sc. Hemón), estirado, dejó caer sobre su costado una espada hasta la mitad, y, aún cuerdo, se abraza a la joven en un húmedo abrazo. Y, cuando respira, arroja una penetrante corriente de gotas llenas de sangre a su blanca mejilla. Yace muerto sobre muerto, obteniendo, desdichado, sus ritos nupciales en la morada de Hades.*

<sup>200</sup> *Ant.* 1204-1205.

<sup>201</sup> *Cf. Aj.* 1165, 1403.

En esta *rhesis* de mensajero, asistimos a un primer intento por regresar al orden natural mediante la resolución trágica de los ritos nupciales celebrados en el mundo de los muertos. Así pues, si en el prólogo Antígona presagia, de manera compacta, el abrazo de los amantes que van a yacer en el Hades entrelazados y en perfecto quiasmo, ahora se describe esta fusión de los amantes muertos, mediante una imagen poético-ritual fuertemente emotiva. Como antesala de esta descripción, el mensajero había informado del intento que hace el soberano por volver al orden religioso natural mediante la sepultura de Polinices<sup>202</sup> y la posterior liberación de Antígona<sup>203</sup>, invirtiendo el orden que le había aconsejado Tiresias, sepultando primero el cadáver y después rescatando a Antígona, en un intento por atender primero a la polución de la comunidad y luego al error individual (cf. Bowra 1944: 111; Foley 1996: 61; Segal 1999: 176).

Pero Creonte ha pretendido rectificar su error cuando era ya demasiado tarde, pues en este pasaje se describe la muerte de los dos amantes, Antígona y Hemón. La coordinación τὴν μὲν... τὸν δὲ conecta de entrada la muerte de los amantes que yacen juntos, προσκειμένον, en un mismo lecho que es a la vez nupcial y sepulcral, como señala la ambigüedad ya estudiada de los términos εὐνής y λέχος. El amante, por ello, profiere agudos lamentos. Hemón, al ver muerta a su prometida sólo puede lamentarse con ella y yacer inmóvil junto a su cuerpo, envolviéndose con su cadáver, ἀμφὶ μέσση περιπετῆ. Asimismo, la cuerda que utiliza Antígona para ahorcarse<sup>204</sup> está hecha con el hilo del velo que envuelve su cabeza, σινδόνας, tanto en su muerte como en su boda (cf. Rehm 1994: 64; Griffith 1999: 334; Seaford 1987: 113). Y es que en ambos ritos el velo se empleaba para cubrir la cabeza de la novia y del muerto<sup>205</sup> (cf. Seaford 1987: 107; Rehm 1994: 14; Van Gennep 2008: 256-257). La cuerda hecha de hilo de su futuro velo como novia crea una imagen trágica por la imposibilidad de usar este velo al no llegar a casarse en vida, pues el manto de su funeral simula el velo de las novias al casarse. Los términos que encontramos, por tanto, sugieren la fusión trágica de dos ritos de paso, la muerte y el matrimonio de los amantes que alcanzan sus nupcias en el Hades.

---

<sup>202</sup> *Ant.* 1196-1202.

<sup>203</sup> *Ant.* 1203-1208.

<sup>204</sup> Sobre la controversia de la posición de Antígona al ahorcarse, si se la encuentran en el suelo o suspendida del techo, *vid.* Kamerbeek 1978: 196-197. Por regla general, en tragedia las mujeres mueren ahorcadas mientras que los hombres se clavan una espada en el pecho (*vid.* Loraux 1989: 31).

<sup>205</sup> Existen muchos otros contextos en los que el vocablo σινδών o el término poético φᾶρος se emplean referidos al velo que cubre el muerto, términos que en Bizancio serán sustituidos por σάβανον. Cf. *Od.* II 97, XIX 138; *S. Aj.* 916, Hdt. II 86; *TrGF* III 153, IV 210 67. Cf. Alexiou 1974: 27; Rehm 1994: 64.

La muerte entrelazada de Antígona y Hemón se evoca de nuevo mediante la expresión ἐς δ' ὕγρὸν ἀγκῶνα προσπύσσεται, un abrazo de Hemón a la παρθένος, que morirá virgen y que, por tanto, se va a casar con la muerte. Este entrelazamiento, cuya frialdad es reflejo de la muerte, contrasta con el cálido abrazo que reciben los amantes (Griffith 1999: 137), una fuerte oposición para la que se nos prepara desde el prólogo<sup>206</sup>. Este abrazo gélido aparece también, con una expresión muy similar, en *Ant.* 885-886, momento en el cual Creonte anuncia el destino que tiene previsto para Antígona: κατηρεφεῖ / τύμβῳ περιπτύξαντες, *tras encerrarla en un túmulo completamente cubierto*. La imagen de la muerta envuelta por su tumba se encuentra evocada por el verbo περιπτύξαντες<sup>207</sup>, retomado en la éxodo con la nueva imagen del abrazo sangriento de los amantes en la muerte (Segal 2013: 179). Así, mediante el mismo verbo<sup>208</sup> se sugiere el cuadro del entrelazamiento de ambos personajes, convertidos en un mismo lecho nupcial y sepulcral, en un mismo velo de muerte y de matrimonio que los cubre a ambos<sup>209</sup>. En la misma línea, la expresión τὰ νομικὰ τέλη indica el final de la vida que se abandona en los ritos nupciales, pues ambos rituales eran concebidos como el final de una etapa, como τέλη (*cf.* Seaford 1987: 114; Rehm 1994: 17, 32; Ormand 1999: 18; Kamerbeek 1978: 199).

Finalmente, el entrelazamiento de los amantes se reafirma con la expresión κεῖται δὲ νεκρὸς περὶ νεκρῶ. En ella, la preposición περί, que aparece también en compuestos como περιπετῆ y περιπτύξαντες, así como el políptoton νεκρὸς... νεκρῶ y la ambigüedad del verbo κεῖμαι, hace pensar en la imagen sugerida ya en el verso prologal con el que comenzamos este apartado. En el pasaje inicial, el quiasmo, la ambigüedad del mismo verbo y el políptoton de la expresión φίλη μετ' αὐτοῦ κείσομαι φίλου μετὰ aparecía reforzando el cuadro de los amantes entrelazados mediante el pronóstico de la boda en la muerte. Este presagio es resuelto trágica y poéticamente en la descripción final, cuyo estilo evocador de esta imagen ritualizada conecta el prólogo y la éxodo.

<sup>206</sup> *Cf.* *Ant.* 88 (θερμὴν ἐπὶ ψυχροῖσι), 650 (ψυχρὸν παραγκάλισμα), 653-654. *Vid.* Ormand 1999: 81-82.

<sup>207</sup> El verbo περιπτύσσω, propiamente “envolver” y relacionado etimológicamente con περιπτυχῆς, tiene un significado ritual muy concreto asociado con la muerte y aparece en otros contextos similares de sepultura a los muertos, *cf.* *Aj.* 899, 915, *E. Hec.* 735. *Vid.* *LSJ.* s. v. περιπτύσσω.

<sup>208</sup> *Cf.* *Ant.* 709, 886, 1237.

<sup>209</sup> Esta interpretación podría reforzarse con la lectura freudiana del pasaje, según la cual la detallada imagen de la gota de sangre que fluye hacia las blancas mejillas de la joven podría evocar, como sugiere Rehm (1994: 65), «the seminal emission of male orgasm and the defloration of a virgin on her wedding night». De este modo, el cuadro erótico del orgasmo masculino en su noche de bodas estaría pervirtiendo el ritual del matrimonio, creando un impacto fuertemente trágico y destructivo en vez de alegre y dichoso mediante la siniestra fusión de los opuestos de la vida y la muerte, del matrimonio y la sepultura (*cf.* Goheen 1951: 40; Segal 1999: 178).

#### 4. 5. 3. Tres ejemplos de la boda en el Hades

Aunque esta imagen poético-ritual es frecuente durante toda la tragedia, hay tres momentos especialmente importantes por su reminiscencia de la imagen final de la fusión de la boda con la muerte y el entrelazamiento de los amantes. Estos momentos son la sepultura de Antígona, el κομμός y el último lamento de nuestra heroína.

En *Ant.* 773-776, Creonte anuncia el castigo que tiene reservado para Antígona, quien, al haber desobedecido el decreto, se convierte, a juicio del soberano, en el μίασμα que hay que expulsar con el fin de purificar la comunidad: ἄγων ἐρῆμος ἐνθ' ἂν ἦ βροτῶν στίβος / κρύψω πετρώδει ζῶσαν ἐν κατώρυχι, / φορβῆς τοσοῦτον ὡς ἄγος μόνον<sup>210</sup> προθείς, / ὅπως μίασμα πᾶσ' ὑπεκφύγη πόλις. *Conduciéndola allí donde la huella de los hombres esté yerma, la enterraré viva en una pétrea caverna, siendo abandonada como una impureza solitaria con tanto alimento como para que toda la ciudad expulse la mancilla.* Irónicamente, Creonte cree estar expulsando el μίασμα y purificando la comunidad. No obstante, posteriormente es Creonte quien deba desterrar la verdadera mancilla que está contaminando la ciudad de los tebanos mediante la sepultura de Polinices, una sepultura que Antígona ya intentó llevar a cabo fallidamente en el primer enterramiento<sup>211</sup>.

En este pasaje de supuesta expulsión del μίασμα, hay dos motivos que se asocian con rituales propios del mundo griego y con otros textos literarios: la expulsión del μίασμα en un espacio alejado de la civilización, deshabitado, intacto y, por tanto, puro<sup>212</sup> (cf. Parker 1990: 259; Griffith 1999: 254) y el hecho de depositar frente a la mancilla<sup>213</sup> un mínimo de alimento indispensable con la finalidad de que muera de inanición y evitar, en consecuencia, otra polución derivada de otro asesinato, tanto para la ciudad como para el mismo Creonte<sup>214</sup> (cf. Jebb 1888: 144; Guépin 1968: 104-105; Knox 1964: 72). Por otra parte, la reclusión como castigo se adecua perfectamente al

<sup>210</sup> Frente a la lectura que toma Lloyd-Jones & Wilson (1990a) de τοσοῦτον ὅσον ἄγος φεύγειν, preferimos adoptar la lectura que ofrecen todos los códices τοσοῦτον ὡς ἄγος μόνον.

<sup>211</sup> Cf. *Ant.* 249-277, 1201.

<sup>212</sup> Cf. *Aj.* 654-660, *OT.* 1412.

<sup>213</sup> El participio empleado, προθείς, igual que sucede en *Ph.* 274, cuando Filoctetes explica su abandono con un mínimo de alimento en un contexto similar al que estamos viendo en *Antígona* de expulsión del μίασμα, se emplea con frecuencia con el significado técnico de “depositar comida delante de alguien”. Cf. *Od.* I 112; *Hes. Th.* 537; *Hdt.* I 207 29; *S. Aj.* 1294. *Vid.* Schein 2014: 171-172; *LSJ.* s. v. προτίθημι.

<sup>214</sup> El mismo castigo era impuesto en Roma para las vestales que infringieran su voto de castidad y, dentro del mundo griego, aparece atestiguado en otros textos. Cf. *A. Supp.* 262ss; *S. Ph.* 274ss; *Plu. Num.* 10.

contexto dramático, ya que parece ser especialmente apropiado para las jóvenes vírgenes que, de esta manera, quedaban con el cuerpo intacto sin derramamiento de sangre (Griffith 1999: 253). Con todo, Creonte había decretado, para quien incumpliera el decreto, el castigo por lapidación<sup>215</sup>, una decisión que ahora es cambiada probablemente con el fin de retomar la misma imagen ritual que se repite en toda la tragedia: la sepultura y la expulsión del μίαισμα que contamina la comunidad, aunque Creonte no menciona el porqué de este cambio. El hecho de que este cambio esté motivado por la intención de insistir en el motivo ritual predominante en la obra es una explicación plausible, pues de este modo Creonte la castiga, en un acto desafiante e irónico, con el mismo acto ritual que de manera también desafiante llevó a cabo Antígona, con la sepultura (cf. Knox 1964: 100; Blundell 2002: 129). Así también, la morada donde será sepultada Antígona es un πετρώδης κατῶρυξ<sup>216</sup>, una fosa hecha de piedra y cavada en la tierra<sup>217</sup>. La imagen evocada es, por tanto, la fosa pétreo cavada y subterránea que envuelve a la muchacha en su interior. Así se anticipan términos constantes como κατασκαφής, κατῶρυχος o λιθόστρωτον νυμφεῖον κοῖλον<sup>218</sup>, evocando así la envoltura y el abrazo de Antígona con su sepulcro, que de nuevo aparecerá, como ya hemos visto, en el desenlace.

Posteriormente, en el κομμός de Antígona<sup>219</sup> se vuelve a evocar la sepultura que envuelve a la protagonista<sup>220</sup>. En este amebeo se percibe de manera clara la conexión existente entre la poesía y el ritual, puesto que el lenguaje poético, mimético, repetitivo y cantado se convierte en acto y, por tanto, en poesía ritualizada, donde son constantes las repeticiones, los contrastes, las yuxtaposiciones efectistas con compuestos con alfa privativa, los juegos estilísticos, las epanáforas, la poesía cantada que se convierte en acto predeterminado, mimético y analógico, mediante la interacción de dos turnos de palabra que se comunican mediante una ritualidad poética (Griffith 1999: 260).

De este modo, tras la protocolaria despedida de la tierra antes de dirigirse a su muerte en una desalentadora oposición entre la luz que abandona y la oscuridad que la

---

<sup>215</sup> *Ant.* 36.

<sup>216</sup> Sobre la posible ubicación de estas fosas en las partes elevadas de la ladera de Tebas, *vid.* Jebb 1888: 143.

<sup>217</sup> Sobre la etimología de κατῶρυξ, *vid.* DELG. s. v. ὀρύσσω.

<sup>218</sup> *Cf. Ant.* 891, 1100, 1204-1205.

<sup>219</sup> *Ant.* 806-882.

<sup>220</sup> Sobre el κομμός en general como un resquicio trágico de los lamentos fúnebres, de realidades rituales arcaicas heredadas por la tragedia griega, *cf.* Alexiou 1974: 103; Jouanna 2007: 309.

va a acoger en el Hades<sup>221</sup> poniendo como única confidente a su tierra patria (cf. Knox 1964: 33; Stanford 1978: 189), Antígona preconiza sus bodas con la muerte, en *Ant.* 810-816: ἀλλά μ' ὁ παγ- / κοίτας Ἄιδας ζῶσαν ἄγει τὰν Ἀχέροντος / ἀκτάν, οὐθ' ὕμεναίων / ἔγκληρον, οὐτ' ἐπὶ νυμ- / φείοις πῶ μέ τις ὕμνος ὕ- / μνησεν, ἀλλ' Ἀχέροντι νυμφεύσω. *¡Ea pues! Hades, que todo lo adormece, me conduce viva a la orilla del Aqueronte sin haber tomado parte en los himeneos y sin que se me haya cantado himno alguno delante de la cámara nupcial, sino que me voy a desposar con el Aqueronte. Las referencias a la fusión entre la sepultura y los ritos nupciales saltan a la vista, referencias como los himeneos<sup>222</sup>, los himnos de boda o el Aqueronte, río de los infiernos. La imagen sugiere a Hades cogiendo a la novia de las muñecas e introduciéndola en su nuevo hogar en un simbolismo que se llevaba a cabo en las bodas y ahora se conecta con la muerte de la joven (vid. Rehm 1994: 63-64).*

Por último, la fusión entre la muerte y la boda se encuentra también presente en el lamento fúnebre que hace Antígona momentos antes de dirigirse a su cámara sepulcral<sup>223</sup>, precedido de los versos en los que el soberano ordena encerrarla en una cámara sepulcral en *Ant.* 885-888: καὶ κατηρεφεῖ / τύμβῳ περιπτύξαντες, ὡς εἶρηκ' ἐγώ, / ἄφετε μόνην ἐρῆμον, εἴτε χρῆ θανεῖν / εἴτ' ἐν τοιαύτῃ ζῶσα τυμβεύειν στέγη. *Y encerrándola en un túmulo bien cubierto, tal como yo tengo ordenado, dejadla sola, abandonada, bien para que muera, bien para que quede enterrada viva en semejante morada.* Con estas palabras, Creonte recuerda el encerramiento de Antígona sepultada viva y su abrazo con la misma cámara sepulcral que sirve de envoltorio, una imagen sugerida mediante la expresión κατηρεφεῖ τύμβῳ περιπτύξαντες, que recuerda a su vez el abrazo final de la sepultura conjunta de los amantes (cf. Griffith 1999: 275; Segal 2013: 179), evocado con el mismo verbo<sup>224</sup>. La envoltura del muerto parece evocar el manto que lo cubría, una imagen que se retomará finalmente con el abrazo de los amantes que se cubren mutuamente, como si fueran un manto, a la vez sepulcral y de

<sup>221</sup> Sobre este tema, muy recurrente en los lamentos fúnebres de la época y en los epitafios, vid. Alexiou 1974: 187-189.

<sup>222</sup> Se ha supuesto que la música que acompañaba este κομμός recordaba la música característica de los himnos de boda, hecho que incrementaría la efectividad del pasaje con esta poesía ritualizada. Vid. Goheen 1951: 38.

<sup>223</sup> *Ant.* 891-928.

<sup>224</sup> Cf. *Aj.* 915, *Ant.* 1237.

matrimonio, que cubre a los dos amantes en su lecho de muerte<sup>225</sup>. En el último lamento de Antígona, en *Ant.* 891-903, vuelve a aparecer la imagen que fusiona ambos rituales:

ὦ τύμβος, ὦ νυμφεῖον, ὦ κατασκαφῆς / οἴκησις ἀείφρουρος, οἷ πορεύομαι / πρὸς τοὺς  
ἐμαυτῆς (...) / ἐλθοῦσα μέντοι κάρτ' ἐν ἐλπίσιν τρέφω / φίλη μὲν ἦξιεν πατρί, προσφιλῆς  
δὲ σοί, / μήτηρ, φίλη δὲ σοί, κασίγνητον κάρα. Ἐπεὶ θανόντας αὐτόχειρ ὑμᾶς ἐγὼ /  
ἔλουσα κάκῳσμησα κάπιτυμβίους / χοὰς ἔδωκα· νῦν δέ, Πολύνεικες, τὸ σὸν / δέμας  
περιστέλλουσα τοιάδ' ἄρνυμαι.

*¡Oh túmulo! ¡Oh cámara nupcial! ¡Oh morada subterránea que siempre me vas a guardar! Adonde me dirijo junto a los míos. (...) Pero, al marchar, alimento muchas esperanzas de llegar querida para mi padre, querida también junto a ti, madre, querida para ti, mi querido hermano. Pues yo, con mis propias manos, a vosotros, cuando moristeis, os lavé, os adorné, os ofrecí libaciones sobre vuestras tumbas; en cambio ahora, Polinices, por sepultar tu rostro obtengo semejante trato<sup>226</sup>.*

En este pasaje, Antígona refleja su soledad y aislamiento social mediante la emotiva mención a los sentimientos proferidos hacia sus seres queridos, teniendo como único confidente a su cámara sepulcral, que es al mismo tiempo su tálamo nupcial, a quien dirige su discurso (cf. Cropp 1997: 139; Seaford 1990: 76). En este lamento convergen las imágenes poético-rituales que vertebran la tragedia en su conjunto, conectando el prólogo con la éxodo. A nuestro juicio, este pasaje representa un punto de inflexión importante en la tragedia, ya que vincula todo el argumento mediante la evocación poético-dramática de los puntos que se exponen en el prólogo, se desarrollan a lo largo de la obra y concluyen en la éxodo.

Así, la fusión de la boda y la muerte aparece ya en el primer verso en una invocación de la cámara subterránea con estructura tripartita, en cuyos extremos se sitúa el sepulcro y en cuyo centro la cámara nupcial, νυμφεῖον, convirtiendo el tálamo en un lecho a la vez de muerte y de boda, donde los elementos se entrecruzan y cada término empleado es más intenso que el anterior (cf. Else 1976: 64; Benardete 1999: 109). La convergencia entre ambos rituales aparece también marcada por la palabra κατασκαφῆς,

---

<sup>225</sup> *Ant.* 1220-1225.

<sup>226</sup> De este lamento fúnebre evitamos hablar del tricolon ἔλουσα κάκῳσμησα κάπιτυμβίους / χοὰς ἔδωκα, por haberlo tratado ya en los lamentos, y de *Ant.* 905-912, pasaje en el que se ha querido ver una influencia de la historia de la mujer de Intafernes que aparece en Heródoto (Hdt. III 119). Sobre este pasaje, que desde Goethe ha dado pie a muchas controversias sobre su autenticidad y significado, cf. Knox 1964: 104; West 1999: 129-132; Hester 1971: 36-37; Bowra 1944: 93-94; Blundell 2002: 134; Griffith 2001:130-131.



que sugiere una fosa excavada en la tierra que envuelve a la novia<sup>227</sup>, del mismo modo que se envolvió el cadáver de Polinices con la sepultura debida, δέμας περιστέλλουσα<sup>228</sup>. Asimismo, esta nueva vivienda acogerá a la protagonista para siempre, αείφρουρος, una imagen que aparecía también en el prólogo con la expresión ἐκεῖ αἰεὶ κείσομαι<sup>229</sup> y, como vimos, era un motivo frecuente en los epitafios de la época. De hecho, como subraya Else (1976: 65), en este discurso encontramos vocabulario e imágenes que recuerdan los momentos anteriores del drama, especialmente el prólogo.

Como recuerdo del prólogo, en este lamento, podemos encontrar la repetición enfática y poética φίλη μὲν... προσφιλῆς δὲ... φίλη δέ, mediante la cual Antígona pasa revista a todos los miembros de su familia muertos, poniendo de relieve la aficción por los vínculos de sangre, igual que aparecía en el prólogo con el políptoton φίλη μετ' αὐτοῦ... φίλου μέτα<sup>230</sup> (cf. Goheen 1951: 77; Else 1976: 65; Blundell 2002: 107-108). Del mismo modo, αὐτόχειρ no sólo enfatiza el vínculo afectivo de la protagonista con sus seres queridos sino que además conecta el principio con el final, remitiendo a los muchos compuestos en αὐτός que aparecen en el prólogo (cf. Rutherford 2012: 71-72; Hamilton 1991: 93-94; Goldhill 2012: 235-236; Knox 1964: 79; Segal 1999: 186; Griffith 2001: 127). Al mismo tiempo, la trágica muerte de Hemón<sup>231</sup>, cuya etimología se relaciona con el sangriento fallecimiento de los amantes y sus lazos afectivos, sugiere el desenlace trágico y sanguinolento de Hemón y Antígona abrazados por su amor en la muerte<sup>232</sup> (cf. Rehm 1994: 62-63).

Esta nueva morada es, por tanto, la nueva casa a la que la doncella se traslada, la casa del novio o la muerte personificada: καὶ νῦν ἄγει με διὰ χερῶν οὕτω λαβῶν / ἄλεκτρον, ἀνυμέναιον<sup>233</sup>. *Y ahora me conduce tomándome de las manos de este modo, sin lecho, sin himeneo*. Aunque en estos versos Antígona se refiere a Creonte, que la conduce a su nueva morada en el Hades, el sintagma διὰ χερῶν parece recordar la introducción de la novia en su nueva vivienda, una entrada que remite a la expresión χεῖρ ἐπὶ καρπῶ en referencia al gesto de coger a la novia por las muñecas e introducirla

<sup>227</sup> Cf. *Ant.* 774, 1204-1205.

<sup>228</sup> Sobre el significado religioso de estos términos, *vid.* Benardete 1999: 110.

<sup>229</sup> *Ant.* 76.

<sup>230</sup> *Ant.* 73.

<sup>231</sup> *Ant.* 1175.

<sup>232</sup> *Ant.* 1238-1239.

<sup>233</sup> *Ant.* 916-917.

en su nuevo hogar (*vid.* Rehm 1994: 14)<sup>234</sup>. De hecho, estos mismos versos son una nueva transgresión del ritual del matrimonio, pues reflejan a la novia privada de los elementos más importantes de este rito, del himeneo, del lecho, de las bodas y de la procreación, y conducida a su nuevo hogar en el Hades.

#### 4. 5. 4. Conclusión

La perversión ritual que provoca la fusión entre los ritos funerarios y los ritos nupciales aparece reforzada mediante el estilo y la ambigüedad de *Ant.* 73, un verso del prólogo en el cual parece presagiarse, de manera compacta y expectante, la imagen del abrazo de los amantes que alcanzan sus nupcias en la muerte. Esta evocación no debía de pasar desapercibida para un público que estaba familiarizado con la unión entre ambos ritos de paso, como atestiguan la iconografía, los epitafios, el mito de Perséfone y la muerte de las jóvenes vírgenes. Esta imagen aparece desarrollada en la éxodo en un momento de fuerte emotividad en el que, con ecos del prólogo, el regocijo por la nueva vida en el matrimonio es contrarrestado con las desgarradoras y desalentadoras imágenes de los amantes entrelazados en la muerte y de la novia conducida a su nueva vivienda en el Hades. Determinados rasgos estilísticos y lingüísticos, como la construcción en quiasmo, el políptoton o la dualidad semántica del verbo *κεῖμαι*, contribuyen a reforzar esta imagen desde el prólogo.

#### 4. 6. Conclusiones

Toda esta tragedia plantea un debate sobre algunos aspectos importantes del ritual de la sepultura. A raíz de esta reflexión, entran en conflicto esferas opuestas, como lo masculino y lo femenino, el elogio público y el lamento privado, la *polis* y el *oἶκος*. Estos conflictos son presentados por primera vez en el prólogo mediante imágenes que se desarrollan en los momentos posteriores hasta la éxodo, donde se produce un intento de restauración del ritual que se había visto transgredido con la exposición pública y oprobiosa del cadáver, ultrajado al dejarlo insepulto.

---

<sup>234</sup> Sobre la imagen ritual y poética del Hades como la casa a la que el muerto se dirige mediante términos poéticos como *οἶκησις* o *οικίτωρ* ya se ha hablado, *cf.* *Aj.* 396, 517; *Ant.* 852, 868, 890, 892; *Tr.* 282, 1161. *Cf.* Long 1968: 153; Segal 1999: 177; Knox 1964: 114; Ormand 1999: 94-95.

En primer lugar, el doble enterramiento de Polinices, mediante vocabulario que recuerda el acto comunitario y piadoso de la sepultura, es anticipado en el prólogo. Los preparativos del muerto, que las mujeres hacían en la *πρόθεσις*, son evocados con léxico ritual que refleja el acto tanto en el prólogo como en momentos posteriores. La elevación del túmulo sepulcral que Antígona se dispone a hacer para enterrar a su hermano se cambia en momentos posteriores en el propio túmulo que alberga a la protagonista con su muerte, una nueva tumba erigida también con el objetivo de expulsar el *μίασμα*. Finalmente, esta misma imagen se repite, con vocabulario similar, en el caso de Polinices, con el fin de purificar de manera definitiva la comunidad. Este enterramiento se lleva a cabo mediante un acto piadoso y religioso que entra en conflicto con la transgresión política de Antígona, como reflejan los constantes oxímoron que yuxtaponen estas dos esferas.

En segundo lugar, los lamentos fúnebres, en relación con las estridencias de las mujeres y sus restricciones por parte del soberano, son evocados, poética y ritualmente, por medio de recursos estilísticos que insisten en la transgresión y alteración religiosa que domina el ambiente inicial en el prólogo. Finalmente, en la *éxodo* asistimos a una confrontación entre elogios públicos y lamentos privados estridentes que se resuelven trágicamente mediante el fracaso de las restricciones soberanas y la necesidad de un lamento agudo acorde con el dolor sentido por la muerte de los seres queridos.

En tercer lugar, la sepultura conjunta de los amantes abrazados sugiere una desalentadora frustración de la joven virgen que va a introducirse en su nueva vida como esposa de la Muerte. Esta imagen, descrita y evocada en la *éxodo*, se anticipa mediante recursos estilísticos y ambigüedades léxicas en el prólogo, donde se evoca la imagen de los seres queridos entrelazados y yaciendo juntos en el Hades. Pero mientras que en el prólogo sólo se programa esta idea de manera sintética, en los momentos posteriores se desarrolla de manera progresiva, hasta su explosión dramática en la *éxodo*, momento en el cual la vuelta al orden natural de la sepultura piadosa se lleva a cabo por medio de la destrucción total de la familia.

## 5. *Edipo Rey*

### 5. 1. Introducción

La tragedia comienza con la aparición en escena de Edipo en calidad de soberano honrado comprometido en todo con su pueblo<sup>1</sup>. Una peste, que afecta a la fertilidad humana, animal y vegetal, está consumiendo la comunidad de los tebanos<sup>2</sup>. Cuando Edipo entra en escena, una multitud de suplicantes<sup>3</sup> lo espera en torno a sus altares a fin de rogarle que salve a la comunidad, igual que la liberó otrora del enigma de la Esfinge<sup>4</sup>. De este modo, Edipo se presenta al comienzo como salvador y liberador del pueblo tebanos, como un soberano ilustre que gobierna con viento favorable la ciudad de los Cadmeos. Edipo, con anterioridad al prólogo, había ya mandado a su cuñado Creonte a consultar el oráculo de Delfos a fin de que le revelara la causa de la peste<sup>5</sup>. Cuando llega Creonte, en palabras enigmáticas que reflejan el lenguaje oracular, reproduce el mensaje de Apolo: se debe expulsar el μῖασμα que, nutrido en la tierra Cadmea, está contaminando el país<sup>6</sup>. A continuación se menciona que esta polución está ocasionada por el asesinato de Layo, el anterior rey de Tebas<sup>7</sup>. Por ello, Edipo emprende una comprometida investigación que tiene por objeto descubrir esta mancha y expulsarla de la ciudad. Dicha búsqueda acabará por descubrir a Edipo como el asesino de Layo y, en consecuencia, como la mancha que hay que expulsar.

El tema principal de *Edipo Rey* es la relación ambigua y desconcertante, reflejada también en el ambiguo lenguaje oracular, de Edipo con los dioses y con las fuerzas ocultas de la naturaleza que no logra comprender (cf. Dodds 1966: 37; Segal 1999:

---

<sup>1</sup> OT. 8, 14.

<sup>2</sup> OT. 22-27.

<sup>3</sup> Sobre la supuesta muchedumbre de suplicantes que espera a Edipo hay controversia. El hecho de que, en la representación, hubiera una multitud de personajes ha sido puesto en duda por las dificultades que conllevaría tal representación (Calder 1959: 121-122). Según Calder (1959: 127), el sacerdote de Zeus era acompañado sólo por dos chicos, que posteriormente aparecerían como hijas de Edipo. Por su parte, Benardete (1966: 106) piensa que la división tripartita de los suplicantes, mencionados como niños, ancianos y adultos, en las tres edades de la vida (OT. 16-19), aludiría simbólica e irónicamente al enigma de la Esfinge; una teoría interesante pero difícil de demostrar. Sobre estos temas de visualización escénica de los suplicantes, *vid.* Burian 1977: 91-94. Nosotros defendemos que estamos ante una súplica multitudinaria, ya que este acto religioso debe congregarse al conjunto de la comunidad, como se menciona en reiteradas ocasiones (OT. 4, 22, 28, 46, 51, 64), ya que todos están afectados.

<sup>4</sup> OT. 31-36.

<sup>5</sup> OT. 68-72.

<sup>6</sup> OT. 96-98. A simple vista parece que estas palabras son bastante claras y contundentes. No obstante, como veremos, las imágenes poéticas y rituales que en ellas aparecen nos hacen considerar que, irónicamente y de manera enigmática, condenan a Edipo.

<sup>7</sup> OT. 103-104.

207). La ambigüedad de Edipo, mediante las constantes ironías trágicas de la obra, aparece expresada en su carácter doble y ambivalente. De hecho, el soberano honrado e ilustre que aparece en el prólogo, paulatinamente se descubrirá a sí mismo como la mancha que está contaminando su propia comunidad. Así pues, Edipo es, a la vez, un nativo teban y un extranjero<sup>8</sup>, un salvador que liberó a los Cadmeos de la Esfinge y un destructor que contamina sin saberlo la comunidad, un conocedor del enigma y un desconocedor de un acertijo que no puede descifrar. Así, la oposición entre apariencia y realidad, visión y ceguera, conocimiento e ignorancia, son recurrentes durante toda la obra<sup>9</sup>. Los juegos etimológicos del nombre de Edipo reflejan la ambigüedad característica del protagonista, conocedor (οἶδα) del enigma de la Esfinge que lo convirtió en salvador de Tebas<sup>10</sup> y con los pies hinchados (οἰδέω)<sup>11</sup>, una marca que conecta a Edipo con su destino (cf. Ruipérez 2006: 57-69; Griffith 1996: 72-73; Segal 1999: 207-208; Vernant 2002b: 116; Goldhill 2012: 27; Calame 1996: 20; Pucci 1996: 36). Edipo, en su máxima gloria al inicio del drama, considerado el primero entre los hombres en su trato con la divinidad<sup>12</sup>, se convierte al final en un ser humano igual a nada<sup>13</sup>, con una τύχη desconcertante que lo eleva y lo destruye en un solo día<sup>14</sup>.

Esta ambigüedad característica de Edipo es reforzada por el lenguaje enigmático del oráculo de Delfos y por la sucesión de oráculos que aparecen a lo largo de la investigación. Una de las novedades atribuidas a Sófocles en el tratamiento del mito es la mayor importancia concedida al oráculo de Delfos<sup>15</sup>, cuya finalidad tal vez sea plasmar la ambigüedad oracular con mayor efectismo trágico y centrar la atención en el trato del ser humano con los dioses, concretamente con el oráculo. La grandeza de Edipo entra, pues, en conflicto con la grandeza de los dioses, un conflicto que se resuelve, trágicamente, mediante la destrucción de los valores ambiguos que Edipo

---

<sup>8</sup> OT. 452-453.

<sup>9</sup> En las constantes ironías trágicas de la obra no nos detenemos por ser un tema muy estudiado y exceder nuestro propósito. En este caso, sólo mencionamos la ironía y la ambigüedad de la tragedia como reflejo del propio carácter ambiguo y enigmático de los oráculos, de Edipo y, por extensión, del ser humano. Sobre la ironía trágica, *vid.* Vara (1983); Andrade (2001); Vernant (2002b); Gould 1966: 499-500.

<sup>10</sup> Cf. OT. 37, 397.

<sup>11</sup> OT. 717-719. De hecho, abandonado de niño en el monte Citerón, al final de la tragedia Edipo debe retornar al espacio incivilizado que lo recogió antaño por ser la marca de identidad que liga a Edipo con su propia tierra (OT. 1451-1454).

<sup>12</sup> OT. 33-34.

<sup>13</sup> OT. 1187-1188.

<sup>14</sup> Cf. OT. 438, 442-443, 614-615.

<sup>15</sup> Así, por ejemplo, mientras que Esquilo ubica la encrucijada de caminos donde Edipo mató a Layo en el camino hacia Potnia, Sófocles la sitúa en dirección a Dáulide, entre Tebas y Delfos. Con este tipo de detalles que inciden en Apolo y el oráculo, Sófocles le concede mayor importancia, convirtiéndolo en un factor primordial en el desarrollo de la acción (Cameron 1968: 10; Gould 1965b: 599).

representa: «The *Oedipus Tyrannus* of Sophocles combines two apparently irreconcilable themes, the greatness of the gods and the greatness of the man, and the combination of these themes is inevitably tragic, for the greatness of the gods is most clearly and powerfully demonstrated by man's defeat» (Knox 1957: 195).

La caída en desgracia de Edipo se convierte en paradigma de la aniquilación de la fortuna humana en su relación con los dioses y las fuerzas de la naturaleza. El coro mismo pone en relación la fortuna de Edipo con los seres humanos en general cuando llama al desafortunado Edipo παράδειγμα, vinculando su *daimon* al del resto de los mortales<sup>16</sup> (cf. Segal 1999: 247; Knox 1957: 157). Así pues, la identificación de Edipo con el espectador convierte esta tragedia en una obra que cuestiona la relación ambigua y enigmática del ser humano en general con el mundo que lo rodea y con los dioses de la religión tradicional (Segal 1999: 216).

En última instancia, la respuesta al enigma es tanto Edipo como el hombre, identificados entre sí mediante ambigüedades e ironías con doble sentido (Knox 1957: 157). En esta línea, si Edipo descifró el enigma de la Esfinge, cuya respuesta era “el hombre”, la contestación al enigma del asesino de Layo es también “el hombre”, esto es, Edipo (Knox 1957: 157). Una vez más el juego etimológico del nombre del protagonista apunta a la respuesta de ambos enigmas, pues el animal que, en las tres edades de su vida, es δίπους, τρίπους y τετράπους es también Οιδίπους, esto es, el hombre, a la vez salvador y destructor, cuyo σκῆπτρον es tanto un símbolo de realeza en su máxima gloria como de vejez en su decadencia, momento en el que deberá tantear con el bastón el suelo que pisa exiliado de la tierra que él mismo ha destruido<sup>17</sup> (cf. Benardete 1966: 106; Segal 1999: 216; Vernant 2002b: 116). En este sentido, *Edipo Rey* pone en escena el enigma y el descubrimiento de la propia identidad, una problemática que el hombre del siglo V a. C. se comenzaba a cuestionar, la búsqueda de la individualidad y su relación con los dioses tradicionales, según la máxima del santuario delfico γνῶθι σεαυτόν<sup>18</sup> (cf. Cameron 1968: 17-18; Knox 1957: 47-48).

---

<sup>16</sup> OT. 1193-1196.

<sup>17</sup> OT. 454-456, 811.

<sup>18</sup> Esta máxima se conecta con otro de los grandes temas de la tragedia ática, μηδὲν ἄγαν, el ideal ateniense de la σωφροσύνη que aparece constantemente recordado en la tragedia griega (cf. Tr. 435; Aj. 132, 586, 677; OT. 589; El. 307, 465). Mantenerse en su justa medida como seres humanos, sin exceder los límites, es el principal cuestionamiento de los valores encarnados por héroes trágicos como Áyax, Antígona o Creonte (cf. Aj. 127-133, 758-761). Pero a pesar de la controversia suscitada por la consideración de Edipo como un ὑβριστής (vid. Griffith 1996: 76-78), ya que no parece cometer *hybris* al

En el contexto de la guerra del Peloponeso, en una Atenas que estaba en pleno apogeo imperialista sobre el resto de las *poleis* griegas y veía ya de cerca su derrota ante Esparta, Edipo aparece, según piensa Knox (1957: 105), como paradigma de la caída ateniense, como reflejo de la máxima gloria del imperialismo ateniense y su irremediable caída en desgracia (cf. Knox 1957: 63; Gould 1965b: 600-601). Esta conexión entre el pasado mítico y el presente inmediato presenta a Edipo como reflejo de los dirigentes atenienses del momento, concretamente de Pericles, como gobernante honrado y comprometido en todo con su pueblo (vid. Knox 1957: 63-64)<sup>19</sup>. Como un buen soberano, Edipo lleva a cabo interrogatorios continuados para resolver el enigma del asesinato y hacer cumplir el edicto acordado. Edipo se convierte así en el investigador racional, el científico y el médico que debe diagnosticar la enfermedad a fin de ofrecer una curación para su tierra<sup>20</sup> (vid. Knox 1957: 117).

Estas conexiones entre mito y realidad, en algunos casos, pueden parecer difíciles de demostrar al no existir referencias directas, pues toda comparación entre los hechos míticos y la realidad debe ser entendida como un eco o una evocación que podría traer a la mente del espectador el recuerdo de sucesos, personas o acontecimientos de la época. Por ello, debemos plantearnos tres problemas bastante debatidos por los estudiosos en relación con el papel desempeñado por Edipo y el significado general de la obra en atención a su vínculo con la realidad ateniense.

En primer lugar, el sobrenombre τύραννος que Edipo recibe en esta tragedia<sup>21</sup> hace pensar en la concepción negativa de los tiranos como déspotas o gobernantes absolutos alejados de su pueblo<sup>22</sup>. Esta idea choca con la visión de un Edipo científico, inteligente y comprometido en todo con su pueblo, predispuesto a encontrar una solución favorable para el conjunto de ciudadanos. Por otra parte, aunque en tragedia se utiliza con frecuencia el término τύραννος, sin connotaciones negativas, como sinónimo

---

presentante como un soberano honrado, el conocimiento de Edipo sobre sí mismo alude también a la posición que ocupa en relación con la naturaleza, especialmente con los dioses.

<sup>19</sup> Según esta conexión, también a lo largo de la tragedia es recurrente el vocabulario técnico, extraído de la política y la retórica, que recuerda un proceso judicial típico de los tribunales atenienses, cf. *OT*. 68, 110-111, 130, 266, 286, 362, 407, 450, 916, 952. Sobre esto, vid. Knox 1957: 116-124.

<sup>20</sup> *OT*. 68.

<sup>21</sup> Cf. *OT*. 408, 513, 588, 799, 873, 925, 939.

<sup>22</sup> Es diferente la pregunta “¿por qué Edipo es llamado *tirano*?” a “¿por qué la tragedia es intitulada *Οιδίπους Τύραννος*?”. Probablemente el sobrenombre “tirano” en el título sea posterior a Aristóteles, ya que el estagirita conoce la tragedia simplemente como *Edipo*, vid. Arist. *Po*. 1452a 24, 1453b 7. La inclusión de “tirano” en el título probablemente se deba a la frecuencia de empleo del término dentro de la tragedia. Sobre estos temas, vid. Knox 1979: 87-95.

de βασιλεύς (Knox 1979: 87), en esta obra en concreto la palabra parece estar empleada en más de una ocasión para referirse al personaje como un soberano que abusa de su poder absoluto<sup>23</sup>. Por esta razón, en *Edipo Rey* el vocablo no sólo es sinónimo de rey en sentido neutro, pudiendo mirar por el bien común o por el suyo propio, sino también presenta las connotaciones negativas que la sociedad ateniense le otorgaba, pues esta tragedia se hace eco de la reflexión política del sentido de τύραννος, un rey que asume el poder absoluto en tiempos de crisis con la finalidad de encontrar un remedio para la ciudad<sup>24</sup>.

En segundo lugar, la concepción de Edipo como un soberano honrado y hegemónico plantea un problema debido a la esperable aparición del héroe trágico como ὕβριστής, lleno de desmesura o *hybris* como causa principal de su caída en desgracia. La descripción de Edipo como un τύραννος ὕβριστής<sup>25</sup> parece contradecir la noción del protagonista como un rey comprometido con su pueblo, dando la impresión de que la desmesura podría ser la causa de su caída. Algunos estudiosos, como Griffith (1996: 76-80), piensan que Edipo hace gala de la *hybris* desde el inicio, igualando su estatus al de los dioses y mostrando su arrogancia en los distintos agones de la obra, especialmente en los mantenidos con Tiresias y Creonte. En este sentido, el sacerdote habla de los altares de Edipo<sup>26</sup> con un término, βωμός, reservado a los altares de divinidades olímpicas. Asimismo, tras la súplica que el coro dirige a los dioses en la párodo, Edipo aparece dispuesto a dar cumplimiento a la plegaria<sup>27</sup> casi como si fuera un dios que llega para poner fin a la enfermedad. Pero a partir de la anagnórisis todo cambia, pues la posición todopoderosa de Edipo se rebaja a la categoría de ser humano (*vid.* Griffith 1996: 80-81). Con todo, la interpretación de Griffith es desmentida por el hecho de que Edipo en ningún momento se compara con los dioses, el sacerdote no lo considera igual a un dios, sino el primero de los humanos en su trato con la divinidad<sup>28</sup>, y los altares del soberano son los que éste tiene en palacio, pero no en honor proppio sino de las divinidades.

---

<sup>23</sup> Cf. OT. 408, 588, 873.

<sup>24</sup> Así, Edipo es un extranjero que llega a Tebas y accede al trono no por herencia sino por concesión tras descifrar el enigma de la Esfinge (*vid.* Knox 1979: 87-88).

<sup>25</sup> OT. 873 (ὕβρις φντεύει τύραννον). Sobre esta expresión y sus distintas interpretaciones en relación con Edipo, cf. Griffith 1996: 76-77; Dawe 2006: 147-148; Knox 1957: 102-103, 1979: 90.

<sup>26</sup> OT. 16.

<sup>27</sup> OT. 216-275.

<sup>28</sup> OT. 33-34.



En tercer lugar, debemos enfocar la interpretación de esta tragedia en torno a la problemática de la inocencia o culpabilidad de Edipo por el asesinato de Layo. Sobre este tema también los estudiosos, basados en las leyes áticas de homicidio, se han dividido entre aquellos que apoyan la culpabilidad del personaje y aquellos que alegan su inocencia<sup>29</sup>. Por una parte, algunos piensan que Edipo cometió homicidio involuntario, defendiendo con ello su inocencia ante la justicia de los hombres; aunque a los ojos de los dioses es culpable y no puede ser exonerado (*cf.* Cameron 1968: 131-132; Gould 1966: 495). Frente a esta interpretación, Harris (2012: 293-295), basado en los distintos tipos de justicia ateniense y en el análisis del texto donde Edipo describe el asesinato de Layo<sup>30</sup>, toma parte en la controversia afirmando que Edipo es culpable de homicidio deliberado, aunque a ojos del público no es totalmente malvado, ganando con ello la piedad y la simpatía del espectador.

A causa del asesinato de Layo la comunidad se ha contaminado mediante una plaga que invade tanto la esfera política como la religiosa. Tanto si el homicidio es voluntario como si no, el asesino estaba siempre contaminado y debía ser desterrado (Adkins 1960: 92). A raíz de la polución que conllevaba el derramamiento de sangre en el asesinato, la tierra ya no produce frutos, sino *μίασμα*, una contaminación que debe ser expulsada para lograr la purificación del crimen cometido. Así pues, este asesinato mancha la naturaleza como terreno sagrado de donde brota la vida, haciendo surgir en este caso la muerte. Por ello, Edipo es culpable ante las leyes religiosas que mantienen en armonía la comunidad, debiendo ser restauradas con el destierro de esta mancilla. Sin embargo, el final de la tragedia nos deja sorprendidos, pues la expulsión de Edipo no se lleva a cabo, sino que Creonte lo manda al interior de la casa con el fin de apartar la abominación<sup>31</sup>. Este final parece pues inconcluso, ya que tras la ceguera de Edipo deberíamos esperar su exilio (Kovacs 2009: 53).

De esta sucinta introducción podemos extraer tres elementos rituales principales que aparecen en el prólogo: las súplicas, el *μίασμα* y los oráculos. En este apartado analizamos el prólogo de esta tragedia en atención a las marcas lingüísticas, imágenes poético-rituales y metáforas que evocan estas tres prácticas rituales. Estos mismos elementos se encuentran con frecuencia en los episodios posteriores y aparecen

---

<sup>29</sup> Sobre esta controversia, *cf.* Cameron 1968: 131-132; Griffith 1992: 196-202; Harris 2012: 293-295.

<sup>30</sup> *OT.* 800-813.

<sup>31</sup> *OT.* 1429.

desarrollados según los intereses dramáticos de cada contexto. La evolución, a partir del prólogo, de estos tres rasgos interconectados entre sí es importante para comprender mejor la ligazón entre los distintos episodios del drama así como la programación que en este prólogo se hace de aspectos importantes en el desarrollo dramático posterior.

## 5. 2. Las súplicas

### 5. 2. 1. Introducción

Uno de los rituales que mejor conocemos, debido a los muchos ejemplos de que disponemos<sup>32</sup>, es la súplica. En este apartado analizamos las marcas lingüísticas e imágenes que reflejan la manera en que se produce la reelaboración dramática de este ritual en el prólogo de *Edipo Rey*. A partir de esta súplica comienza a desarrollarse la acción dramática. Este mismo ritual aparece desarrollado y reelaborado a lo largo de todo el drama, a veces transformado en forma de maldición, en perfecta conexión con el argumento dramático según el contexto en el que aparece.

Como consideración metodológica previa, debemos traer a colación la diferencia entre εὐχή y ἰκετεία<sup>33</sup>. En términos generales, una εὐχή se emplea en sentido neutro para referirse a cualquier tipo de súplica, dirigida tanto a los dioses como a los humanos, aunque generalmente se utiliza para la plegaria u oración que tiene como destinatario las divinidades (cf. Naiden 2006: 7; Burkert 2007: 102-103; Pulleyn 1997: 59; Corlu 1966: 215). En cambio la ἰκετεία, que generalmente se dirige a otra persona (Naiden 2006: 7-8), es un entramado formal de rasgos políticos y religiosos. Por lo general, en la εὐχή el receptor suele estar ausente, mientras que en la ἰκετεία suele estar presente.

En la ἰκετεία, como sucede en general con la religión pública de los griegos, la esfera política se encuentra estrechamente vinculada a la religiosa (vid. Naiden 2006: 171-218). En Atenas, como sucedió también en otras *poleis* griegas, la súplica realizada ante un lugar sacro llegó a ser un procedimiento regulado por el Estado, mediante leyes

---

<sup>32</sup> Cf. *Il.* I 37-42, IX 451-452, XV 76-77, XXIV 477-479; *Od.* III 92, IV 322, XXII 334-337; A. *Supp.* 189-203; E. *HF.* 327-331, *Ph.* 1567-1569, *Supp.* 1-86; *Lys.* I 19-20; D. XVIII 107; Th. I 126, I 136; Hdt. V 70-71.

<sup>33</sup> En Grecia había muchos términos para referirse a la súplica, como εὐχομαι, ἰκετεύω y λίσσομαι. Sobre la diferencia entre los distintos tipos de súplica o ruegos en atención a los diversos términos, vid. Corlu 1966: 17-118, 249-284, 292-313; Aubriot-Sévin 1992: 199-153; Pulleyn 1997: 56-69.

que reglamentaban este ritual<sup>34</sup> (*vid.* Naiden 2006: 171-173). En este sentido, a los asesinos, a los secuestradores y a los impuros se les impedía hacer la súplica sagrada ante el consejo (Naiden 2006: 178). Algunos suplicantes se ganaban la atención de la βουλή mediante la ofrenda de la rama característica del suplicante, que solían colocar en el altar de los doce dioses (Naiden 2006: 174). Asimismo, Andócides nos transmite una ley que prohibía el uso de ramos de suplicantes durante los misterios eleusinos<sup>35</sup>. Las súplicas, por tanto, debían ser ἔννομα, conformes a lo dispuesto por la ley, según la expresión ἔδοξε ἔννομα ἰκετεύειν ἐν τῇ βουλῇ a propósito de una súplica realizada por el meteco Dioscórides ante la asamblea de los atenienses<sup>36</sup>.

En esta línea, la súplica de *asyllia*, un tipo concreto de ἰκετεία, se define por su función político-social como una súplica de hospitalidad según la cual el suplicante busca protección en un determinado grupo social mediante el contacto físico con un espacio sagrado e inviolable al que el suplicante se acoge (*cf.* Kopperschmidt 1971: 322; Gould 1973: 77-78; Naiden 2006: 70-71). Es el caso de la protección solicitada por Edipo en Colono<sup>37</sup> o el esquema mítico de un perseguido que busca protección en una ciudad extranjera tras huir de los perseguidores, como sucede en *Suplicantes* de Esquilo, entre otros ejemplos<sup>38</sup>.

En definitiva, la súplica tenía un carácter público, social y comunitario bastante importante que conviene tener en cuenta en nuestro análisis de *Edipo Rey*. Este ritual se realiza mediante una mezcla de lenguaje formalizado y gestualidad, ya que determinados gestos como alzar las manos, tocar las rodillas o postrarse ante la persona receptora de la súplica estaban fuertemente regularizados (Gould 1973: 76). Así, el contacto físico con el destinatario o con un espacio sagrado que rodeara al *supplicandus* era indispensable para solicitar la aceptación de la súplica. Este contacto, juntamente con la gestualidad, es un signo de dependencia propio de los rituales de sumisión que marcan la relación de rango entre suplicante y *supplicandus* (*cf.* Burkert 2009: 157-158; Gould 1973: 75).

---

<sup>34</sup> *Vid.* Arist. *Ath.* 43.

<sup>35</sup> And. I 110.

<sup>36</sup> *IG* II<sup>2</sup> 218.

<sup>37</sup> *OC.* 84-110.

<sup>38</sup> *Cf.* A. *Eu.* 276-488; E. *Heracl.* 335ss, *Andr.* 1-472, *HF.* 1-327, *Hel.* 1-566, *Ion.* 1255-1613. Kopperschmidt (1971: 323-324) diferencia aquellas súplicas que contemplan el esquema tripartito perseguidor-perseguido-salvador, con estructura ternaria, de aquellas otras en las que sólo participan dos personajes, con estructura binaria, en la que el suplicante trata de obtener un beneficio por parte del *supplicandus*, como en el prólogo de *Edipo Rey*.

Esta relación puede ser entre dos personas, súplicas realizadas cara a cara, o entre una persona y una divinidad, súplicas que tenían como destinatario un dios. En las primeras, el contacto físico con el cuerpo de la persona receptora, como las rodillas o el mentón, era importante por ser su esencia vital, en la creencia de que el poder del suplicante fluía dentro del *supplicandus* (cf. Koppeschmidt 1971: 322; Gould 1973: 97). En aquellas plegarias dirigidas a una divinidad, el suplicante entraba en contacto con un espacio consagrado al dios destinatario, generalmente un altar, donde se ofrendaban ramas de laurel coronadas con cintas de lana como ofrenda al dios a fin de que aceptara la petición (Gould 1973: 77-78). En estas últimas se encuadran las súplicas de *asylia*, en las que el carácter de inviolabilidad que recibía el suplicante era garantizado por el espacio sagrado. Así, cualquier agresión contra él en este lugar se consideraba un desafío contra el poder del dios y un sacrilegio<sup>39</sup>.

Pero si la gestualidad de la súplica se encontraba regularizada, no es menos cierto que su estructura formal estaba fuertemente sistematizada. Por un lado, la estructura interna es por lo general tripartita, pues estaba dividida en invocación, argumentos y súplica<sup>40</sup>. Por otro lado, existe también una estructura externa en atención a la interacción entre los participantes en el ritual (*vid.* Naiden 2006: 29-162). Según ésta, en un primer momento el suplicante elige si dirigirse a una persona o a un altar. Si se acerca a una persona, se suele optar por alguien con capacidad de ayudar, en muchos casos un rey (*vid.* Naiden 2006: 30-31). En segundo lugar, se anuncia el propósito de realizar la súplica, acompañado del gesto ritual de entrar en contacto con partes del cuerpo del *supplicandus*, como las rodillas o el mentón (Naiden 2006: 43). El tercer paso consiste en la súplica propiamente dicha, con su estructura interna tripartita,

---

<sup>39</sup> De hecho, conservamos varios ejemplos de transgresión de *asylia*. Un caso lo encontramos en la historia de Cílón que transmite Tucídides (I 126). Según ésta, Cílón realizó un golpe de Estado frustrado en Atenas con el fin de instaurar la tiranía, razón por la cual Cílón y sus seguidores se atrincheraron en la Acrópolis. Pero los atenienses les pusieron sitio. Ante este panorama, Cílón huyó y sus partidarios se acogieron como suplicantes en el templo de Atenea Políade, razón por la cual adquirieron carácter de inviolables. No obstante, los atenienses, liderados por los Alcmeónidas, los asesinaron. Este asesinato fue considerado un sacrilegio que irritó a los dioses, razón por la cual la estirpe de los Alcmeónidas fue contaminada durante varias generaciones hasta que fuera finalmente purificada. Sobre esto, *vid.* Gould 1973: 78; Mikalson 1991: 69-70; Foley 1993b: 526.

<sup>40</sup> Esta división en tres partes tiene su origen en el estudio clásico de Ausfeld (1903) citado en la bibliografía. En primer lugar encontramos la *inuocatio* dirigida al dios, en la que aparece el vocativo junto con epítetos, atributos o calificativos de la divinidad. En segundo lugar hallamos lo que Ausfeld denominó la *pars epica*, donde se exponen todos aquellos argumentos que podrían mover al dios a cumplir la demanda. En tercer lugar, se reproduce la petición o la súplica propiamente dicha, expresada por medio de imperativos, optativos e infinitivos, muchas veces acompañados de términos directos como εὔχομαι, λίσσομαι o ἱκετεύω. Sobre esta estructura, *vid.* Aubriot-Sévin 1992: 218. En el caso del prólogo de *Edipo Rey*, la súplica no se dirige a un dios sino a un soberano, aunque la estructura tripartita se repite.

durante la cual el suplicante debe exponer los argumentos que muestren que se le debe conceder la plegaria<sup>41</sup>. En cuarto lugar, el *supplicandus* debe dar una respuesta, ya que puede aceptarla o denegarla (Naiden 2006: 105-106). En caso de aceptación, el *supplicandus* realiza su compromiso con el suplicante, a quien acoge por lo general, en un determinado grupo social, como φίλος o ξένος (vid. Naiden 2006: 116-122).

Toda esta mezcla de convenciones teatrales y parámetros socio-culturales y religiosos hace que la realidad formal de la súplica se encuentre transferida al marco de la teatralización escénica. En definitiva, como adecuadamente resume Legangneux (1999: 178): «Les conventions sociales sont alors transposées en performance théâtrale et rhétorique qui suscite la réflexion et l'émotion du public». De este modo, «la súplica entra plenamente en el juego teatral» (Adrados 1986: 33).

Así, el prólogo de *Edipo Rey* es una presentación del motivo con el que da comienzo la tragedia. La preocupación inicial es reforzada por medio de la teatralización del ritual de la súplica. Así pues, los primeros versos de la tragedia muestran un espacio de angustia en el que se puede observar una multitud de suplicantes amenazados por un peligro que acaba de surgir, como reflejan las primeras palabras de Edipo (Burian 1977: 82-83). Posteriormente, se describe la peste que amenaza la tierra y la solución encontrada por el *supplicandus*<sup>42</sup>. La dramatización de este ritual es importante desde el punto de vista emotivo y efectista, pues por medio de éste se expone el ambiente conflictivo inicial. Pero también gracias a la súplica se consigue dar comienzo a la acción dramática, pues tras la descripción del problema inicial aparece la solución revelada por el oráculo.

Por otra parte, la dramatización del ritual no se limita a la efectividad del prólogo, sino que, además, los rasgos formales, repetitivos y teatralizados del ritual ofrecen imágenes y estructuras similares, recurrentes y reiteradas a lo largo de todo el drama, en perfecta conexión con el argumento dramático y desarrolladas según las necesidades de cada contexto<sup>43</sup>, como veremos en el agón entre Edipo y Tiresias<sup>44</sup>, en la súplica de

---

<sup>41</sup> Los argumentos tratan de convencer al destinatario apelando a los valores compartidos entre suplicante y *supplicandus* así como a la legitimidad y a la justicia de la súplica. Con frecuencia se intenta también conmovir al *supplicandus* mediante la piedad y la emotividad, a veces aludiendo a los vínculos afectivos entre los protagonistas (cf. Naiden 2006: 78-79; Harris 2012: 296).

<sup>42</sup> Cf. *OT*. 22-30, 68-72.

<sup>43</sup> En algunos casos las súplicas se encuentran transformadas en forma de maldición, cf. *OT*. 236-243, 246-251, 269-272, 294-295, 417-419, 644-645, 660-662, 744-745, 819-820, 830-833, 887, 1271-1275, 1289-1291, 1349-1352. En la maldición no entramos debido a su inexistencia en el prólogo, pues aparece

Yocasta<sup>45</sup> o en el momento final en que Edipo súplica que lo exilien<sup>46</sup>. Por esta razón, consideramos la súplica un elemento ritual central y predominante en toda la tragedia. Por ello, en este apartado estudiamos la función dramática de la teatralización de este ritual en el prólogo y su desarrollo en los episodios subsiguientes.

## 5. 2. 2. La súplica del prólogo

### 5. 2. 2. 1. El cuadro inicial de la súplica: ramos, lamentos y peanes

Desde el principio se marca la relación paternal y protectora de Edipo con su pueblo, entre *supplicandus* y suplicante:

ἽΩ τέκνα, Κάδμου τοῦ πάλαι νέα τροφή, / τίνας ποθ' ἔδρας τάσδε μοι θοάζετε /  
ἰκτηρίοις κλάδοισιν ἐξεστεμμένοι; / πόλις δ' ὁμοῦ μὲν θυμιαμάτων γέμει, / ὁμοῦ δὲ  
παιάνων τε καὶ στεναγμάτων<sup>47</sup>.

*¡Hijos! Nueva crianza del antiguo Cadmo, ¿En qué asientos estáis postrados ante mí, coronados con ramos de suplicantes? La ciudad está llena al mismo tiempo del humo de los sacrificios y de peanes y lamentos.*

En estos versos, el vocativo inicial τέκνα enfatiza la afinidad entre *supplicandus* y suplicante, pues Edipo se presenta como un padre en una relación paternal y protectora de sus hijos<sup>48</sup>, sus descendientes (cf. Dawe 2006: 70; Bollack 1990: 2-3; Kamerbeek 1967: 31). La misma idea la encontramos en el sustantivo παῖδες, referido varias veces a los suplicantes en este prólogo<sup>49</sup>. Mediante esta relación paterno-filial entre Edipo y los

---

por primera vez en el discurso del soberano tras la párodo. Sólo apuntamos que la paradoja de Edipo reside en que la misma maldición que lanzara contra el asesino de Layo se vuelve contra sí mismo al final de la tragedia (Dyson 1973: 204-205). La maldición era lenguaje ritualizado, un acto lingüístico con fuerza ilocutiva, pues mediante el valor mágico de la palabra se obligaba a cumplir un determinado acto (Giordano 1999: 13). Por esta razón, la maldición que Edipo lanza irónicamente contra sí mismo llega a cumplirse en la éxodo. De este modo, la maldición aparece también en la tragedia con propósitos dramáticos (Dyson 1973: 212). Sobre las maldiciones y su relación con las súplicas, cf. Giordano 1999: 13-25; Pulleyn 1997: 70-95; Aubriot-Sévin 1992: 295-385.

<sup>44</sup> OT. 300-462.

<sup>45</sup> OT. 911-923.

<sup>46</sup> OT. 1409-1415.

<sup>47</sup> OT. 1-5.

<sup>48</sup> Vid. Sch. OT. 1: κέχρηται τῷ τέκνα ὡσπερὲ πατήρ.

<sup>49</sup> OT. 32, 58, 142, 147. Por otra parte, Burian (1977: 94) piensa que la referencia a los niños, los jóvenes no casados, podría aludir a la pureza de los suplicantes que contrastaría con la contaminación del *supplicandus*, una interpretación difícil de demostrar.

suplicantes se destaca el vínculo afectivo y familiar que une a ambos<sup>50</sup>. Esta misma relación familiar aparece en el vocativo τροφή, que conecta todo el linaje tebano desde Cadmo mediante la metáfora de la crianza. Así, esta semilla une lo viejo con lo nuevo en una yuxtaposición antitética que aparece con frecuencia en la obra<sup>51</sup> (Segal 1999: 231). De este modo Edipo presenta a la generación descendiente de Cadmo como una nueva cosecha, pues los hijos son las nuevas semillas<sup>52</sup> que brotan de la antigua ciudad de Cadmo y los hijos de Edipo (Dawe 2006: 70). Gracias a estas calificaciones se configura la relación entre los participantes en la súplica, antes de indicar la posición que ocupan. Esta postura es la postración típica del suplicante, un rasgo formal de la súplica que aparece marcado por términos como ἔδρας ο θοάζετε<sup>53</sup>.

En este cuadro inicial de la súplica no sólo se describe la posición adoptada por los suplicantes y la relación entre el rey y su pueblo, sino también aparecen retratados algunos elementos con frecuencia asociados con escenas de súplica, como los ramos con los que los ciudadanos están coronados, ἰκτηρίοις κλάδοισιν ἐξεστεμμένοι. Es un hecho constatable en muchos textos<sup>54</sup> que los suplicantes llevaban ramos de laurel<sup>55</sup>, generalmente coronados de lana, al altar o al templo de la divinidad a la que dirigían la súplica (cf. Naiden 2006: 56-57; Aubriot-Sévin 1992: 421-422). En este altar se depositaban los ramos como ofrenda a la divinidad.

Por otra parte, en esta tragedia los ramos de suplicante han sido identificados por Vernant (2002b: 122-124) con la εἰρεσιώνη, una ἰκτηρία adornada de frutos que se dedicaba a Apolo en las Targelias, fiesta ateniense en la cual se depositaba el ramo en el

---

<sup>50</sup> Al mismo tiempo que se marca esta relación, en estas palabras parece haber un tema irónico importante, según el cual Edipo llama a su pueblo “nueva crianza del antiguo Cadmo”, como si el hijo de Layo no fuera descendiente de Cadmo. Así, Edipo parece presentarse desde el comienzo, irónicamente, como un rey extranjero que dirige sus palabras a los tebanos.

<sup>51</sup> Cf. *OT*. 916, 947, 973, 1067, 1214, 1245, 1282, 1394-1395.

<sup>52</sup> Esta misma metáfora referida a los hijos la encontramos en *Aj*. 510-511, *OC*. 345-346.

<sup>53</sup> Esta posición que se repite varias veces más en el prólogo (cf. *OT*. 15, 20). Sobre la controversia del término θοάζετε, que puede tener el matiz de “apresurarse” debido a su posible relación etimológica con θοός, *vid.* Dawe 2006: 70. En nuestra opinión, a pesar de la homonimia entre los dos verbos que significan “apresurarse” y “estar sentado”, la etimología es distinta (*DELG*. s. v. θᾶκος, θέω<sup>1</sup>). Por esta razón, debido al contexto de la súplica y al refuerzo de otras palabras que también evocan la imagen de los suplicantes sentados, consideramos que no había confusión entre ambos términos.

<sup>54</sup> Cf. *Il*. I 14-15; *A. Supp.* 481-485, *Eu.* 43; *E. Supp.* 9-10; *And*. I 110-116; *Arist. Ath.* 43 6; *Plu. Thes.* 18 1.

<sup>55</sup> Según Delatte (Aubriot-Sévin 1992: 423), los ramos podían ser también de olivo. El simbolismo de la abundancia y la fertilidad de estos ramos, de laurel o de olivo, es bien conocido y aparece en otras festividades atenienses, como las Pianepsias en honor de Apolo (cf. Aubriot-Sévin 1992: 423; Parke 1986: 76-77). Este simbolismo de la fertilidad y de la crianza lo encontramos repetido a lo largo de todo el drama en directa conexión con el linaje de Edipo desde el término τροφή del inicio.

templo de la divinidad y se le suplicaba que aplacara el λοιμός y purificara la comunidad (Deubner 1956: 189-190). Ahora bien, Vernant realiza esta interpretación con el fin de demostrar que en la figura de Edipo hay un eco del ritual de expulsión del φαρμακός, que se realizaba en la misma festividad ateniense (*vid.* Vernant 2002b: 124-125). En cambio, como veremos en la imagen del μίσημα, en esta tragedia no parece haber una clara alusión al ritual del φαρμακός, ya que la situación parece ser más compleja. Por ello, no podemos demostrar que estos ramos aludan propiamente a la εἰρεσιώνη; pues, sin ser un rasgo exclusivo del ritual del φαρμακός, sí que es un elemento importante de las súplicas en general, principalmente de aquellas en que el destinatario es una divinidad (Naiden 2006: 56). Por esta razón, podríamos pensar que la súplica va dirigida a un dios, aunque sabemos que el receptor es Edipo. Por ello, Delcourt (Aubriot-Sévin 1992: 422-423) afirma que Edipo es pronto olvidado en favor del respeto religioso hacia la divinidad. Con esta idea, los ramos de suplicante se depositaban en los altares que se mencionan unos versos después<sup>56</sup>, “los altares de Edipo” en torno a los cuales se encuentran postrados los suplicantes.

Los ramos se encuentran enfatizados por el estilo del verso y por el término técnico ἐξεστεμμένοι (Bollack 1990: 6). El verbo στέφω es claramente una palabra perteneciente al léxico del ritual, empleada en diversos contextos como las libaciones o las ofrendas. En este caso, el participio se refiere a los suplicantes coronados. No obstante, eran los ramos los que se encontraban coronados de lana, no los suplicantes, que sólo los llevaban en sus manos, como aparece atestiguado en otros contextos<sup>57</sup>. Este participio es pues una hipálage que concierne a los suplicantes en vez de con los ramos<sup>58</sup>. Con ello se intensifica el cuadro de la súplica inicial, al sugerir que los suplicantes estaban ellos mismos coronados (Dawe 2006: 71). Así, «la métaphore souligne l'abondance» (Bollack 1990: 7) mediante una imagen que aparece reforzada por el preverbio perfectivo ἐξ. El mismo verbo volverá a aparecer en *OT*. 19 referido al resto del pueblo que se encuentra congregado, donde el preverbio perfectivo ἐξ en el participio ἐξεστεμμένον parece subrayar la abundancia al describir a los suplicantes coronados, por completo, como los ramos que llevan.

---

<sup>56</sup> *OT*. 16.

<sup>57</sup> *Cf. Il.* I 14-15; *A. Eu.* 43-45, *Supp.* 22.

<sup>58</sup> Otras hipótesis se han propuesto sobre esto, no obstante ésta nos parece la más acertada. Sobre las distintas interpretaciones, *vid.* Bollack 1990: 6-8.



Tras la alusión a los ramos se mencionan otros tres elementos importantes en la súplica, que incumbe a toda la comunidad: los peanes, el humo de los sacrificios y los gemidos<sup>59</sup>. En primer lugar, el peán se define, en sentido general, como un canto colectivo que expresa sentimientos extremos, de alegría o de tristeza, de inquietud y de esperanza inspirada por hechos decisivos en el destino de una comunidad (Rudhardt 1992: 184-185). El peán aparece asociado con Apolo<sup>60</sup> en calidad de salvador de la comunidad, a quien se le invoca mediante el grito ritual Ἠ Παιάν<sup>61</sup>, y al treno como canto de luto, así como a distintas celebraciones como las bodas, a la alegría y a las victorias militares (cf. Rudhardt 1992: 183; Rutherford 1993: 78-79, 1994: 113-114). En el pasaje que analizamos la yuxtaposición de los peanes con los lamentos y el humo hace evidente que se trata de un canto de dolor y tristeza. Así, en estos momentos iniciales se crea expectativa ante la incertidumbre de unos acontecimientos que motivan gritos rituales por un dolor inexplicable que padecen los tebanos. Pero además de un canto de luto y de victoria, sabemos por el escoliasta que había un tipo de peán que se cantaba para hacer cesar los males<sup>62</sup>, un caso claro de ritual apotropaico que cuadra muy bien con el contexto de esta tragedia (Vernant 2002b: 124). Así pues, en la súplica se solicita un remedio con el fin de alejar la peste que contamina la tierra, para lo cual aparece el pronóstico del oráculo de Delfos. En esta línea, la conexión entre el peán, Apolo y la súplica con fines apotropaicos convierte este canto en un elemento de súplica significativo en la descripción de este cuadro inicial.

En segundo lugar, el humo, obtenido por la quema de ofrendas propiciatorias en los sacrificios, como confirman el escolio<sup>63</sup> y la relación etimológica entre θύω y θῦμα<sup>64</sup>, conecta el peán con esta misma finalidad catártica, pues en algunas ceremonias religiosas el humo que se desprendía por la ignición de víctimas en los sacrificios tenía funciones purificadoras (cf. Parker 1990: 227; Burkert 2007: 87; Jebb 1883: 124). Esta función catártica del humo se conecta muy bien con el contexto de la tragedia que

<sup>59</sup> Mediante la alusión a la πόλις en posición enfática Edipo se presenta como un hombre social y político a la cabeza de su comunidad, poniendo el énfasis en el acto colectivo de la súplica que incumbe al conjunto de los ciudadanos, *vid.* Knox 1957: 53.

<sup>60</sup> Esta asimilación es debida a un sincretismo religioso griego. Originariamente, Peán y Apolo fueron dos dioses independientes, como aparece atestiguado en tablillas micénicas y en algunos pasajes homéricos (*Il.* V 401, 899-910), que debido a sus afinidades se asimilaron. Este sincretismo, puesto que Peán era el dios de la medicina, influyó en la esfera de acción de Apolo como dios sanador. Sobre esto, *vid.* Rutherford 1994: 113.

<sup>61</sup> Cf. *OT.* 154, 186.

<sup>62</sup> *Sch. OT.* 4.

<sup>63</sup> *Sch. OT.* 4.

<sup>64</sup> *DELG.* s. v. θύω.

analizamos. En ella, una situación angustiosa ha aparecido en palacio, pues una multitud de suplicantes se encuentra postrada ante las puertas de palacio llena de ramos y entonando peanes y lamentos. Esto nos indica que se ha producido una contaminación que debe ser purificada, razón por la cual se emplea el humo en conexión con la súplica liberadora, que tiene también una finalidad catártica, y el peán como canto del dios Apolo Salvador, que transmitirá, por medio de su oráculo, el remedio para purificar la comunidad.

En tercer lugar, las lágrimas vertidas, στεναγμάτων, junto con los peanes y el humo del sacrificio, evidencian la vinculación entre el rito de purificación y la súplica liberadora, pues los llantos y los gemidos, como señala Aubriot-Sévin (1992: 143-145), eran una parte importante de la súplica<sup>65</sup>. El derramamiento de lágrimas señala también la ambigüedad entre la benevolencia de la divinidad que se invoca en la súplica y los peligros que la intervención de la deidad podría conllevar, siendo a la vez salvadora y destructora (Aubriot-Sévin 1992: 142). Así pues, estos gritos rituales son un reflejo del dolor intenso que experimentan los ciudadanos no sólo por el padecimiento presente sino también por los peligros que puede suscitar la divinidad. Este acto de sufrimiento compartido por medio de las lágrimas es también uno de los argumentos esgrimidos por Edipo como adhesión a su comunidad. Ante el panorama presente, Edipo también ha vertido incontables lágrimas<sup>66</sup>, un gesto que, al mismo tiempo, indica su desesperación por la incapacidad de encontrar por sus propios medios un remedio efectivo para terminar con la peste (Bollack 1990: 40).

En resumen, mediante este cuadro inicial se contextualiza el argumento dramático y se retrata un ambiente desconcertante donde la salvación esperanzadora que se va a suplicar contrasta con la destrucción que asuela el país. De este modo, se introducen algunos elementos importantes en un ritual de súplica colectiva, como la relación paterno-filial entre el *supplicandus* y el suplicante, los ramos, que dan la impresión de que la súplica va dirigida a una divinidad, los peanes, como cantos rituales conectados con la súplica purificadora y el dios Apolo, el humo, empleado también con fines

---

<sup>65</sup> Aubriot-Sévin (1992: 143-145) hace hincapié en el carácter contradictorio de los textos. Así pues, mientras que algunas fuentes informan de la interdicción de verter lágrimas en recintos sagrados, otras en cambio atestiguan súplicas acompañadas de abundantes lágrimas, *cf. Il. I 348-350; Od. IV 758; E. IA. 1466, 1487-1490, IT. 860; Hdt. I 87; Pi. N. X 75.*

<sup>66</sup> *OT. 63-67.*

catárticos, y las lágrimas, que subrayan el dolor intenso por el sufrimiento compartido por la comunidad.

#### 5. 2. 2. 2. El *hiereus* como personaje dramático

Tras la presentación de este cuadro inicial, Edipo se dirige al ἱερεύς, que, como representante de la esfera religiosa, es el encargado de realizar la súplica<sup>67</sup>: ἀλλ', ὦ γεραιέ, φράζ', ἐπεὶ πρέπων ἔφυς / πρὸ τῶνδε φωνεῖν<sup>68</sup>. *¡Ea! Anciano, habla, pues es a ti a quien conviene, por tu condición, hablar en nombre de éstos*. En estos versos se observa que la función del sacerdote es hacer de portavoz de la multitud de suplicantes debido a su propia naturaleza (cf. Bollack 1990: 9; Aubriot-Sévin 1992: 59). Al mismo tiempo, la condición de anciano subrayada por el vocativo lo convierte en la persona idónea para actuar como representante de los tebanos (Dawe 2006: 71).

El sacerdote de Zeus<sup>69</sup>, por tanto, toma la palabra como representante de la religión pública y oficial (Aubriot-Sévin 1992: 61). No obstante, como argumenta Aubriot-Sévin (1992: 62), en la religión griega la función principal de los sacerdotes no era la súplica, pues tenían otras responsabilidades, entre las que podemos destacar dar comienzo a los sacrificios o encargarse de la vigilancia del templo (cf. Burkert 2007: 80; Bruit Zaidman & Schmitt Pantel 2002: 42). Por otra parte, algunos rituales colectivos, como los sacrificios, se acompañaban de plegarias y oraciones a la divinidad realizadas por el sacerdote, que adquiriría función pública para la ocasión (Aubriot-Sévin 1992: 62). Asimismo, en determinados contextos se requería al sacerdote para que pronunciara ciertas fórmulas rituales, como las maldiciones proferidas contra Andócides o contra Alcibíades<sup>70</sup> o las plegarias realizadas con las manos levantadas al comienzo del sacrificio (cf. Burkert 2007: 80; Aubriot-Sévin 1992: 60).

---

<sup>67</sup> A este respecto, conviene recordar que el *hiereus* es un πρόσωπον προτατικόν, esto es, un personaje que sólo aparece en el prólogo igual que Atenea en *Áyax* o el extranjero en *Edipo en Colono*. La aparición exclusiva del *hiereus* en el prólogo podría estar motivada por el hecho de que el sacerdote es el representante de la esfera religiosa en boca de quien debe ser pronunciada la súplica. Sobre este personaje, *vid.* Nestle 1967: 19-23.

<sup>68</sup> *OT.* 9-10.

<sup>69</sup> *Vid. OT.* 18.

<sup>70</sup> *Cf. Lys.* VI 51; *Plu. Alc.* 22, 5.

En definitiva, el sacerdote funciona como un intermediario social entre el dios y la comunidad<sup>71</sup> en determinados contextos en los que debe pronunciar ciertas fórmulas como representante público de la esfera religiosa en los rituales colectivos, razón por la cual Edipo le cede la palabra con el fin de que pronuncie la súplica en representación del conjunto de los ciudadanos. Ahora bien, la figura del *hiereus* plantea el mismo problema que hemos visto con los peanes y los ramos de suplicante. Así pues, si es el intermediario entre el dios y la comunidad, la plegaria debería ir dirigida a una divinidad, y en cambio es Edipo el receptor. Este ambiente de religiosidad refleja de nuevo la representación de una súplica en la cual la presencia divina se hace notar, pues Edipo es invocado, igual que Apolo<sup>72</sup>, como salvador y liberador de la peste a causa de la cual se realiza la súplica.

### 5. 2. 2. 3. Los altares de Edipo

El contacto físico entre el *supplicandus* y los suplicantes, como era natural en las súplicas cara a cara (Gould 1973: 76), no se produce, sino que éste tiene lugar con el amparo de los suplicantes a un espacio sagrado, como era habitual en las súplicas de *asylia* o en aquellas dirigidas a las divinidades (Gould 1973: 77-78). Se encuentran, pues, congregados en posición sedente ante los altares de Edipo, como confirman las palabras del *hiereus*: προσήμεθα / βωμοῖσι τοῖς σοῖς<sup>73</sup>. *Estamos sentados ante tus altares.*

Estos altares, a los que los suplicantes debían acogerse para solicitar la protección del dios, son el elemento religioso importante en una súplica, el lugar donde se depositaban los ramos como ofrenda al dios<sup>74</sup> (cf. Burian 1977: 83; Naiden 2006: 56; Aubriot-Sévin 1992: 421-428). Estos altares públicos, que se encontraban en el palacio de Edipo, han sido identificados con el ἀγυιὲς βωμός, un altar dedicado a Apolo, en su condición de dios de las calles, que se encontraba frente a las puertas de las casas (cf. Arnott 1962: 45; Griffith 1996: 16). Pero al mismo tiempo, como afirman Pólux y un escolio al pasaje, en la σκηνή se ubicaba también este mismo altar<sup>75</sup>. De este modo, si

---

<sup>71</sup> A este respecto, *vid. TrGF* III 144.

<sup>72</sup> Cf. *OT*. 149-150, 162-167, 203-206.

<sup>73</sup> *OT*. 15-16.

<sup>74</sup> Cf. *OT*. 142-143; *A. Supp.* 481-483.

<sup>75</sup> Cf. *Poll.* IV 123; *Sch. OT*. 16.

Apolo Ἄγριεύς se encontraba en las puertas de las casas, la posición de este altar en frente de la puerta de palacio justificaría su utilización, ya que se empleaba en este tipo de escenas, como muestran los muchos textos teatrales en los que se ha querido ver una alusión a este altar<sup>76</sup>, que a veces representaba una tumba según el contexto escénico lo requiriera<sup>77</sup> (cf. Arnott 1962: 45-56; Brioso 2005: 222-223; Griffith 1996: 15-17).

Si el hecho de acogerse a un altar es una característica de las súplicas dirigidas a los dioses, la expresión “tus altares” referida a Edipo ha hecho pensar a algunos estudiosos que la categoría del soberano es engrandecida a la esfera divina, ya que los βωμοί eran altares dedicados a las divinidades olímpicas, no a reyes como Edipo<sup>78</sup> (cf. Vernant 2002b: 117; Knox 1957: 159; Griffith 1996: 18). No obstante, como afirma el sacerdote, la elección de Edipo como receptor de la súplica no se debe tanto a su condición divina como a su capacidad para ser el primero de los hombres en su trato con la divinidad<sup>79</sup>. Estas palabras confirman que Edipo no es considerado un dios, sino que la expresión βωμοῖσι τοῖς σοῖς se refiere más bien a los altares que había en palacio, los altares públicos en honor de las divinidades olímpicas.

Más acertada nos parece la opinión de Dawe (2006: 72), que subraya la ambigüedad existente en el posesivo, que marca que Edipo es la persona más cercana a la divinidad, distinguiendo al mismo tiempo entre los altares privados de Edipo para honrar a las divinidades olímpicas y los públicos, que se encontrarían más bien en la ἀγορά, punto de congregación de los ciudadanos. Por su parte, Bollack (1990: 16) excluye la ambigüedad argumentada por Dawe alegando que el posesivo, además de localizar los altares en el palacio, marca la oposición entre la esfera privada de culto de Edipo y la pública del sacerdote. Sea como fuere, la ambigüedad del pasaje indica que la presencia divina de Apolo como destinatario de la súplica se hace eco en el ambiente escénico. Así, la afirmación de que los suplicantes «vienen a los altares de Edipo como si fueran los altares de un dios» puede ser explicada simplemente por este eco de la divinidad salvadora a la que también se suplica en otros momentos de la tragedia<sup>80</sup>. De este modo, se crea una escena ambigua y preocupante donde la súplica que se dirige a

---

<sup>76</sup> Cf. *OT*. 16, 919, *El*. 637; *A. Ag.* 1081; *E. Ph.* 631; *Ar. Th.* 748.

<sup>77</sup> Cf. *A. Pers.* 598-622, *Ch.* 4.

<sup>78</sup> Esta teoría lleva a Griffith (1996: 76-80) a considerar que el soberano tiene *hybris*, dada su condición divina. Así, Griffith (1996: 77) concluye que Edipo «usurps the role of the gods» en un acto de *hybris*, apoyado en la expresión “tus altares” y en *OT*. 216-275, momento en el cual Edipo surge respondiendo a la súplica lanzada en la párodo, una plegaria que va dirigida a las divinidades y no a Edipo.

<sup>79</sup> *OT*. 31-34.

<sup>80</sup> *OT*. 151-215.

Edipo hace pensar en una súplica a la divinidad, «the god whose absent presence is everywhere in the play» (Goldhill 2012: 13).

Si algunos suplicantes se encuentran reunidos en torno a los altares de Edipo, el resto se halla en diversos espacios sagrados: τὸ δ' ἄλλο φῶλον ἐξεστεμμένον / ἀγοραῖσι θακεῖ, πρὸς τε Παλλάδος διπλοῖς / ναοῖς, ἐπ' Ἴσμηνοῦ τε μαντεῖα σποδῶ<sup>81</sup>. *El resto del pueblo está sentado, coronado, en las ágoras, junto a los dos templos de Palas y la ceniza profética de Ismeno*. En estos versos, el rasgo formalizado de la súplica aparece en los verbos ἐξεστεμμένον y θακεῖ, que enmarcan el mismo cuadro ritual que vimos al principio. El lugar donde se encuentra reunida esta segunda muchedumbre de suplicantes ha suscitado la controversia de los estudiosos. Jebb (1893: 13) y Dawe (2006: 73) asocian el plural ἀγοραῖσι con la realidad arqueológica de las ciudades tesalias, que tenían dos plazas públicas. Kamerbeek (1967: 36) y Bollack (1990: 20), en cambio, lo interpretan como un plural poético, tomando como base el singular ἀγορᾶς que aparece en *OT*. 161.

En cualquier caso, los suplicantes se encuentran sentados en torno a los tres espacios sagrados que se mencionan, en un ágora o en dos: unos están situados en torno a los dos templos de Atenea<sup>82</sup>; otros se hallan junto a la ceniza profética contigua al río Ismenio (*cf.* Jebb 1883: 13; Kamerbeek 1967: 36; Bollack 1990: 20; Dawe 2006: 73). El motivo de la ceniza profética introduce el elemento oracular, que refuerza la sensación de una súplica dirigida a Apolo. En este sentido, la ceniza adivinatoria ha sido identificada con el templo profético de Apolo Ismenio o Σπόδιος<sup>83</sup>, junto al río Ismenio, donde había un altar de las cenizas de víctimas sacrificiales. Por ello, en este pasaje se alude a una práctica adivinatoria frecuente entre los griegos que se realizaba en el santuario: el humo o la ceniza que queda tras la realización del sacrificio<sup>84</sup>. Así pues, este santuario, donde las víctimas sacrificadas producen el humo y la ceniza sirve de comunicación entre el ser humano y sus dioses, se emplea como punto de encuentro entre los suplicantes y Apolo Ismenio, cuya relación con Apolo Delfico se encuentra en el arte de la mántica.

---

<sup>81</sup> *OT*. 19-21.

<sup>82</sup> Estos dos templos han sido identificados con los santuarios de Atenea Ὀγκά, cerca de la puerta Ὀγκαία, y de Atenea Καδμεία ο Ἴσμηνία, *vid.* Dawe 2006: 73.

<sup>83</sup> *Cf.* Pi. P. XI 6; Hdt. VIII 134; Paus. IX 10 2.

<sup>84</sup> Se ha discutido si el sistema de adivinación practicado en el santuario consiste en las ofrendas quemadas (*cf.* Jebb 1883: 14; Kamerbeek 1967: 36) o en un sistema de voz que Pausanias (IX 10 2; IX 11 7, IX 12 1) menciona en relación con el templo de Apolo Σπόδιος, donde el altar estaba formado por las cenizas de las víctimas. Sobre esto, *vid.* Kamerbeek 1967: 36; Bollack 1990: 20.

Así se evocan las divinidades protectoras de la comunidad de los tebanos, Atenea y Apolo, frente a cuyos altares algunos suplicantes se acogen a fin de realizar la plegaria de liberación de la peste. Estas deidades recuerdan la realidad cultural local de los Cadmeos, ya que tenían sendos templos en el ágora de Tebas. También en la párodo aparecen estas dos divinidades, junto con Ártemis<sup>85</sup>, como receptoras de la súplica del coro. De este modo, si la comunidad se encuentra asolada por la peste, los Cadmeos acuden a sus dioses locales, en cuyos altares se postran como suplicantes con el fin de solicitar protección y salvación.

#### 5. 2. 2. 4. La súplica: rasgos formales y de contenido

La descripción de la peste en el prólogo<sup>86</sup> precede a la súplica realizada por el sacerdote. Esta súplica tiene estructura tripartita, como era habitual en las plegarias, según vimos en la introducción, ordenada en invocación, argumentos y súplica:

Ἄλλ', ὃ κρατύνων Οἰδίπους χώρας ἐμῆς, / (...) Θεοῖσι μὲν νῦν οὐκ ἰσοῦμένον σ' ἐγὼ / οὐδ' οἶδε παῖδες ἐζόμεσθ' ἐφέστιοι, / ἀνδρῶν δὲ πρῶτον ἔν τε συμφοραῖς βίου / κρίνοντες ἔν τε δαιμόνων συναλλαγαῖς / ὅς γ' ἐξέλυσας ἄστῳ Καδμεῖον μολῶν / σκληρᾶς ἀοιδοῦ δασμὸν ὃν παρείχομεν, / (...) Νῦν δ', ὃ κράτιστον πᾶσιν Οἰδίου κάρα, / ἱκετεύομέν σε πάντες οἶδε πρόστροποι / ἀλκὴν τιν' εὐρεῖν ἡμῖν, εἴτε του θεῶν / φήμην ἀκούσας εἴτ' ἀπ' ἀνδρὸς οἴσθα που· / (...) Ἴθ', ὃ βροτῶν ἄριστ', ἀνόρθωσον πόλιν· / ἴθ', εὐλαβήθηθ'· ὡς σὲ νῦν μὲν ἦδε γῆ / σωτῆρα κλήζει τῆς πάρος προθυμίας· / ἀρχῆς δὲ τῆς σῆς μηδαμῶς μεμνήμεθα / στάντες τ' ἐς ὀρθὸν καὶ πεσόντες ὕστερον. / Ἄλλ' ἀσφαλεία τήνδ' ἀνόρθωσον πόλιν<sup>87</sup>.

*¡Ea! Edipo soberano de mi tierra (...) No por considerarte igual a los dioses estamos todos estos hijos sentados como suplicantes, sino como el primero de los hombres en las circunstancias de la vida y en los intercambios con la divinidad; tú que, tras venir a la ciudad Cadmea, nos liberaste del tributo que proporcionábamos a la cruel cantora (...) Pero ahora, ¡oh Edipo el más poderoso entre todos! te imploramos todos estos suplicantes que nos encuentres un remedio, bien por haber escuchado el presagio de algún dios, bien por conocerlo de un hombre (...) ¡Vamos, tú el mejor de los mortales, endereza la ciudad! ¡Vamos, sé precavido! Porque ahora esta tierra te llama salvador*

<sup>85</sup> Ártemis también recibía culto en el ágora de Tebas, *vid.* OT. 160-162.

<sup>86</sup> OT. 22-30.

<sup>87</sup> OT. 14-51.

*por tu buena predisposición anterior. Que de ningún modo nos acordemos de tu gobierno porque estuvimos en la prosperidad y caímos después, sino que, con firmeza, endereza esta ciudad.*

Todo este discurso, que sólo reproducimos en parte, está fuertemente amplificado retóricamente, pues la representación teatral tiene finalidades tanto informativas como emotivas gracias al código lingüístico de la súplica teatralizada (Legangneux 1999: 180). Como introducción, se evoca el mismo cuadro de súplica mediante ἔζόμεσθ' ἐφέστιοι, que recuerda la posición sedente de los suplicantes «in arae gradibus» (Ellendt, s. v. ἐφέστιος), sobre los altares de Edipo. Tras esta puesta en situación, el sacerdote reproduce la plegaria, codificada formalmente y dividida en sus tres partes de acuerdo con la estructura tripartita que analizamos ahora.

Tras la invocación dirigida al soberano que corresponde a la primera parte, encontramos los argumentos esgrimidos a fin de que el *supplicandus* acepte la súplica en la segunda parte (Naiden 2006: 69; Aubriot-Sévin 1992: 218). En este momento, el sacerdote expone el motivo por el cual han elegido a Edipo como receptor de la súplica y la razón por la cual debe ayudar a su comunidad. Ello se debe a su condición de soberano, dado que se encuentra a la cabeza de la ciudad y es el primero de los hombres en su trato con la divinidad, no por considerarlo igual a los dioses.

La existencia de argumentos para convencer indica que hay que persuadir, un objetivo que se consigue también gracias al empleo de recursos diversos con el fin de conmover al destinatario (*vid.* Naiden 2006: 78-79). Con todo, si Edipo ya tomó medidas antes del prólogo con el fin de solucionar el problema que se pretende solventar con la súplica<sup>88</sup>, significa que ya está convencido. Por esta razón el empleo de estrategias efectistas que buscan la persuasión en el *supplicandus* resulta innecesario y demuestra que la súplica teatralizada de esta escena forma parte de un código ritualizado y formalizado.

Siguiendo este código, encontramos un esquema frecuente en las súplicas conservadas desde Homero según el cual los argumentos se formalizan con el esquema εἴ ποτε... καὶ νῦν<sup>89</sup>, que conecta el pasado en el que el destinatario destacó por algún hecho y el presente en el que se le suplica que sobresalga del mismo modo. En este caso

---

<sup>88</sup> *OT.* 66-72.

<sup>89</sup> *Cf. Il.* I 37-42, V 115-120; *Od.* IV 762-766; *E. IT.* 1082-1084.



el esquema aparece en la explicación del pasado de Edipo en el que liberó al pueblo de la Esfinge, ὃς γ' ἐξέλυσαζ..., y el cambio al momento presente con la fórmula νῦν δέ (cf. Aubriot-Sévin 1992: 219-221; Burton 1980: 143; Burkert 2007: 104). El mismo esquema aparecerá en la súplica de la párodo que el coro dirige a los dioses a los que la comunidad rinde culto, Atenea, Ártemis y Apolo<sup>90</sup> (cf. Aubriot-Sévin 1992: 228-229; Burton 1980: 142-143). Estos dioses protectores, que salvaron a la πόλις en el pasado, también ahora deben acudir para liberar a Tebas de la φλόγα πήματος<sup>91</sup>, la *llama del sufrimiento*. En definitiva, por lo que respecta a los rasgos formales de la parte dedicada a los argumentos, la fórmula εἴ ποτε... καὶ νῦν conlleva finalidades tanto informativas como efectistas al explicar la causa por la cual se recurre a Edipo y el motivo por el que éste debe ayudar.

En cuanto al contenido, el *hiereus* dice que Edipo es capaz de ayudar a su pueblo por ser el primer hombre en su trato con la divinidad, una capacidad perfectamente asumible por el soberano que legislaba también los preceptos religiosos públicos (Sourvinou-Inwood 2000a: 15). Ahora bien, en la expresión ἔν τε συμφοραῖς βίου ἔν τε δαιμόνων συναλλαγᾷς debemos destacar la ambigüedad del término συμφορά, que significa tanto “fortuna” como “infortunio”, referido a las circunstancias de la vida humana en sentido neutro<sup>92</sup>. Esta misma dicotomía la encontramos en la suerte experimentada por Edipo, paradigma del devenir humano, a la vez afortunado y desafortunado, soberano en su máxima gloria y ser humano igual a la nada (Segal 1999: 233). De este modo se anuncia desde el principio el carácter ambiguo y vacilante de Edipo ante las vicisitudes inciertas de la vida<sup>93</sup>.

Frente a esta relación ambivalente con las circunstancias humanas, Edipo es descrito como el primer ser humano en su trato con la divinidad, una afirmación que ha sido entendida como introducción del episodio mítico que se explica a continuación: su

---

<sup>90</sup> OT. 164-167.

<sup>91</sup> OT. 166.

<sup>92</sup> Cf. OT. 99, 454, 833, 1347.

<sup>93</sup> Con la misma idea, el adivino Tiresias pronostica el destino de Edipo advirtiéndole que el asesino de Layo se encuentra en suelo tebano y es a la vez un extranjero y un nativo, se convertirá en un ciego después de ver y en un pobre después de ser rico (OT. 449-456). Haciéndose eco del devenir incierto de los asuntos humanos entre la fortuna y el infortunio, Tiresias afirma lo siguiente a propósito de la mancilla: οὐδ' ἡσθήσεται τῇ συμφορᾷ, y *no sentirá placer ante su infortunio* (OT. 453-454). Son estas vicisitudes del hombre en las circunstancias de la vida las que marcan el destino de Edipo, una ambivalencia que aparece varias veces dentro de la intervención del sacerdote en el prólogo (cf. OT. 37-39, 42-43, 50). Estas circunstancias ambiguas marcan la vida del hombre y la paradoja de Edipo, que es al mismo tiempo el salvador y el destructor de Tebas, el rico y el pobre, el extranjero y el nativo (Gould 1965a: 382).

trato con la Esfinge; es decir, Edipo es capaz de prestar su ayuda por haberse establecido como soberano a causa de la resolución del enigma (cf. Dawe 2006: 74; Segal 1999: 233). No obstante, las vicisitudes humanas y la relación de Edipo con lo divino son coordinadas desde un enfoque generalista que no sólo explica el episodio de la Esfinge sino también los cambios que experimenta la fortuna del ser humano, ejemplificada en el héroe trágico mediante sus continuas interpretaciones de los oráculos, sus constantes relaciones con la esfera divina de la que, como soberano, tiene también obligaciones. De hecho, la metáfora extraída del comercio, que aparece en el término συναλλαγή, misma raíz que συναλλάσσω referido a los intercambios o relaciones comerciales<sup>94</sup>, apoya la interpretación de que este “trato comercial” de Edipo con los dioses no sólo alude al episodio de la Esfinge, sino también a todas las relaciones sucesivas de Edipo con lo divino, un trato ambiguo y desconcertante como paradigma de las también inciertas circunstancias humanas.

Tras la explicación de los argumentos, el sacerdote realiza de nuevo una invocación dirigida al destinatario de la súplica. Después de esta nueva invocación, mucho más enfática que la que primera, comienza la tercera parte: la súplica que se encuentra introducida formalmente por el verbo ἰκετεύομεν y por el adjetivo πρόστροποι. Este último término informa, por su etimología, sobre el gesto del suplicante “girado hacia el *supplicandus*”, razón por la cual el vocablo pasa a significar “suplicante”<sup>95</sup>. Así se marcan constantemente los rasgos formales del ritual de manera enfática y casi redundante, como el gesto de los suplicantes girados hacia el *supplicandus*, o sentados en torno a los altares, o como la repetición expresiva del vocativo dirigido al destinatario de la súplica.

Como explica Parker (1990: 108), el término προστρόπαιος aparece con frecuencia asociado con la contaminación religiosa que asume el criminal por haber producido derramamiento de sangre<sup>96</sup>. Por este motivo, podríamos pensar que el sacerdote define de manera indirecta la condición contaminada de los suplicantes mediante este término claramente evocador y sugerente del μῖασμα. Así, desde el principio se estarían dando pistas sobre la contaminación que asuela el palacio por

---

<sup>94</sup> Cf. *Sch. OT*. 34; *LSJ*. s. v. συναλλαγή.

<sup>95</sup> *LSJ*. s. v. προστρόπαιος.

<sup>96</sup> Cf. *A. Eu*. 176, 237, 445; *E. HF*. 1161, 1259, *Heracl.* 1015, *Ion* 1260.

derramamiento de sangre<sup>97</sup>. La súplica finaliza con la repetición de estos tres apartados; es decir, en primer lugar se vuelve a suplicar a Edipo mediante imperativos que repiten de forma expresiva la finalidad de la súplica<sup>98</sup>, reforzados por la interjección también repetida ἴθι<sup>99</sup>. En segundo lugar, se invoca nuevamente al soberano, el mejor de los mortales en su trato tanto con los hombres como con la divinidad<sup>100</sup>. En tercer lugar, se recuerda la adhesión de Edipo con su comunidad en un vínculo que evoca de nuevo la anterior liberación de la Esfinge como argumento para solicitar la ayuda presente<sup>101</sup>.

#### 5. 2. 2. 5. Aceptación de la súplica

Tras la súplica, Edipo se compromete a ayudar a su pueblo mediante el envío de Creonte a consultar el oráculo, un acto que ya llevó a cabo con anterioridad al prólogo<sup>102</sup>. Tras la llegada de Creonte con las noticias del oráculo que anuncian el problema presente, Edipo concluye la escena de súplica despidiendo a los suplicantes: ἄλλ' ὡς τάχιστα, παῖδες, ὑμεῖς μὲν βάρων / ἴστασθε, τούσδ' ἄραντες ἰκτῆρας κλάδους, / ἄλλος δὲ Κάδμου λαὸν ᾧδ' ἀθροίζετω, / ὡς πᾶν ἐμοῦ δράσοντος<sup>103</sup>. *¡Ea! Cuanto antes, hijos, alzaos de vuestros asientos levantando estos ramos de suplicantes; que otro congregue aquí el pueblo de Cadmo, sin duda que estoy dispuesto a hacer lo necesario.* En estos versos finales del prólogo, Edipo disuelve la multitud de suplicantes dispuesto a encontrar una solución al problema. El acto de levantarse de los asientos que ocupaban, alzando, ἄραντες, los mismos ramos de laurel que habían colocado en los altares, es un gesto general en las súplicas que debe ser dirigido por el *supplicandus*, que indica con ello su aceptación de la súplica (cf. Harris 2012: 296; Naiden 2006: 108).

<sup>97</sup> Véase también OT. 24.

<sup>98</sup> OT. 46 (ἀνόρθωσον πόλιν), 47 (εὐλαβήθηθι), 51 (τήνδ' ἀνόρθωσον πόλιν).

<sup>99</sup> Esta interjección, que procede etimológicamente del imperativo del verbo εἶμι, tiene la función de incitar a la acción al destinatario (Biraud 2010: 41-42). De estas interjecciones derivadas de imperativos, Biraud distingue entre ἴθι e ἴτε, que tienen como función incitar a la acción, y φέρε, cuya intención es incitar a la reflexión. Esta idea aparece corroborada si examinamos, además de las interjecciones ἴθι y ἴτε introduciendo los imperativos de las súplicas, las siete veces que aparece en el corpus conservado de Sófocles la fórmula φέρ' εἰπέ, donde la interjección refuerza un verbo de lengua con la intención de incitar a la reflexión a su destinatario y cederle el turno de palabra. Sobre esto, *vid.* Biraud 2010: 25-42.

<sup>100</sup> OT. 46 (ὦ βροτῶν ἄριστε).

<sup>101</sup> OT. 48.

<sup>102</sup> OT. 68-72.

<sup>103</sup> OT. 142-145. Tras estos versos (OT. 145-146) volvemos a encontrar el motivo de las vicisitudes de la vida humana, a la vez afortunada e infortunada, un motivo que se expone ya en el prólogo y se desarrolla en toda la obra.

### 5. 2. 3. La súplica en el desarrollo dramático

Situada después del prólogo, la párodo consiste en una nueva súplica con esquemas e imágenes similares<sup>104</sup>. En primer lugar, la estructura tripartita, dividida en invocación, argumentos y súplica, se vuelve a repetir en esta súplica con claras reminiscencias del prólogo (*vid.* Bollack 1990: 84-86). En segundo lugar, a diferencia del prólogo, esta plegaria tiene como destinatario a las divinidades protectoras de la comunidad de Tebas<sup>105</sup>, Atenea, Ártemis y Apolo<sup>106</sup>, dos de ellas mencionadas con anterioridad<sup>107</sup>, a las que se invoca en calidad de ἀλεξιμοροί<sup>108</sup> con el objetivo de que protejan la ciudad que les rinde culto y alejen de ella la peste. En tercer lugar, el esquema εἴ ποτε... καὶ νῦν aparece también desarrollado, esta vez dirigido a las divinidades de la comunidad<sup>109</sup>. En cuarto lugar, el dios Apolo es nuevamente mencionado, no sólo como protector de la *polis*, sino también en su doble esfera de acción y culto: como Delio Salvador y como Apolo Delfico emisor de enigmas oraculares<sup>110</sup> (*vid.* Bollack 1990: 88-90). De esta manera, como sostiene Burton (1980: 143), «in content, form, and mood the chorus's first song thus closely echoes the prologue and intensifies the atmosphere of menace there created».

Igual que en la párodo, a lo largo de toda la tragedia son frecuentes los mismos motivos que remiten de manera constante al ritual de la súplica, ya sea como ἱκετεία o como εὐχή<sup>111</sup>. Por esta razón, no analizamos todos los pasajes en los que aparece reelaborado dramáticamente este ritual, centrándonos únicamente en tres momentos que merecen especial atención a causa de su relevancia en el argumento central de la tragedia. Nos referimos al agón entre Edipo y Tiresias, a la aparición de Yocasta tras el segundo estásimo y a la súplica de Edipo en la éxodo.

---

<sup>104</sup> *Vid.* OT. 151-215. Para un estudio en profundidad de esta párodo, *vid.* Bollack 1990: 84-136; Burton 1980: 141-148.

<sup>105</sup> OT. 158-167. En este sentido se puede entender el epíteto γαῖόχορος aplicado a Ártemis en OT. 160. Sobre la controversia de este epíteto, que ha sorprendido a algún estudioso que ha pensado en Poseidón, *cf.* Dawe 2006: 88; Bollack 1990: 98-100. La explicación del escolio no deja duda de que se trata de Ártemis, *cf.* Sch. OT. 160; A. *Supp.* 816; A. *Th.* 109.

<sup>106</sup> En último lugar, se invoca también a Dioniso (OT. 209-215) en calidad de dios epónimo de los tebanos. Sobre las imágenes y evocaciones de esta invocación, *vid.* Bollack 1990: 130-136; Dawe 2006: 92.

<sup>107</sup> OT. 20-21.

<sup>108</sup> OT. 163.

<sup>109</sup> OT. 164-167.

<sup>110</sup> OT. 151-159.

<sup>111</sup> Entre otros pasajes, *cf.* OT. 216, 760-762, 863-872, 879-881, 903-905, 1060-1061.

En el primer momento que estudiamos, Edipo recurre al adivino Tiresias por su capacidad de conocer tanto los hechos divinos como los humanos<sup>112</sup>. Según esto, el vidente es capaz de interpretar todos los asuntos celestes y aquellos que se ubican en la *χθών*<sup>113</sup>, el espacio terrestre donde se localiza el *μίασμα* y cuyas fuerzas misteriosas el hombre no puede comprender (*cf.* Segal 2013: 276, 280; Bollack 1990: 199-201).

Por esta razón, siguiendo la misma estructura tripartita Edipo suplica a Tiresias que acuda como salvador<sup>114</sup>. En primer lugar, Edipo realiza la invocación inicial que introduce la plegaria: *ὦ πάντα νομῶν Τειρεσία*<sup>115</sup>, *¡Oh Tiresias! Que todo lo manejas*. En segundo lugar, se presentan los argumentos: el adivino es invocado por su capacidad de comprender los asuntos que conciernen a los dioses y a los hombres e interpretar el oráculo de Apolo<sup>116</sup>. En tercer lugar, se realiza la súplica mediante una sucesión de imperativos repetidos enfáticamente que refuerza la efectividad poética del pasaje. Esta serie de imperativos es tripartita, yuxtapuesta y se encuentra dispuesta estilísticamente, pues la parte más importante la ocupa el último verso entero, en el cual se menciona que el *μίασμα* proveniente del muerto debe ser expulsado en su totalidad: *ῥῦσαι σεαυτὸν καὶ πόλιν, ῥῦσαι δ' ἐμέ, / ῥῦσαι δὲ πᾶν μίασμα τοῦ τεθνηκότος. / Ἐν σοὶ γὰρ ἐσμέν*<sup>117</sup>. *Sálvate a ti mismo y a la ciudad, sálvame a mí, aleja toda la mancha que proviene del muerto, pues estamos en tus manos*. Así aparecen de nuevo estrategias poéticas que, en un contexto ritual, tienden a conmovér al *supplicandus* a fin de que éste acepte la súplica (*vid.* Naiden 2006: 78-79).

Pero la efectividad del verso no sólo se encuentra marcada por este énfasis yuxtapuesto sino también por la ambivalencia antitética del verbo *ῥύομαι*, que significa a la vez “defender” y “alejar”<sup>118</sup> (*cf.* Dawe 2006: 102; Bollack 1990: 202-203). La dualidad semántica de este verbo conlleva que pensemos tanto en la salvación de Tiresias, de Edipo y de la comunidad como en el alejamiento de la mancha causada por el muerto (Bollack 1990: 202-203). Así, el efectismo de estos versos reside mayormente

---

<sup>112</sup> OT. 300-462.

<sup>113</sup> OT. 300-301. Algunos han visto en esta dualidad una alusión a la contemplación de los pájaros y de los animales terrestres como materia de observación y de predicción por los adivinos (Bollack 1990: 199). Para un comentario más amplio sobre las connotaciones religiosas de los términos *οὐράνια* y *χθονοστιβῆ* en este pasaje, *vid.* Bollack 1990: 199-201; Segal 2013: 276.

<sup>114</sup> OT. 300-304.

<sup>115</sup> OT. 300.

<sup>116</sup> OT. 305-309.

<sup>117</sup> OT. 312-314.

<sup>118</sup> *Vid. LSJ. s. v. ἐρύω.*

en la sensación producida por una esperanzadora salvación y por el temor de una mancha todavía no descubierta y que debe ser apartada de la comunidad. Este efectismo dramático es también reforzado por medio de la ironía trágica que aparece en el imperativo ῥῶσαι δ' ἐμέ, mediante el cual Edipo solicita su propia salvación. Estos rasgos de estilo tienen finalidades dramáticas y efectistas claras, pues acentúan la identificación de Edipo con la mancha mediante esta yuxtaposición, pues al salvarle a él también se salva a la comunidad y se aleja el μῖασμα (Bollack 1990: 202-203).

Por otra parte, el receptor de la súplica, siempre con capacidad para salvar a la comunidad de la peste, varía según los intereses dramáticos del contexto. En el prólogo, la súplica iba dirigida a Edipo, mientras que en la párodo tenía como destinatario las divinidades protectoras del país. En cambio, ahora es el adivino el *supplicandus*, también invocado por su capacidad para aliviar el mal que amenaza la tierra. Así, Edipo suplica a Tiresias con un lenguaje similar al que le dirigieron a él en el prólogo, llamándolo προστάτης, *guía*, σωτήρ, *salvador*, ἄναξ, *soberano*, y el único capaz de liberar a Tebas de la peste, μούνοϛ<sup>119</sup>, cuatro calificativos que conectan las características de Edipo y las de Tiresias como receptores de la súplica en ambos pasajes. Estas cualidades asocian no sólo los papeles de Edipo y de Tiresias como *supplicandi* sino también los de las divinidades como receptoras de la súplica, a quienes también se invoca como salvadoras, soberanas y guías<sup>120</sup>. De esta manera, según el contexto dramático lo requiera, la capacidad de salvar a Tebas de la peste la encarna, con atributos similares, Edipo, Tiresias o la divinidad.

El sometimiento incondicional de Edipo a la voluntad de Tiresias se encuentra marcado por la expresión final de la súplica, ἐν σοὶ γὰρ ἐσμέν, y aparece de manera explícita en la προσκύνησις, el gesto de la postración que Edipo realiza en *OT*. 326-327: μὴ πρὸς θεῶν φρονῶν γ' ἀποστραφῆς, ἐπεὶ / πάντες σε προσκυνοῦμεν οἷδ' ἰκτῆριοι. *¡Por los dioses! No nos vuelvas la cara si lo sabes, pues todos los suplicantes aquí presentes estamos postrados ante ti.* Edipo, poniendo a los dioses por testigos, pide a Tiresias que no rechace la súplica con un gesto que normalmente en las plegarias indicaba el rechazo, mediante el ademán de apartar o girar la cabeza, ἀποστραφῆς<sup>121</sup> (*cf.* Naiden 2006: 130; Legangneux 1999: 180).

---

<sup>119</sup> *Cf. OT*. 14, 33, 40, 48, 303-304.

<sup>120</sup> *Cf. OT*. 81, 96, 150, 203, 882.

<sup>121</sup> La misma fórmula de rechazo aparece, por ejemplo, en la súplica de Polinices a su padre en *OC*. 1272.

La causa alegada por Edipo para pedir a Tiresias que no le rechace es la προσκύνησις que realizan todos los suplicantes, mediante un plural que incluye a la comunidad que en el prólogo se encontraba sentada ante el soberano. El gesto ritual de la postración, explícito en el verbo técnico προσκυνούμεν, acompañaba en muchos casos la súplica ante un rey<sup>122</sup> e indicaba la sumisión y obediencia del suplicante al *supplicandus* (cf. Pleket 1981: 156-157; Naiden 2006: 236-238). Así actúa, por ejemplo, Temístocles ante el rey de Persia<sup>123</sup>. En muchos otros casos, el gesto se emplea en señal de adoración ante una imagen divina o un objeto divinizado (Pleket 1981: 157). En este sentido, el mismo verbo aparece en la exhortación de Orestes a Píldes a postrarse ante las imágenes de los dioses<sup>124</sup> o en la veneración del arco de Filoctetes, objeto ante el cual Neoptólemo solicita el permiso de Filoctetes para adorarlo como a un dios<sup>125</sup> (cf. Finglass 2007: 500; Avezzi & Pucci & Cerri 2003: 238-239; Pulleyn 1997: 162). De este modo, el gesto de la προσκύνησις es una señal de respeto reverencial que distingue la jerarquía de los participantes o la sumisión de un humano hacia la divinidad (Gould 1973: 75). Edipo, por tanto, se somete a la voluntad de Tiresias en un acto de respeto religioso que refleja la distinta situación jerárquica entre el profeta, capaz de desvelar la verdad por su relación con los dioses, y el ser humano, que necesita recurrir a un vidente para descifrar el enigma (Naiden 2006: 238).

A pesar de esta sumisión religiosa, la súplica es rechazada por Tiresias debido a la incapacidad de Edipo para comprender el oráculo<sup>126</sup>. En el mundo griego encontramos otros casos de rechazos de súplicas, que se producían por causas diversas (*vid.* Naiden 2006: 105-106). Uno de los motivos más frecuentes era la mala actuación del suplicante, que tenía por ello vetada la posibilidad de realizar una súplica. La actuación en contra de la ley o una mancha todavía no purificada como el asesinato eran causas frecuentes de rechazo en las súplicas (*vid.* Naiden 140-146). En esta tragedia, el rechazo podría estar motivado por la contaminación que, todavía oculta, manchaba al suplicante. Así pues, Edipo es un ser contaminado a quien no se le puede aceptar la súplica hasta

---

<sup>122</sup> Cf. *A. Pers.* 152; *E. Or.* 1506-1507, *Tr.* 1021, 1042-1059; *Hdt.* I 134.

<sup>123</sup> *Plu. Them.* XXVIII 1-29 2.

<sup>124</sup> *El.* 1374-1375.

<sup>125</sup> *Ph.* 656-657.

<sup>126</sup> *OT.* 328-329.

que se purifique, como sucede en otros ejemplos de rechazos de súplicas en Sófocles, donde la mancha originada por uno de los personajes impide aceptarla<sup>127</sup>.

En el segundo momento que analizamos aparece Yocasta, después del segundo estásimo y antes de la aparición del mensajero corintio con las noticias de la muerte de Pólibo. Este pasaje es un punto de inflexión en la obra; pues, a partir de las palabras siguientes del mensajero, la investigación ya no tiene por objetivo descubrir al asesino de Layo sino la identidad de Edipo (cf. Knox 1957: 13; Condello 2009: LXV). En este momento aparece Yocasta invocando a los coreutas y anunciando sus intenciones de dirigir una súplica a Apolo Licio:

Χώρας ἄνακτες, δόξα μοι παρεστάθῃ / ναοὺς ἰκέσθαι δαιμόνων, τάδ' ἐν χεροῖν /  
στέφῃ λαβούσῃ κάπιθυμιάματα. / Ὑψοῦ γὰρ αἶρει θυμὸν Οἰδίπους ἄγαν / λύπαισι  
παντοίαισιν (...) / Πρὸς σ', ὃ Λύκει' Ἄπολλον, ἄγχιστος γὰρ εἶ, / ἰκέτις ἀφῆμαι τοῖσδε  
σὺν κατεύγμασιν, / ὅπως λύσιν τιν' ἡμῖν εὐαγῆ πόρῃς<sup>128</sup>.

*Soberanos del país, me ha venido la idea de ir a los templos de los dioses, sosteniendo en ambas manos estas ínfulas y ofrendas de incienso. Pues Edipo levanta demasiada agitación con todo tipo de aflicciones (...) Ante ti, Apolo Licio, pues eres el más cercano, he llegado como suplicante con estos votos, para que nos proporciones una liberación purificadora.*

Estos versos sugieren imágenes que desarrollan dramáticamente el tema de la súplica y recuerdan los pasajes anteriores en los que aparecían los mismos motivos. Los fuertes ecos del prólogo sugieren de nuevo el cuadro inicial del ritual, preparando con ello la entrada del mensajero corintio y el nuevo argumento de la tragedia, que versará sobre la identidad de Edipo (cf. Segal 1999: 236; Mitchell-Boyask 2012: 322). No obstante, si en la súplica del prólogo se pedía al soberano una liberación para la ciudad, ahora Yocasta busca un remedio para Edipo (Dawe 2006: 152). De este modo, la súplica progresivamente se vuelve hacia el protagonista; pues lo que en el prólogo era una súplica pública, ahora se convierte en un voto privado que busca en los dioses una liberación purificadora que ayude al soberano.

Las mismas expresiones sintéticas y ambiguas que aparecían en el prólogo ahora se desarrollan dramáticamente. Los ramos de suplicante, στέφῃ, en este momento los

---

<sup>127</sup> Cf. Aj. 587-590, OC. 1267-1396.

<sup>128</sup> OT. 911-921.



lleva Yocasta en las manos como ofrenda o voto, κατεύγματα<sup>129</sup>, para depositarlos junto al altar del dios a quien va dirigida la súplica. Los κατεύγματα son, por tanto, los símbolos de la súplica<sup>130</sup>, la ἱκετηρία y las ofrendas de incienso (Corlu 1966: 217), unos dones votivos que, especificados unos versos antes<sup>131</sup>, ahora se enfatizan con el deíctico τοῖσδε que señala el objeto de manera precisa<sup>132</sup>. Así también, el humo derivado de las víctimas sacrificiales, que aparecía junto con los peanes y los lamentos en el prólogo, en este momento está coordinado a los mismos ramos que se ofrendan ante los altares de los dioses. Este humo, obtenido de la quema de sacrificios con fines catárticos como vimos en el prólogo, se coloca sobre el altar igual que los ramos, como indica el prefijo ἐπί. Estos dones, pues, se depositan en el altar, como intercambio característico de la súplica, con el fin de que la divinidad conceda la purificación que Yocasta solicita, la liberación de las desgracias (cf. Naiden 2006: 56-57; Aubriot-Sévin 1992: 422-423). La imagen sugiere, por tanto, la ofrenda votiva de los ramos en los altares y, sobre ellos, el incienso o humo que se ofrece a los dioses a fin de recibir a cambio los bienes solicitados.

La alusión a estas ofrendas, igual que en el prólogo, prepara el ambiente de la súplica dirigida a Apolo Licio como divinidad principal que se asocia con los altares de Edipo, con la liberación de la peste y con la salvación de la comunidad tebana. En esta línea, la conexión de la liberación de la peste con Apolo se encuentra subrayada por la alusión a la cercanía de este dios, calificado como ἄγγιστος, *el más cercano*, pues los altares de la deidad se encuentran en una posición más próxima a Yocasta, tanto en el palacio de Edipo como en el escenario (cf. Knox 1957: 176; Bollack 1990: 600; Dawe 2006: 153). De este modo, según Jebb (1893: 124) y Bollack (1990: 600), Yocasta anuncia en un principio su intención de marchar hacia los templos públicos, pero antes de llevar a cabo su voluntad inicial se produce una realización más inmediata en el cercano altar de Apolo, donde se detiene para realizar la súplica. Así, esta nueva ara

<sup>129</sup> A este respecto, la conjetura de Wunder no nos parece necesaria. Wunder sustituye el κατεύγμασιν de los manuscritos por κατέργμασιν, debido al hecho de que el demostrativo τοῖσδε debe referirse a algo concreto, como los ramos y el incienso mencionados antes. Sobre esto, *vid.* Bollack 1990: 601-602; Dawe 2006: 153; Corlu 1966: 217.

<sup>130</sup> *LSJ.* s. v. κάτευγμα.

<sup>131</sup> *OT.* 913.

<sup>132</sup> Algunos estudiosos (Jebb 1883: 125) han entendido el término κατεύγμασιν junto con el deíctico τοῖσδε como “los votos realizados”. Este significado implicaría que la expresión τοῖσδε σὺν κατεύγμασιν fuera superflua, pues la finalidad de la plegaria se vuelve a definir con la subordinada de ὅπως (Corlu 1966: 217). En este sentido, el término κάτευγμα, en los textos conservados, tiene bastante restringido su uso, ya que siempre se emplea en plural y en la misma posición de verso para designar, igual que εὔγμα, un objeto concreto que se ofrenda (Corlu 1966: 217), como en este caso el incienso y los ramos.

podría estar recordando el ἀγυιεύς βωμός del prólogo, el altar de Apolo que sobre el escenario simulaba el ara del soberano que se encontraba frente a las puertas de palacio (cf. Arnott 1962: 45; Brioso 2005: 222-223; Griffith 1996: 15-17). Por otra parte, según Dawe (2006: 153), Apolo es el más cercano porque, en la esperanza de Yocasta, representa la ayuda más inmediata para liberar al pueblo de la peste<sup>133</sup> y es el dios principal de la tragedia, relacionado con la salvación y con los enigmas oraculares. De este modo, el inciso con γὰρ después de ἄγχιστος sirve de explicación de la elección de Apolo entre el resto de divinidades (Bollack 1990: 601). Así pues, el término ἄγχιστος, aplicado al dios Apolo, esta vez en su condición de dios liberador, recuerda que su presencia y cercanía son constantes en toda la tragedia.

El efecto visual del movimiento de llegada en dirección al altar del dios o al *supplicandus* es otro rasgo formalizado que en la súplica de Yocasta se produce por la preposición πρὸς. Este gesto, característico del suplicante, conecta las diferentes súplicas de la obra, pues aparece sugerido en el prólogo, mediante el calificativo de los suplicantes como πρόστροποι, y de nuevo aparece en la súplica de Edipo en la éxodo, con el verbo προστρέψομαι<sup>134</sup>. La llegada de Yocasta al altar se encuentra subrayada por el juego fónico, que coincide con la etimología del término<sup>135</sup>, de ικέτις ἀφῆγμα, que sitúa en posición enfática al comienzo de verso el término relevante, ικέτις, como sucede también en otros pasajes de Sófocles, como en *Ph.* 470, donde encontramos en la misma posición de verso el comienzo de la súplica de Filoctetes, marcada por ικέτης ικνοῦμαι, idéntica posición que ocupa el verbo ικετεύομεν del prólogo<sup>136</sup>.

Igual que en el prólogo, la angustia y el temor por los hechos presentes<sup>137</sup> contrastan con la esperanzadora salvación en una súplica. Así, se solicita la asistencia de Apolo con el fin de obtener una liberación purificadora, λύσιν εὐαγῆ. Esta liberación<sup>138</sup>, debido al hecho de que la súplica manifiesta ya un incipiente temor por Edipo, podría referirse a la purificación del ἄγος que pesa sobre el hijo de Layo (Jebb 1883: 125). No

<sup>133</sup> Cf. *A. Ag.* 256; *Pi. P.* IX 64.

<sup>134</sup> Cf. *OT.* 41, 919, 1446.

<sup>135</sup> *DELG.* s. v. ἴκω.

<sup>136</sup> *OT.* 41.

<sup>137</sup> El temor y la preocupación en la súplica de Yocasta se subraya con la alusión a las aflicciones de todo tipo que padece Edipo (*OT.* 915: λύπαισι παντοίαισι) y con la mención del temor presente que invade a todos ante la contemplación de un Edipo golpeado en su manejo de la nave del Estado (*OT.* 922-923).

<sup>138</sup> Sobre la imagen que proporciona el término λύσις en esta tragedia y en particular en este pasaje, *vid.* Segal 1999: 232. A la metáfora de la liberación, que une toda la historia de Edipo, liberador de enigmas y con los pies atados, con un nuevo enigma que debe descifrar, nos referiremos en el capítulo dedicado al μῖασμα.

obstante, como opinan Bollack (1990: 602) y Kamerbeek (1967: 184), el contexto dificulta hacer de Edipo el único motivo de la súplica, pues la peste que hay que limpiar sigue estando presente. Así pues, Yocasta realiza su súplica a causa del temor que siente por Edipo, todavía con el objetivo de purificar el ἄγος que contamina Tebas. Pero al mismo tiempo, el compuesto εὐαγής denota una sacralidad favorable en el ámbito religioso, como demuestra el significado del nombre simple ἄγος, que «exprime originellement la notion du sacré»<sup>139</sup>, aunque en muchos casos este último se emplea con el sentido de mancilla religiosa (Parker 1990: 6). El doble aspecto de la palabra ἄγος, como algo puro o impuro, se conserva en algunos compuestos como εὐαγής, δυσαγής o ἐναγής. En concreto, el compuesto εὐαγής significa «en bon rapport avec le sacré, pieux»<sup>140</sup>. De este modo, Yocasta suplica al dios encontrar una liberación acorde con el orden religioso esperable, según el cual se intenta obtener una sacralidad favorable en virtud de la cual se purifique la comunidad.

La súplica de Yocasta recuerda los sentimientos de temor y salvación que aparecen en el prólogo, con ecos que remiten a Apolo como divinidad principal de la tragedia, y en la párodo, momento en el cual encontramos por primera vez la invocación a Apolo Licio<sup>141</sup>. Su invocación como dios liberador de la peste, cuya alusión en la párodo probablemente esté condicionada por la relación del epíteto Λύκειος con la luminosidad que irradia su salvación en lucha con el fuego destructor de la peste (Bollack 1990: 127), es de nuevo realizada por Yocasta en su súplica, en la que una vez más se solicita la asistencia del dios como salvador y liberador de la mancilla que contamina la tierra.

La súplica de Yocasta, por tanto, enlaza con el prólogo a través de la párodo, suponiendo un cambio de enfoque en la investigación, que ahora pasa a centrarse en la identidad de Edipo. Igual que la plegaria del prólogo provocó el arranque de la acción

<sup>139</sup> DELG. s. v. ἄγος.

<sup>140</sup> DELG. s. v. ἄγος.

<sup>141</sup> OT. 203. Sobre el epíteto Λύκειος que Apolo recibe tanto en la párodo como en la súplica de Yocasta se han dado diversas interpretaciones, sobre las cuales tratamos con más profundidad en el capítulo de *Electra*. Cf. A. Th. 145-146, *Supp.* 686, Ag. 1257; S. OT. 203, 919, *El.* 6-7, 645, 1379. La controversia principal sobre este epíteto radica en relacionarlo con λυκοκτόνος (*El.* 6-7), con la región de Licia (cf. *Il.* IV 101, 119: Λυκηγενής; OT. 208) o con la luz haciéndolo derivar de la misma raíz que el latín lux o el griego λεύσσω. Esta última interpretación cuadraría muy bien con la lectura de Bollack (1990: 127) sobre la párodo de esta tragedia. Según ésta, se crea un efecto de luminosidad interesante en virtud del cual esta párodo está construida en torno a la lucha entre el fuego de salvación que se suplica a Apolo y el fuego destructor de la peste. Sobre las posibles interpretaciones que se han dado de este epíteto, *vid. ThesCRA I* 2 a Sacrifices, Gr. 20; Kamerbeek 1967: 67; Roguin 1999: 106-107; Bollack 1990: 127; Jebb 1893: 38; Dawe 2006: 92.

dramática, esta súplica supone un impulso del hilo argumental, no porque sea respondida por los dioses como piensa Cameron (1968: 68), sino por necesidades dramáticas, ya que a partir de ésta comienza un nuevo rumbo en el argumento. Así, mediante estas escenas de súplica se crea un ambiente de expectativa y preocupación idóneo para introducir el nuevo argumento de la acción dramática.

También en la éxodo se recurre al motivo de la súplica con ecos de los episodios anteriores. En este momento, Edipo, receptor de la súplica del prólogo, se convierte en el suplicante al descubrir en sí mismo la mancilla que buscaba (Segal 1999: 234). La concatenación del motivo de la súplica, que, según el contexto, ha sido reelaborado con necesidades poéticas y dramáticas distintas, nos ha conducido al Edipo desgraciado que debe recurrir al mismo ritual a fin de purificarse. Así pues, «when Creon appears, (...) the formulas of supplication come as easily from his lips as the imperative words, and they are charged with the same fierce energy» (Knox 1957: 190). Las súplicas, por tanto, como elemento dramático, se suceden de manera constante e insistente, aumentando con ello el patetismo emotivo del final de la tragedia.

Antes de la aparición de Creonte, en la misma éxodo, tiene lugar otra súplica importante de Edipo que presenta tres *supplicandi* ausentes de escena, elementos familiares que simbolizan las desgracias de Edipo<sup>142</sup>. Estas abstracciones personalizadas convierten la nueva súplica, a diferencia de la pública del prólogo, en una más familiar y privada (Segal 1999: 234). Así, en primer lugar, Edipo se dirige a su padre y a su patria adoptiva, Pólibo y Corinto, ὦ Πόλυβε καὶ Κόρινθε<sup>143</sup>. En segundo lugar, invoca la encrucijada de caminos donde mató a Layo, su padre biológico, ὦ τρεῖς κέλευθοι<sup>144</sup>. En tercer lugar, se refiere a sus matrimonios, ὦ γάμοι γάμοι, una invocación que recuerda a Yocasta y al linaje incestuoso de Edipo<sup>145</sup>. Tras esta triple invocación, Edipo realiza su súplica poniendo a los dioses por testigos: ὅπως τάχιστα πρὸς θεῶν ἔξω μέ που / καλύψατ', ἢ φονεύσατ', ἢ θαλάσσιον / ἐκρίψατ', ἔνθα μήποτ' εἰσόψεσθ' ἔτι. / Ἴτ', ἀξιῶσατ' ἀνδρὸς ἀθλίου θιγεῖν<sup>146</sup>. *Cuanto antes, por los dioses, ocultadme fuera, o asesínadme, o arrojadme al mar, donde nunca más podáis verme. ¡Ea! Tened a bien tocar a este hombre desgraciado.*

---

<sup>142</sup> OT. 1394-1415.

<sup>143</sup> OT. 1394.

<sup>144</sup> OT. 1398.

<sup>145</sup> OT. 1403. Este mismo efecto es subrayado por la rápida yuxtaposición πατέρα, ἀδελφούς, παῖδας (OT. 1406) que mezcla padres, hijos y hermanos en un mismo linaje.

<sup>146</sup> OT. 1410-1413.

En esta súplica encontramos una serie de elementos que la diferencian de las anteriores. En primer lugar, el *supplicandus* no es una persona física, sino tres elementos personificados que simbolizan las desgracias más graves del mito de Edipo. A pesar de ello, los vocativos finales van dirigidos al coro, el pueblo de Tebas, no a los elementos invocados. En esta línea, si estos vocativos se dirigen al pueblo tebanos se invierten así los roles entre suplicante y *supplicandus* con respecto a la súplica del prólogo. Ahora, Edipo, cuando ha descubierto en sí la mancha que contaminaba el país, suplica al pueblo que lo arroje de la comunidad o lo asesine. En segundo lugar, Edipo, la encarnación del μῖασμα, pone a los dioses por testigos de una súplica cuyo objetivo es la purificación del asesinato por medio de otro asesinato, según vaticinó el oráculo<sup>147</sup>. Así, el derramamiento de sangre por medio del φόνος relaciona el principio y el final de la tragedia. En tercer lugar, si en la súplica del prólogo se buscaba protección y salvación, ahora se suplica lo contrario, la expulsión o el asesinato, la salvación por medio de la destrucción. En cuarto lugar, el suplicante no se acoge a ningún espacio sagrado ni entra en contacto con los *supplicandi*, sino que pide a los destinatarios que entren en contacto con él, modificando así los roles de actuación entre los participantes<sup>148</sup>. Asimismo, los imperativos reforzados por la partícula ἴτε que incita a la acción, como sucedía también en la súplica del prólogo, y la expresión ὅπως τάχιστα dan la sensación de aceleración en esta súplica final que desarrolla dramáticamente el mismo motivo.

Con la súplica siguiente, que Edipo dirige a Creonte, se cierra el lamento final mediante la alusión a la destrucción familiar de Edipo, pues lo que empezó siendo una súplica pública en el prólogo ahora se convierte en un ritual privado (Segal 1999: 234):

Καὶ σοὶ γ' ἐπισκίπτω τε καὶ προστρέψομαι<sup>149</sup>, / τῆς μὲν κατ' οἴκουσ ἀὐτὸς ὃν θέλεις  
τάφον / θοῦ· καὶ γὰρ ὀρθῶς τῶν γε σῶν τελεῖς ὕπερ· / ἐμοῦ δὲ μήποτ' ἀξιοθήτω τόδε /  
πατρῶν ἄστῃ ζῶντος οἰκητοῦ τυχεῖν, / ἀλλ' ἔα με ναίειν ὄρεσιν<sup>150</sup>.

*En ti también confío y te suplico: dispón tú mismo el sepulcro que quieras para la que está en casa; pues así cumplirás los ritos debidos sobre los tuyos. Por lo que a mí*

<sup>147</sup> OT. 100-101.

<sup>148</sup> OT. 1413.

<sup>149</sup> Adoptamos la lectura προστρέψομαι que ofrecen algunos manuscritos, frente a προτρέψομαι que presenta la edición de Lloyd-Jones & Wilson (1990a).

<sup>150</sup> OT. 1446-1451.

*respecta, que nunca me consideren digno de estar en esta ciudad paterna como habitante mientras esté con vida; más bien permíteme habitar en los montes.*

En este pasaje, Edipo es convertido esta vez en el πρόστροπος, en el suplicante girado hacia el *supplicandus*, como se puede observar en el verbo προστρέψομαι, un término que sugiere el mismo efecto visual que aparecía en las súplicas de Yocasta, de Tiresias y del prólogo<sup>151</sup>. Edipo expone su última voluntad como un deseo que somete a la confianza del destinatario, ἐπισκίπτω<sup>152</sup>. Esta súplica va dirigida a Creonte para que este último rinda piadosa sepultura a Yocasta y permita a Edipo regresar al espacio incivilizado del monte Citerón, que es la marca de su identidad, donde otrora fuera abandonado (Segal 1999: 207).

Por otra parte, el verbo προστρέψομαι podría aludir a la posterior plegaria de Edipo a Creonte, a quien el soberano ruega que le conceda permiso para tocar a sus hijas por última vez<sup>153</sup>. Así, de nuevo aparece el contacto físico como elemento importante en una súplica, esta vez con las hijas, acompañado de un llanto catártico conjunto en el interior de la familia (Bollack 1990: 1001). Este rito de lamento por medio de las lágrimas es sin duda catártico, pues purifica las desgracias privadas de Edipo. De este modo, las lágrimas que en el prólogo estaban asociadas con la súplica pública y con los lamentos en una ambigüedad entre salvación y destrucción, ahora se convierten en una desgarradora purificación en el interior del οἶκος. Por último, la tragedia acaba tal como empezó, mediante el vocativo τέκνα referido a las hijas de Edipo<sup>154</sup> con la finalidad de suplicarles que se acerquen para llevar a cabo este nuevo ritual catártico dentro del ámbito familiar.

#### 5. 2. 4. Conclusión

A pesar de que la plegaria del prólogo tiene como destinatario Edipo, ciertos elementos de religiosidad, como los ramos de suplicantes, los altares o la alusión a los peanes y a los dioses protectores de la comunidad, evocan una súplica donde los receptores parecen

---

<sup>151</sup> Cf. OT. 41, 327, 919, 1446.

<sup>152</sup> El verbo ἐπισκίπτω ha sido explicado como una alusión implícita a las ἐντολαί o últimas voluntades de los moribundos, *vid.* Bollack 1990: 988. Este verbo literalmente significa “apoyarse sobre” y de ahí, en sentido figurado, pasa a significar “confiar en”, *vid.* LSJ. s. v. ἐπισκίπτω.

<sup>153</sup> OT. 1466-1470.

<sup>154</sup> Cf. OT. 1, 1480.

ser los dioses en lugar del soberano. Sin embargo, Edipo no es igual a los dioses, sino un ser humano que recibe la súplica por ser el primero de los hombres en su trato con lo divino. Por otra parte, la dramatización de este ritual presenta rasgos formales repetitivos, con estructuras idénticas, como la postración de los suplicantes, los ramos, los altares, la estructura tripartita o el esquema εἶ ποτε... καὶ νῦν. El contenido de esta súplica inicial anticipa el hilo argumental, como aparece en la constante reiteración del devenir y de las circunstancias humanas, reflejadas en el comportamiento paradigmático de Edipo.

El ritual de la súplica es un motivo recurrente en toda la tragedia, pues presenta una serie de rasgos formales, estructuras e imágenes que, desarrolladas ya en el prólogo, se repiten y se intensifican a lo largo de todo el drama, reelaboradas poéticamente según el contexto. Así, el efecto visual del acercamiento al altar o al *supplicandus*, marcado en la súplica de Yocasta por la preposición πρὸς y en la éxodo por προστρέψομαι, es un eco de la imagen que en el prólogo aparecía sugerida por el término πρόστροποι. Otros rasgos formales, como la postura sedente del suplicante, la estructura tripartita, el esquema εἶ ποτε... καὶ νῦν, los vocativos de introducción o los imperativos de súplica, marcan una plegaria inicial que se repite en los momentos posteriores. El motivo preocupante por el cual se realiza la súplica en el prólogo es paulatinamente resuelto hasta la revelación final del horror de Edipo, cuando la súplica inicial que éste recibió se convierte en una plegaria dirigida por él hacia el pueblo tebano, alternando así los roles de la primera súplica. Finalmente, la plegaria de Edipo se dirige a su padre y a su patria adoptiva, a la encrucijada donde asesinó a su verdadero padre y al matrimonio con Yocasta. Estas abstracciones personificadas son los verdaderos *supplicandi* en la éxodo, en la cual la protección solicitada se convierte en el deseo de expulsión y retorno al mismo sitio salvaje donde Edipo fue abandonado tras su nacimiento: el Citerón.

### 5. 3. El motivo religioso del μῖασμα

#### 5. 3. 1. Introducción: el problema del φαρμακός

Los rituales de expulsión del μῖασμα estaban muy expandidos en Grecia, así como en muchas culturas como en India, en Roma o entre los hititas (Bremmer 1983: 299). Tienen lugar principalmente en los rituales purificatorios de expulsión del φαρμακός, un

chivo expiatorio que, cargando con las desgracias de la comunidad, era alejado de los límites de la ciudad purgando así los crímenes y pestilencias de dicha comunidad (cf. Bremmer 1983: 299-302; Parker 1990: 24; Burkert 2007: 114-117). Este ritual era apropiado en momentos de sequía y epidemia; aunque en muchos casos era visto como una protección mágica del año nuevo que, mediante una ceremonia religiosa, expulsaba las desgracias del año viejo, un festival de renovación y purificación anual (cf. Bremmer 1983: 301; Parker 1990: 25-31). Con esta idea, por ejemplo, en Ábdera, un hombre pobre era expulsado a pedradas fuera de los límites de la comunidad. En Marsella, un indigente era también desterrado durante una plaga. En Leúcade, un criminal era exiliado en un festival en honor de Apolo para alejar las desgracias del año (cf. Bremmer 1983: 301; Vernant 2002b: 121). También en Atenas, en el festival de las Targelias en honor de Apolo, se escogían dos hombres que cargaban con las desgracias del año y, llevando en su cuello collares de higo seco, eran azotados públicamente y desterrados para purificar la comunidad<sup>155</sup> (cf. Vernant 2002b: 120-121; Bremmer 1983: 301; Guépin 1968: 89).

La tragedia *Edipo Rey* comienza con una peste que devasta la comunidad de los tebanos. Para purificarla, según ha ordenado el oráculo<sup>156</sup>, se debe encontrar el μῖασμα y expulsarlo. Este tema ha llevado a algunos estudiosos a pensar que en la obra se dramatiza el ritual del φαρμακός, que debe ser expulsado de la comunidad con finalidades catárticas (cf. Vernant 2002b: 120-121; Guépin 1968: 89-90; Segal 1999: 208; Seaford 1994: 312-218). Según Vernant (2002b: 125), esta tragedia refleja el ritual ateniense de expulsión del μῖασμα presentando claros ecos de la festividad de las Targelias, que formaba parte del contexto religioso del público que acudía a la representación. Esta interpretación le sirve a Vernant (2002b: 117) para concluir que Edipo es a la vez un soberano y un mendigo, un salvador y un criminal que debe ser desterrado para purificar la comunidad.

Otro de los puntos argumentados para demostrar esta conexión entre el ritual y la tragedia es la εἰρεσιώνη, un ramo de olivo o de laurel coronado de lana<sup>157</sup> que, durante

---

<sup>155</sup> Según el mito etiológico, esta ceremonia tendría su origen en el asesinato impío cometido por los atenienses en la persona de Androgeo el cretense. Por consiguiente, para expulsar el λοιμός que desencadenó este crimen, se instituyó la costumbre de una purificación anual mediante los φαρμακοί. Sobre esto, *vid.* Vernant 2002b: 120.

<sup>156</sup> *OT.* 96-98.

<sup>157</sup> La mayoría de las fuentes indican que se trataba de un ramo de olivo (cf. Plu. *Thes.* XXII 6 2; Eust, *Com. ad Iliadem* IX 1; Hsch. s. v. εἰρεσιώνη; *Sch. Ar. Eq.* 729). En cambio, algunas señalan que se trataba



las Targelias, era paseado en procesión por la ciudad y, junto al θάρηηλος, torta o vasija que reunía las primicias de la cosecha, se depositaba en el altar de Apolo para pedir al dios que alejara la hambruna y la peste, como símbolo de la renovación del ciclo anual y la muerte de la naturaleza ocasionada por la epidemia (cf. Vernant 2002b: 122; Deubner 1956: 179-198). Este ramo ha sido identificado con la ικετηρία que llevan los suplicantes al comienzo de *Edipo Rey*, depositado también en el altar de Apolo con el fin de solicitar la liberación de la peste (vid. Vernant 2002b: 123-124). No obstante, los ramos de suplicante son bastante frecuentes en las escenas de súplica (Naiden 2006: 56), razón por la cual no necesariamente debemos pensar en una relación directa con el ritual ateniense de expulsión del φαρμακός.

La conexión entre el φαρμακός y la tragedia es negada en la actualidad por muchos estudiosos que aportan bastantes objeciones al respecto. Entre las más destacadas se encuentran las siguientes:

En primer lugar, la palabra φαρμακός no aparece en toda la obra. Cuando Creonte comunica la respuesta del oráculo en el prólogo, informa de que se debe expulsar o asesinar el μίασμα que está contaminando Tebas para castigar a los asesinos de Layo; pero no dice que se deba elegir un chivo expiatorio con fines purificatorios (Harris 2012: 292).

En segundo lugar, los φαρμακοί eran seleccionados entre lo más bajo de la sociedad, mendigos, vagabundos o criminales, mientras que Edipo es un soberano perteneciente a la clase social alta (Bremmer 1983: 303). Con todo, como argumentan Foley (1993b: 526) y Bremmer (1983: 304), aunque en el ritual el φαρμακός era escogido entre el estrato más bajo de la población, en el mito eran reyes o personajes nobles, como los casos de Atamante<sup>158</sup>, Licurgo<sup>159</sup> o el rey ateniense Codro<sup>160</sup>, que salvó a la comunidad con su muerte. Por esta razón, Edipo podría compartir rasgos tanto del mito como del ritual, manteniendo la ambigüedad entre soberano al principio y mendigo al final (Vernant 2002b: 117). Ahora bien, a pesar de la caída en desgracia de Edipo, el hijo de Layo no deja de ser un soberano honrado que decide marchar al

---

de un ramo de olivo y laurel (vid. Lycurg. XIV 2a 2), probablemente porque el laurel era el símbolo representativo del dios Apolo, en honor de quien se realizaba la ofrenda. En esta problemática no entramos, vid. Vernant 2002b: 122.

<sup>158</sup> Roscher, s. v. Athamas.

<sup>159</sup> Roscher, s. v. Lykurgos.

<sup>160</sup> Roscher, s. v. Kodros.

destierro motu proprio, razón por la cual su estrato social no se ve alterado por su obligación de partir al exilio<sup>161</sup>. La ambigüedad del carácter de Edipo radica más bien entre el salvador y el destructor, el conocedor y el ignorante, el rico soberano de un país y su condición de ser humano empobrecido y reducido a cero (*cf.* Knox 1957: 195-196; Segal 1999: 207; Harris 2012: 292).

En tercer lugar, la expulsión de Edipo no llega a producirse al final de la tragedia, sino que, en lugar de ser desterrado, se le manda dentro de palacio<sup>162</sup>, frustrándose así las expectativas de expulsión del μῑσμη y dejando sin cumplimiento la orden del oráculo (*cf.* Budelmann 2000: 193; Foley 1993b: 526)<sup>163</sup>. En esta línea, el final de esta tragedia coincidiría con el del resto de obras de Sófocles, en las cuales no parece haber una clara y definitiva conclusión sino una mirada hacia el futuro en el que, en el caso de este drama, Edipo es mandado al interior de palacio y, aunque se anuncia su destierro, éste se deja para un futuro inmediato con posterioridad a la tragedia (Roberts 1988: 188). En definitiva, la tragedia concluye sin resolver el problema de la plaga ni del exilio de Edipo, pues basta con el descubrimiento de su identidad y su automutilación.

Por estas razones, no parece que esta tragedia dramatice de manera clara el ritual de expulsión del φαρμακός. Más bien se relaciona con el concepto religioso del μῑσμη derivado del asesinato de Layo, como la causa de la mancha que contamina Tebas<sup>164</sup>. El derramamiento de sangre, que implica el asesinato, conlleva siempre la mancha del criminal, que se traduce en términos religiosos en la contaminación que debe ser purificada (Parker 1990: 104). Este μῑσμη es castigado con el aislamiento social en el mundo griego (*cf.* Parker 1990: 110; Adkins 1960: 89). Mediante el exilio del criminal u otro asesinato que reemplaza el primero, la comunidad se purifica del crimen cometido (*vid.* Parker 1990: 107-108). Pues bien, el oráculo en esta tragedia solicita la expulsión

---

<sup>161</sup> Debemos tener en cuenta las palabras de Tiresias cuando vaticina que el μῑσμη pronto estará ciego después de ver y será pobre en vez de rico en una tierra extranjera que tanteará con el bastón (*OT.* 454-456). Estas palabras predicen la caída en desgracia de Edipo, que siendo un soberano rico partirá al exilio ciego y empobrecido. No obstante, Edipo no es escogido entre lo más bajo de la sociedad sino que es un rey honrado que decide marcharse para purificar la comunidad cuando descubre en sí mismo la mancha.

<sup>162</sup> *OT.* 1429, 1515.

<sup>163</sup> Esta aparente inconclusión de la tragedia ha hecho pensar a muchos estudiosos que el final es espurio, ya que el exilio no se produce (*cf.* Calder 1962: 219; Kovacs 2009a: 53; Serra 2003: 323-334). A este respecto, Kovacs (2009a: 58) afirma que al final se pueden dar dos soluciones posibles: o la expulsión directa del soberano o su envío al interior de palacio dando la impresión de que Edipo va a ser exiliado con posterioridad. Por otra parte, Foley (1993b: 531-532, 537-538) explica el desenlace mediante el conflicto de liderazgo entre el viejo rey Edipo y el nuevo rey Creonte, que ahora toma las riendas del gobierno como marca del cambio de poder.

<sup>164</sup> *Cf. OT.* 100-101, 106-107.

del asesino u otro asesinato expiatorio<sup>165</sup>. Así, los asesinos y todos aquellos que habían derramado sangre, igual que los que habían entrado en contacto con un muerto o las embarazadas, entre otros, se convertían en personas ritualmente impuras que tenían prohibida la entrada a los recintos sagrados y eran consideradas un μῖασμα que debía ser purificado (cf. Parker 1990: 48, 111; Adkins 1960: 88).

La redirección de la mancha física hacia la esfera religiosa, entre otros factores, se observa en la metáfora médica, que conecta el ritual con la terapia religiosa. Igual que un enfermo debe ser curado, la mancha de sangre provoca una enfermedad que debe ser sanada mediante la purga de ese μῖασμα. La tierra se encuentra enferma y necesita que la curen<sup>166</sup>. Estas purificaciones religiosas aparecen asociadas con la terapia médica y curativa mediante conceptos como νόσος o ἴασις<sup>167</sup>. También en *Edipo Rey* encontramos la metáfora médica en contacto con la esfera religiosa de la purificación del μῖασμα (Mitchell-Boyask 2012: 320). De hecho, el mismo Edipo ha sido identificado con el médico racionalista que diagnostica la enfermedad en busca de un remedio para aliviar los males que la tierra padece (vid. Knox 1957: 139-147). En definitiva, la peste que la ciudad sufre aparece unida a una persona que diagnostica la causa de la enfermedad y a rituales purificatorios o de curación que, en conexión con la súplica y los peanes, tienden a aliviar los males y a purgar la mancilla derivada del derramamiento de sangre.

Otra palabra asociada con μῖασμα es ἄγος, cuya etimología, aunque controvertida, algunos han conectado con ἄγνός y ἄγιος<sup>168</sup>. Este término tenía en origen un significado más general en relación con la noción de lo sagrado. Con el tiempo pasaría a expresar una interdicción religiosa. Esta ambivalencia de significados, como algo puro o impuro, se observa también en el latín *sacer*<sup>169</sup> y aparece en griego en compuestos como ἐναγής,

---

<sup>165</sup> OT. 96-98, 100-101.

<sup>166</sup> OT. 25-30.

<sup>167</sup> También el término φάρμακον, que alude a un remedio para curar la enfermedad del paciente, tiene como derivado φαρμακός, con cambio acentual y de género que marca la derivación de significado, con el nuevo sentido religioso de chivo expiatorio personificado conducente a aliviar la enfermedad que padece la comunidad. De este modo, las metáforas médicas sirven para crear como derivados términos religiosos con la misma idea transferida al lenguaje de la religión, vid. DELG. s. v. φάρμακον, φαρμακός, φάρμακος.

<sup>168</sup> DELG. s. v. ἄγος. Aunque algunos estudiosos, como Chantraine, defienden la misma etimología para ἄγνός y ἄγιος; otros, como Burkert (2007: 359-360), afirman que son etimológicamente distintos, aunque la coincidencia fonética conlleva consecuencias semánticas, como sucede en derivados del tipo ἐναγής, εὐαγής o ἐναγίζεω. En la controvertida cuestión de la diferencia de espíritu en estos términos no entramos.

<sup>169</sup> Cf. DELL. s. v. sacer; DELG. s. v. ἄγος.

εὐαγής ο δὺσαγής (*vid.* Parker 1990: 11-12)<sup>170</sup>. De este modo, en sentido negativo, ἄγος se podría definir como una alteración o perturbación del orden religioso o ritual: «ce sont les perturbations de l'ordre ὄσιος, selon lequel la puissance agit normalement, qui déterminent les effets néfastes de l'ἄγος» (Rudhardt 1992: 42-43).

A diferencia del μῖασμα, que suele aludir a una mancha inevitable generalmente derivada de la sangre, el ἄγος hace referencia a una ofensa dirigida de manera directa contra los dioses en un acto sacrílego, de manera que todos los ἄγη son μῖάσματα pero no todos los μῖάσματα son ἄγη (*cf.* Parker 1990: 8-9; Rudhardt 1992: 41-47). Este ἄγος se convierte, igual que el μῖασμα, en una persona aislada de la sociedad que debe ser desterrada a tierras salvajes. Este aislamiento social aparece en muchos mitos, como la purificación que debe cumplir Heracles por asesinar a sus hijos en un estado de locura divina yéndose a vivir a tierras salvajes<sup>171</sup>. Pero también encontramos casos reales de expulsión del ἄγος, como la mancilla que pesaba sobre la familia de los Alcmeónidas por el asesinato cometido antaño contra Cilón (Foley 1993b: 526). Esta impureza, transmitida de generación en generación, es un ἄγος que, empleado con finalidades políticas, sirvió a los espartanos como pretexto para condenar a Clístenes al exilio<sup>172</sup>.

Con este enfoque, en este apartado analizamos la reelaboración dramática y poética que Sófocles hace de este motivo religioso a partir del prólogo. Examinamos la manera en que las mismas imágenes y estructuras aparecen exploradas a lo largo de toda la tragedia con finalidades dramáticas diversas según el contexto.

### 5. 3. 2. La descripción del μῖασμα en el prólogo

La plaga tebana es descrita en el prólogo por el sacerdote mediante la metáfora de la nave del Estado sacudida por vientos tormentosos<sup>173</sup>. En esta primera descripción aparecen expuestas las imágenes poéticas más importantes, que, en conexión con el ritual del μῖασμα, se desarrollan dramáticamente en los episodios posteriores. Con estas palabras se expresa el sacerdote:

---

<sup>170</sup> Los conceptos de lo “puro” y lo “impuro”, en el mundo griego, se crean por medio de estas oposiciones que destacan la ambigüedad entre lo sagrado y lo prohibido, debido al temor reverencial que se tiene hacia la esfera de lo religioso. Sobre esto, *vid.* Bruit Zaidman & Schmitt Pantel 2002: 10-11.

<sup>171</sup> Roscher, *s. v.* Herakles.

<sup>172</sup> *Cf.* Hdt. I 61; V 62-63, 70-72; VI 126-130; Th. I 126-127; Arist. *Ath.* 20 2.

<sup>173</sup> Esta metáfora, que remonta a Arquíloco, aparece repetida con frecuencia en Sófocles (*cf.* *Ant.* 162-163; *OT.* 46, 51). *Vid.* Dawe 2006: 73.

Πόλις γάρ, ὡσπερ καὐτὸς εἰσορᾶς, ἄγαν / ἤδη σαλεύει κἀνακουφίσαι κἀρα / βυθῶν  
ἔτ' οὐχ οἶα τε φοινίου σάλου, / φθίνουσα μὲν κάλυξιν ἐγκάρποις χθονός, / φθίνουσα δ'  
ἀγέλαις βουνόμοις, τόκοισί τε / ἀγόνις γυναικῶν· ἐν δ' ὁ πυρφόρος θεὸς / σκίψας  
ἐλαύνει, λοιμὸς ἔχθιστος, πόλιν, / ὑφ' οὗ κενούται δῶμα Καδμεῖον· μέλας δ' / Ἄιδης  
στεναγμοῖς καὶ γόοις πλουτίζεται<sup>174</sup>.

*Pues la ciudad, como tú mismo puedes ver, se está ya tambaleando demasiado y aún no puede levantar cabeza de las profundidades de la mortal sacudida, pereciendo en las plantas fructíferas de la tierra, pereciendo en los rebaños de bueyes y en los partos infecundos de las mujeres. Y dentro, el dios portador de fuego, la peste más odiosa, oprime y destruye a la ciudad, por lo que se vacía la morada Cadmea y el negro Hades, con lamentos y gemidos, se enriquece.*

La tierra se encuentra azotada por la peste, afectada por una enfermedad que causa la muerte y afecta a los tres elementos principales de la vida: las plantas, los animales y las personas, igual que sucede, como motivo tradicional, en otros textos de la literatura griega<sup>175</sup>. Con estas palabras se describe un panorama inicial conflictivo, donde se refleja una alteración de los valores civilizados del ser humano que trastoca el orden natural de la vida (cf. Segal 1999: 225-226; Ryzman 1992: 100; Bowra 1944: 170-171). Así, allá donde debiera brotar la vida surge la muerte, tanto en las plantas como en los animales y en los seres humanos. El λοιμὸς ἔχθιστος, que luego se describirá como el μῑασμα<sup>176</sup>, convierte este cuadro inicial en un ambiente donde se alteran los ciclos naturales de la vida.

En estos versos encontramos cuatro imágenes que, conectadas con el motivo del μῑασμα, sirven de conexión entre el prólogo y los momentos posteriores de la tragedia. Estas cuatro imágenes, la destrucción de la tierra, la enfermedad, la agricultura y el destierro de la mancilla, corresponden respectivamente a los cuatro apartados que pertenecen a la sección siguiente, en la cual analizamos el desarrollo dramático de la imagen del μῑασμα a partir de este pasaje descriptivo del prólogo.

---

<sup>174</sup> OT. 22-30. Sobre las últimas referencias mitológicas a Hades, vid. Bollack 1990: 23-24. Como rasgo de estilo debemos destacar la oposición entre la ciudad vacía de Tebas y la morada de Hades, que se enriquece con sus nuevas víctimas. No obstante, en este pasaje se dice que Hades se enriquece con los lamentos fúnebres, no con los muertos, un tema que ha suscitado alguna que otra controversia. Sobre esto, vid. Bollack 1990: 23.

<sup>175</sup> Cf. II. I 50-52; Hdt. VI 139; D. H. I 23.

<sup>176</sup> OT. 97.

### 5. 3. 3. Las imágenes del μῖασμα a partir del prólogo

#### 5. 3. 3. 1. La muerte de la tierra

La imagen de la destrucción de la tierra, subrayada por la epanáfora enfática del verbo φθίνω en el prólogo, es una constante que conecta diversos pasajes de la tragedia a partir de los versos prologales estudiados en el apartado anterior. Así pues, como observa Mitchell-Boyask (2012: 320-321), el verbo φθίνω, que en el pasaje del prólogo describe la muerte de la tierra, en *OT*. 906-907 alude a la ruina de las antiguas profecías. De este modo, las palabras proféticas de Apolo también se encuentran destruidas por la enfermedad: φθίνοντα γὰρ Λαΐου παλαίφατα / θέσφατ' ἔξαιροῦσιν ἤδη<sup>177</sup>. *Ya están destruyendo los antiguos oráculos de Layo, que están pereciendo*. En este pasaje, el sentido del participio resulta expletivo a causa del significado del verbo principal, que recoge una idea parecida (Bollack 1990: 591). Como es habitual en Sófocles, mediante la repetición, con un participio, de la noción expresada en el verbo principal, este significado expletivo tiene como finalidad conceder énfasis a la idea contenida en el participio. En este caso se enfatiza la identidad entre la destrucción de la tierra y la de los oráculos, pues ambos reciben el mismo verbo que indica que la plaga afecta también a las palabras de los dioses (Mitchell-Boyask 2012: 321).

Tras este canto coral, llega el mensajero corintio con la noticia de la muerte del rey Pólipo, que, habiendo fallecido por causas naturales, también ha resultado afectado por la misma enfermedad, una información dada en este caso por Edipo: νόσοις ὁ τλήμων, ὡς ἔοικεν, ἔφθιτο<sup>178</sup>. *El desgraciado ha muerto, según parece, por enfermedad*. En este momento, el verbo φθίνω, matizado por el plural poético νόσοις, se refiere al fallecimiento del rey de Corinto<sup>179</sup>, que se relaciona así con la muerte de todos los afectados por la peste, en sus tres ámbitos: en las plantas, en los animales y en los seres humanos.

En la misma línea, en *OT*. 665-666, mediante la fórmula γὰ φθίνουσα el coro se hace eco del prólogo. Pero en este caso la tierra aniquilada consume la voluntad del pueblo tebano (*vid.* Bollack 1990: 410-411). El participio, concertado con la tierra,

---

<sup>177</sup> Es un pasaje corrupto donde falta un yambo. Hermann ofrece la conjetura παλαίφατα antes de θέσφατ', retomada por muchos editores y comentaristas y aceptable por nosotros. Algunos códices dan la lectura παλαιά. Lloyd-Jones & Wilson (1990a) prefieren ser más precavido y poner entre corchetes el yambo que falta. Sobre esto, *vid.* Dawe 2006: 151.

<sup>178</sup> *OT*. 962.

<sup>179</sup> Como sucede de nuevo en *OT*. 970.

contiene la misma idea que el verbo principal, τρύχει<sup>180</sup>, un recurso estilístico que retoma el mismo tipo de énfasis pleonástico que vimos anteriormente referido a los oráculos. En otros pasajes, el verbo φθίνω se utiliza en una invocación de Zeus como aniquilador de la propia peste, personificada en Ares, y en una alusión de la destrucción de la Esfinge llevada a cabo por Edipo<sup>181</sup>, un acontecimiento que, al mismo tiempo, trajo la plaga destructora a la comunidad (cf. Mitchell-Boyask 2012: 321; Knox 1957: 182). De esta manera, la idea de la destrucción, mediante el mismo verbo, se reproduce con ecos sucesivos del prólogo, insistiendo en la muerte de la comunidad, que es devastada por la peste alterando el orden natural de la vida. Según el contexto, la destrucción de la tierra es también la muerte de Pólipo y la aniquilación de las antiguas profecías.

### 5. 3. 3. 2. La enfermedad de la tierra y la metáfora médica

En el pasaje prologal en el que se describe la peste aparecen términos propios del lenguaje médico que caracterizan la terapia religiosa propia de la enfermedad que hay que curar. Uno de ellos es ἀνακουφίσαι. Este verbo, como observan Ceschi (2009: 180-184) y Knox (1957: 140-141), es un vocablo específico que se refiere al alivio de la enfermedad en el paciente. La metáfora alude a la tierra que, como un enfermo, no puede aliviar el dolor que padece tras la terrible sacudida de la nave del Estado<sup>182</sup>.

Del mismo modo, en *OT*. 216-218 se menciona la enfermedad junto con el remedio curativo que se debe encontrar: τᾶμ' ἐὰν θέλης ἔπη / κλύων δέχεσθαι, τῇ νόσῳ θ' ὑπηρετεῖν, / ἀλκὴν λάβοις ἂν κἀνακούφισιν κακῶν. *Si quisieras, tras escucharlas, acoger mis palabras y atender a la enfermedad, encontrarías un remedio y un alivio a las desgracias*. En estos versos, hallamos el término médico que más veces aparece en la tragedia, νόσος. Este vocablo se encuentra ya en el prólogo, en un pasaje en el que la enfermedad se transfiere irónicamente de la tierra a Edipo: εὖ γὰρ οἶδ' ὅτι / νοσεῖτε

<sup>180</sup> Vid. *DELG*. s. v. τρύω.

<sup>181</sup> Cf. *OT*. 202, 1199.

<sup>182</sup> Con respecto a la metáfora de la nave del Estado en este pasaje, la expresión φοινίου σάλου se refiere a la sangrienta sacudida de cuyas profundidades el navío no puede aliviar sus dolores. Esta expresión hace referencia a la fuerte embestida de la nave. Por otra parte, la sangrienta sacudida ha sido comparada con la misma metáfora médica que aparece en ἀνακουφίσαι, evocando la imagen del paciente luchando contra la enfermedad (Knox 1957: 140). Pero al mismo tiempo, si esta enfermedad surge de un brote de contaminación nutrido en la tierra, podríamos pensar que el derramamiento de sangre, explícito en el término φοινίου, alude precisamente a la polución que, derivada de un derramamiento de sangre, está sacudiendo la comunidad.

πάντες· καὶ νοσοῦντες, ὡς ἐγὼ / οὐκ ἔστιν ὑμῶν ὅστις ἐξ ἴσου νοσεῖ<sup>183</sup>. *Sé bien que todos estáis enfermos, y aunque estáis enfermos, como yo no hay ninguno de vosotros que esté igual de enfermo.* La repetición del verbo correspondiente a νόσος, tres veces en solo tres versos, confirma el énfasis que Sófocles ha querido poner en la enfermedad, asociando el mismo sufrimiento que padece la tierra con Edipo. De este modo, la peste no sólo está infectando la comunidad sino también al soberano, que se identifica con el enfermo y es retratado sin saberlo como el μῖασμα contaminado que debe ser curado.

Si Edipo es el paciente, también es el médico racionalista que busca un remedio para su pueblo. La diagnosis clínica de la enfermedad lleva a Edipo a encontrar un alivio figurado consistente en enviar a su cuñado al oráculo: ἦν δ' εὖ σκοπῶν ἤρισκον ἴασιν μόνην<sup>184</sup>. *Examinándola bien encontré un único remedio.* En este verso, la imagen médica del remedio curativo, que aparece en la palabra ἴασιν, tiene un claro efecto irónico en boca de Edipo, pues se refiere a la vez a la cura de la pandemia y a la curación de la enfermedad que soporta Edipo sin saberlo (*cf.* Knox 1957: 141; Ceschi 2009: 173-174). Este remedio consiste en la única entidad con función catártica y terapéutica capaz de sanar la enfermedad religiosa: el oráculo de Apolo concebido como ἰατρόμαντις, un adivino que es al mismo tiempo un médico capaz de purificar la peste (*vid.* Ceschi 2009: 248-250).

Posteriormente, como hemos visto, en *OT.* 962 la enfermedad se conecta también con el rey de Corinto. Así pues, esta misma enfermedad, en contextos distintos, es aplicada a la tierra, a los tebanos y a Edipo. Igualmente se aplica a Yocasta, en un pasaje en el cual la reina ruega a Edipo no seguir con la investigación, alegando el lamento que el hijo de Layo ha proferido de sí mismo y la enfermedad que también ella padece, ἄλις νοσοῦσ' ἐγὼ<sup>185</sup>, *estando yo demasiado enferma.* Así, la peste que contamina la tierra, descrita en un primer momento por el sacerdote, entra en el juego dramático mediante la

---

<sup>183</sup> *OT.* 59-61. Sobre estos versos recuérdese nuestro análisis de la súplica en este prólogo. Estas palabras de Edipo dan respuesta a la súplica del pueblo tebano mediante el argumento retórico de la adhesión con el suplicante (Naiden 2006: 78-79), resaltando así el vínculo afectivo entre Edipo y su pueblo, retomando las últimas palabras del sacerdote (*OT.* 53) y mostrándose receptivo a aceptar la súplica. En esta asimilación del soberano con su comunidad, Edipo llega incluso a afirmar que soporta más aflicción por su pueblo que por su propia alma (*OT.* 93-94), empleando un término, πένθος, que generalmente se refiere al dolor por la muerte de alguien (Bollack 1990: 53-54). De esta manera se conecta la muerte de la tierra con la de Edipo, estando ambos de luto.

<sup>184</sup> *OT.* 68.

<sup>185</sup> *OT.* 1061.



aparición de una serie de enfermedades que se desencadenan a lo largo de toda la tragedia<sup>186</sup>.

Asimismo, la imagen de la divinidad portadora de fuego, πυρφόρος, que, personificada como un λοιμός ἔχθιστος, se precipita sobre la *polis* trayendo la destrucción y la enfermedad, evoca la concepción de la peste como un fuego abrasador que oprime a los enfermos<sup>187</sup>. Esta misma imagen aparece en *OT*. 192, un pasaje en el cual se menciona al dios Ares, también personificado como un fuego abrasador que, cual guerrero en la batalla, se abalanza sobre sus rivales: φλέγει με περιβόητος ἀντιάζων. *Me quema saliéndome al encuentro con grandes gritos*. Por esta razón, podemos pensar que el dios portador de fuego se refiere a Ares, que representa la peste abrasadora en su faceta destructora aportando la enfermedad a los tebanos (cf. Dawe 2006: 73-74; Bollack 1990: 22-23). Pero también, según el contexto, la divinidad que se precipita sobre sus víctimas puede aludir a Zeus, a Ártemis o incluso al propio Apolo<sup>188</sup>.

### 5. 3. 3. 3. La metáfora agrícola y el μίασμα derivado de la sangre

En el pasaje prologal que analizamos aparece de manera implícita la imagen del μίασμα que contamina la comunidad. Así sucede en la alusión al derramamiento de sangre mediante la expresión φοινίου σάλου<sup>189</sup>, que conecta la imagen de la nave del Estado, sacudida por los malos temporales, con la del enfermo, también aquejado por su dolencia.

La relación entre esta expresión y el derramamiento de sangre derivado del asesinato, que sacude tanto a la *polis* como al enfermo, aparece confirmada en *OT*. 100-101, momento en el cual Creonte alude al remedio que se debe aplicar para purificar la peste: ἀνδρηλατοῦντας, ἢ φόνῳ φόνον πάλιν / λύοντας<sup>190</sup>, ὡς τόδ' αἷμα χειμάζον

<sup>186</sup> Cf. *OT*. 169-173, 307, 636, 694-696, 1293, 1455-1457.

<sup>187</sup> Esta imagen la encontramos también, como motivo literario e histórico, en *Il*. I 52 y *Th*. II 75 77.

<sup>188</sup> El término πυρφόρος aparece también referido a los rayos de Zeus y a las antorchas resplandecientes de Ártemis (cf. *OT*. 200, 206), a quienes el coro invoca como destructor y salvadora de la peste, respectivamente, *vid.* Dawe 2006: 74. También se menciona a Apolo, en su faceta ambigua como destructor y salvador, mediante la misma imagen del guerrero precipitándose sobre sus víctimas armado con el fuego en *OT*. 469-472, *vid.* Dawe 2006: 115.

<sup>189</sup> Como es natural entre los trágicos, con frecuencia se confunden los términos φοίνιος, rojo como la sangre, y φόνιος, relativo al asesinato. Así, la palabra φοίνιος suele aludir al color de la sangre derramada en el asesinato. Sobre esto, *vid.* Bergson 1956: 190-191.

<sup>190</sup> El verbo λύοντας evoca otra metáfora conectada con la peste: las ataduras. La idea de desatar y liberar la peste conecta todo el destino de Edipo, que resolvió el enigma de la Esfinge y ahora debe encontrar una

πόλιν<sup>191</sup>. *Desterrándolo o resolviendo un asesinato en cambio por otro asesinato, pues esta sangre está sacudiendo la ciudad.* La metáfora médica, conectada de nuevo con la imagen de la nave del Estado, aparece aquí en el participio χειμάζον, término asociado con los pacientes febriles<sup>192</sup>. Así, la *polis* está siendo sacudida por la sangre, αἷμα, que debe purificarse con el exilio o con otro asesinato. Este καθαρός, término que aparece en boca de Edipo en *OT*. 99, es la palabra opuesta a μίασμα. De la misma familia que κάθαρσις y καθαίρω<sup>193</sup>, alude a la limpieza de la mancha, una imagen que, analógicamente, se emplea en sentido religioso (Parker 1990: 4).

La imagen del μίασμα se encuentra explícita en la orden del oráculo, que describe el origen de la enfermedad: ἄνωγεν ἡμᾶς Φοῖβος ἐμφανῶς, ἄναξ<sup>194</sup>, / μίασμα χώρας, ὡς τεθραμμένον χθονὶ / ἐν τῆδ', ἐλαύνειν μηδ' ἀνήκεστον τρέφειν<sup>195</sup>. *Febo nos ordena con claridad, señor, expulsar del país la mancha, pues está criada en esta tierra, y que no crezca como algo irremediable.* El término μίασμα, que aparece en estos versos por primera vez, tiene también claras connotaciones médicas. Mientras que en Hipócrates alude a la causa de una enfermedad que implica mancha de sangre, en la religión griega se emplea, por analogía, en referencia a una mancha provocada por derramamiento de sangre, una mancha impura que tiene prohibido el acceso a los recintos sagrados, como sucedía con los criminales o con aquellos que habían derramado sangre (cf. Parker 1990: 111; Ceschi 2009: 237; Griffith 1996: 41). El diagnóstico de esta enfermedad conlleva un procedimiento teúrgico, por medio del cual se debe buscar un remedio para curar este malestar. Así, esta imagen se refleja mediante la metáfora médica que

---

liberación (λύσις) para los males que padece su comunidad. La señal de identidad de Edipo son los pies atados, la manera en que de niño fue abandonado en el monte Citerón. Finalmente, los ἄρθρα ποδῶν se convierten en la marca de su identidad, debiendo volver al espacio incivilizado donde fue abandonado, al Citerón, tras arrancarse las cuencas de los ojos, ἄρθρα κυκλῶν. Esta metáfora se conecta con los juegos etimológicos del nombre de Edipo, “el de los pies hinchados por las ataduras”, cf. *OT*. 35, 306, 392, 407, 921, 1003, 1034, 1034, 1270, 1391. Sobre esta imagen, vid. Knox 1957: 127-128; Segal 1999: 232; Vernant 2002b: 115-116; Goldhill 2012: 13-25; Condello 2009: XXXIV-XXXV.

<sup>191</sup> Sobre el estilo y las controversias de estos versos en respuesta a las preguntas de Edipo, vid. Bollack 1990: 58-60. Los participios están concordando con ἡμᾶς, el objeto de la orden del oráculo (*OT*. 96: ἄνωγεν ἡμᾶς), vid. Bollack 1990: 59.

<sup>192</sup> Este verbo está relacionado etimológicamente con χειμών, *invierno*, ya que en origen tiene el sentido de “estar expuesto al invierno”, pasando luego a significar “estar agitado por vientos tormentosos”. Por ello, se puede emplear en sentido real como “expuesto al mal tiempo”, con el matiz médico de “agitarse, convulsionar por el sufrimiento o la enfermedad de la fiebre”. También, en sentido figurado, se puede referir a la agitación interna de una persona (cf. *LSJ*, s. v. χειμάζω; *DELG*. s. v. χεῖμα). Sobre el significado médico de este término, vid. *Hp. Prog.* XXIV 30-31; *S. Ant.* 391, *Ph.* 1459-1460; *A. Pr.* 563, 838. Sobre el significado ambivalente de este verbo en relación con este pasaje, vid. Dawe 2006: 97.

<sup>193</sup> *DELG*. s. v. καθαρός.

<sup>194</sup> El término ἄναξ en esta posición es ambiguo, pues algunos lo han entendido como vocativo dirigido a Edipo y otros como calificativo de Φοῖβος, traduciendo “el soberano Febo”.

<sup>195</sup> *OT*. 96-98.

encontramos en el compuesto ἀνήκεστον, derivado de ἄκος, *remedio* (vid. Ceschi 2009: 238).

En las palabras del oráculo, la imagen del μῖασμα se encuentra reforzada por la metáfora de la nutrición, según la cual de la tierra ya no brotan plantas sino μῖασμα, una pestilencia que se identifica con la agricultura y la vegetación y que germina de la superficie terrestre, χθονί<sup>196</sup>, e invierte así el orden natural de la vida. Esta imagen se encuentra claramente explícita en el participio τεθραμμένον, repetido un verso después en el infinitivo τρέφειν, cuya raíz remite al alimento que brota de la tierra, de donde ahora surge el μῖασμα. La metáfora de la nutrición nos hace pensar directamente en Edipo, pues la relación del soberano con su pueblo, calificada en el primer verso de la obra como τροφή, remite al vínculo protector del padre con sus hijos, del rey que se implica con su comunidad. En esta línea, la misma metáfora se emplea con frecuencia, a lo largo de la obra, en referencia al linaje incestuoso de Edipo, mediante la mención de un matrimonio fecundado a la vez por Layo y por Edipo<sup>197</sup> (cf. Segal 1999: 234; Ryzman 1992: 102; Knox 1957: 113-116; Bowra 1944: 169-170).

Mediante la metáfora agrícola, que aparece en la imagen del μῖασμα que brota de la χθών, las palabras del oráculo desarrollan más claramente la imagen de la destrucción de la tierra, que aparecía ya en el pasaje prologal en el que el sacerdote describe por primera vez la peste. Las palabras del *hierous* evocan la imagen de las semillas que germinan de la χθών asegurando la continuidad de la vida en los tres planos, animal, vegetal y humano, que están muriendo a causa de una fuerte sacudida por derramamiento de sangre. Así, de la tierra surge la muerte en vez de la vida, brota el μῖασμα que contamina la comunidad. Esta transgresión de los ciclos naturales de la fertilidad es paralela a la alteración del linaje de Edipo, una imagen reforzada mediante la metáfora de la simiente.

El μῖασμα, como alteración religiosa asociada con Edipo, es una imagen que aparece repetida con frecuencia en la obra. Así sucede, como hemos visto, en la identificación de Edipo con la mancilla en la expresión πᾶν μῖασμα τοῦ τεθνηκότος de

---

<sup>196</sup> La χθών que aquí se menciona, como observa Segal (2013: 267), se refiere al escenario de lo que le es desconocido y oculto al ser humano, dimensión religiosa de la tierra, por oposición a la χώρα como región política. El μῖασμα está brotando de la χθών e invadiendo la χώρα, el espacio comunitario y público del ser humano.

<sup>197</sup> Cf. OT. 260, 356, 374, 460, 827, 1143, 1246, 1364, 1380, 1396, 1405.

la súplica de Tiresias<sup>198</sup>. Del mismo modo, el μῖασμα se convierte en μιάστωρ en la acusación proferida por Tiresias a Edipo: ὡς ὄντι γῆς τῆσδ' ἀνοσίῳ μιάστορι<sup>199</sup>. *Porque eres la mancha impura de esta tierra*. Con tono desafiante, Tiresias señala con el dedo a Edipo como la impureza contaminante de la tierra. Pero a diferencia del tono genérico y ambiguo que tenía el μῖασμα en el prólogo, ahora el sufijo de agente -τωρ personifica de manera clara esta mancha<sup>200</sup>, con un término referido generalmente a los asesinos o a aquellos que habían derramado sangre (*vid.* Parker 1990: 108-109). La alteración religiosa aparece marcada con el adjetivo ἀνοσίῳ, cuya raíz se refiere a las reglas que ordenan la vida religiosa de los hombres<sup>201</sup>. Con alfa privativa, el término alude a la transgresión religiosa de este orden. Esta alteración se vuelve paulatinamente contra Edipo, el μιάστωρ, convirtiéndose al final en un παῖς ἀνοσίῳν<sup>202</sup>, *un hijo de impuros*, a causa de su linaje incestuoso.

#### 5. 3. 3. 4. El destierro del μῖασμα

En el pasaje prologal en el que el sacerdote describe la peste, encontramos un verbo ritual que se reitera a lo largo de la obra. El *hiereus* dice que el dios portador de fuego se arroja sobre la comunidad como una peste odiosa, un proceso descrito con el verbo ἐλαύνει. Este término es empleado también, dentro del prólogo, con el significado preciso de “expulsar la mancha” en el anuncio del oráculo, μῖασμα χώρας ἐλαύνειν. Este verbo, que en principio alude al acto de poner en movimiento o impulsar a los animales, adquiere el significado más concreto, en algunos contextos religiosos, de expulsar o poner en movimiento el μῖασμα fuera de la ciudad<sup>203</sup>. Con todo, en la primera descripción de la plaga el movimiento no hace referencia a la expulsión de la mancha, sino a la introducción de la peste, el λοιμός que, en sentido inverso al esperable, no se expulsa de la *polis*, sino que se arroja en su interior. Este cambio en el movimiento esperable refleja la misma transgresión del orden religioso que aparece en el pasaje, según la cual el μῖασμα no sale, sino entra.

<sup>198</sup> OT. 313.

<sup>199</sup> OT. 353.

<sup>200</sup> El mismo sentido tiene el término en A. Ch. 944; S. El. 275; E. Or. 1584.

<sup>201</sup> DELG. s. v. ὄσιος.

<sup>202</sup> Cf. OT. 1289, 1360.

<sup>203</sup> LSJ. s. v. ἐλαύνω.

En sentido adecuado lo emplea Creonte al anunciar la orden del oráculo mediante un compuesto del mismo verbo, ἀνδρηλατοῦντας<sup>204</sup>, *expulsándolo*. El compuesto ἀγηλατήσειν, que remite a la expulsión del ἄγος, es empleado de nuevo por Edipo en *OT.* 402. Con tono irónico y desafiante, Edipo dice a Tiresias que sólo con sus lágrimas logrará expulsar el ἄγος, en la creencia de que el adivino, junto con Creonte, ha maquinado un astuto plan para destronarle<sup>205</sup>. En cualquier caso, el destierro que menciona Creonte en el prólogo es el καθαρός que Edipo se compromete a encontrar para salvar a su ciudad: αὐτὸς αὐτοῦ τοῦτ' ἀποσκεδῶ μύσος<sup>206</sup>. *Yo mismo alejaré esta abominación de mí mismo*. Irónicamente, Edipo emplea la palabra μύσος como equivalente de μίασμα<sup>207</sup>, una mancha concebida como una abominación que debe ser expulsada para que el soberano pueda purificarse a sí mismo.

La polución debe ser expulsada, como disponía la ley con respecto a las manchas de sangre, una necesidad tanto jurídica como religiosa (Parker 1990: 112). En el monólogo del soberano tras la párodo, Edipo emplea vocabulario judicial en la fórmula ἐπίκλημα ὑπεξελών<sup>208</sup>, *apartando la acusación*, para referirse al culpable cuya expulsión es al mismo tiempo política y religiosa, ya que alejar al criminal de los asuntos públicos es el medio que tiene la comunidad para lograr la purificación (*vid.* Bollack 1990: 146-150). Por consiguiente, la maldición proferida por Edipo contra el criminal<sup>209</sup> coincide con la prohibición de participar en los asuntos públicos, que afectan a las manifestaciones religiosas de la comunidad (*vid.* Bollack 1990: 155-157). Así pues, el μίασμα tiene vetada la participación en las oraciones de los dioses, en los sacrificios comunitarios y en las libaciones<sup>210</sup>, una esfera perteneciente a la religión pública que Edipo, como autoridad política, tiene derecho a prohibir. De hecho, las maldiciones públicas de los magistrados eran expuestas en términos similares, con frecuencia, contra aquellos que alteraran el orden público y cívico, que es también una transgresión del orden religioso (*vid.* Parker 1990: 193-194), como sucede con la maldición pronunciada por Periandro<sup>211</sup>. En este contexto, pues, lo religioso y lo

<sup>204</sup> *OT.* 100.

<sup>205</sup> Esta ironía posiblemente entronque con la realidad política del pueblo ático y los pretextos de expulsar a soberanos que, como Clístenes, eran considerados impuros por un crimen cometido (Knox 1957: 75).

<sup>206</sup> *OT.* 138.

<sup>207</sup> Cf. A. *Ch.* 650, *Eu.* 839; E. *HF.* 1155.

<sup>208</sup> *OT.* 227-229. En este pasaje hay un problema de crítica textual. Blaydes ofrece la lectura ὑπεξελεῖν.

<sup>209</sup> *OT.* 236-254. Recuérdese la ironía de la maldición que Edipo, sin saberlo, lanza contra sí mismo, como se revelará posteriormente, *vid.* Parker 1990: 193.

<sup>210</sup> *OT.* 238-240.

<sup>211</sup> Hdt. III 51-53. Véase también D. XX 158.

político coinciden como manifestación pública de la comunidad. Así, Edipo ordena que el criminal sea expulsado como un μίασμα, apartado de las manifestaciones religiosas de la comunidad y excluido de la civilización, como era habitual hacer con el μίασμα.

Posteriormente, cuando el mensajero entra para anunciar la muerte de Yocasta<sup>212</sup>, la expresión νίψαι καθαρῶ τήνδε τὴν στέγην<sup>213</sup>, *lavar con el rito purificador esta casa*, alude al ritual analógico del baño<sup>214</sup> para limpiar las impurezas privadas, pues los griegos consideraban la muerte una impureza tras la cual debían lavarse aquellas personas que hubieran entrado en contacto con el cadáver (Parker 1990: 35). En este momento, el mensajero informa de que la mancilla se va a purificar mediante el sufrimiento compartido y familiar<sup>215</sup> a través del derramamiento de lágrimas con función catártica, por medio del cual, en el interior de la casa y en contacto directo con sus hijas, Edipo purificará sus desgracias<sup>216</sup> (Bollack 1990: 1001). Por ser la mancilla, Edipo tiene prohibido el acceso a los espacios públicos<sup>217</sup>, como él mismo expusiera en su decreto; pues su purificación queda relegada al lamento privado en el interior de palacio, adonde es enviado<sup>218</sup>.

En esta éxodo se reiteran imágenes que recuerdan la expulsión del ἄγος, aunque esta exclusión no llega a producirse. Así, el mensajero introduce en escena a Edipo como πατροκτόνος: αὐδῶν ἀνόσι' οὐδὲ ῥητά μοι, / ὡς ἐκ χθονὸς ῥίψων ἑαυτόν<sup>219</sup>. *Diciendo palabras impuras que no puedo pronunciar, de que se arroje a sí mismo de esta tierra*. En estos versos, la alteración ritual que aparecía en el prólogo, ἀνόσιος<sup>220</sup>, se conecta con las maldiciones cumplidas, αὐδῶν<sup>221</sup>. El propio Edipo se ha convertido en un μέγ' ὀλέθριον, un καταρότατον<sup>222</sup> que debe ser arrojado de la civilización y apartado de los espacios sagrados que estaban contaminados por la peste: la tierra, la lluvia y la

---

<sup>212</sup> OT. 1223-1231.

<sup>213</sup> OT. 1228.

<sup>214</sup> Cf. A. Th. 738-739; E. IT. 1191.

<sup>215</sup> Cf. OT. 1225, 1230-1231.

<sup>216</sup> OT. 1466-1467, 1473, 1486.

<sup>217</sup> OT. 1378-1383.

<sup>218</sup> Cf. OT. 1429, 1515. Este final, como vimos, ha hecho pensar a algunos estudiosos que la tragedia queda inconclusa, ya que la purificación se produce en el interior de la casa donde Edipo es enviado, pero la comunidad en ningún momento regresa a la normalidad. Sobre esto, *vid.* Calder 1962: 219; Kovacs 2009a: 53; Serra 2003: 323-334.

<sup>219</sup> OT. 1289-1290.

<sup>220</sup> OT. 353.

<sup>221</sup> Cf. OT. 236-354, 1271-1274, 1409.

<sup>222</sup> OT. 1344-1345.

luz del sol<sup>223</sup> (cf. Bollack 1990: 977; Dawe 2006: 193). Mediante esta imagen se conecta la polución del prólogo, que afectaba a los tres elementos de la vida, con la expulsión del μῖασμα de estos espacios sagrados. Así, Edipo suplica que lo destierren a un lugar apartado de la civilización, donde no pueda tener trato con nadie<sup>224</sup>, un sitio en contacto con la naturaleza incivilizada, como el monte Citerón que lo acogió de niño<sup>225</sup>, un espacio salvaje adonde el soberano pide su regreso para alcanzar la purificación (cf. Segal 1999: 207; Lattimore 1958: 100). El μῖασμα, por tanto, debe ser expulsado de la tierra donde era nutrido, como anunció el oráculo en el prólogo, regresando al lugar salvaje donde en su infancia fue abandonado.

En una de sus súplicas finales, Edipo pide que lo aparten de la civilización, que lo envíen a un lugar donde nadie pueda verlo: ὅπως τάχιστα πρὸς θεῶν ἔξω μέ που / καλύψατ', ἢ φονεύσατ', ἢ θαλάσσιον / ἐκρίψατ', ἔνθα μήποτ' εἰσόψεσθ' ἔτι<sup>226</sup>. *Cuanto antes, por los dioses, ocultadme fuera, o asesínadme, o arrojadme al mar, donde nunca más podáis verme*. Sobre estos versos, Bollack (1990: 965-966) comenta que no existe destierro, sino que Edipo, como una abominación, suplica que lo aparten de la vista de los hombres, haciéndolo invisible y ocultándolo, razón por la cual se alude a tres métodos posibles de ocultación. No obstante, en este pasaje parece haber una clara alusión a distintas formas de expulsión del μῖασμα y de su purificación.

En primer lugar, la fórmula ἔνθα μήποτ' εἰσόψεσθ' aparece repetida en otros contextos similares en los que la mancilla debe ser expulsada de la comunidad, relegada a un espacio ἄστιπτος, *no hollado*, donde no alcance la visión del ser humano. Así sucede, por ejemplo, con Áyax, con Antígona, con Heracles, con Electra o con Filoctetes<sup>227</sup>.

En segundo lugar, la mancha producida por el derramamiento de sangre, que debe ser reparada por otro asesinato, aparece evocada en esta nueva súplica mediante el verbo φονεύσατε, que recuerda una de las posibles purificaciones que se ofrecían en el prólogo, el asesinato a cambio de otro asesinato<sup>228</sup>.

---

<sup>223</sup> OT. 1426-1428.

<sup>224</sup> OT. 1410-1412, 1436-1437.

<sup>225</sup> Cf. OT. 1391, 1451-1454.

<sup>226</sup> OT. 1410-1412.

<sup>227</sup> Cf. Aj. 659, Ant. 773-774, Tr. 800, El. 380-381, Ph. 2-11. Nótese la ironía de OT. 796.

<sup>228</sup> OT. 100.

En tercer lugar, el tricolon está marcando tres posibles formas de purificación conocidas en el mundo griego: el alejamiento de la sociedad del μῦασμα mediante su expulsión (Parker 1990: 104), la purificación por derramamiento de sangre (Parker 1990: 230) y el arrojamiento del ser mancillado al mar, fuera de la comunidad, como marca el preverbio ἐκ en el compuesto ἐκρίπτω, obteniendo así la limpieza purificadora por medio del agua del mar (Parker 1990: 226). De hecho, la expulsión de un objeto que encarnaba la mancilla de la comunidad al mar a fin de purificar dicha sociedad era un acto frecuente en algunos rituales de los griegos, como sucedía con el cuchillo del sacrificio en las Bufonias atenienses (*vid.* Burkert 2007: 310-311).

De este modo, el efecto poético del pasaje insiste, mediante claros ecos del ritual de expulsión del μῦασμα, en la exclusión social del ser mancillado mediante su asesinato, su destierro fuera de la sociedad o su arrojamiento al mar. Estas tres formas de purificación se suceden mediante la coordinación de tres imperativos cada uno más fuerte que el anterior. Finalmente, se pone el énfasis en el último imperativo, ἐκρίψατ', que, en posición encabalgada, retiene toda la fuerza poética y la idea esencial que se quiere transmitir: la expulsión de la mancha.

#### 5. 3. 4. Conclusión

En el prólogo de esta tragedia hemos detectado algunas imágenes poéticas que, con ecos claros del ritual de expulsión del μῦασμα, se repiten con frecuencia. En un primer momento, el μῦασμα, como muerte y destrucción, mediante el verbo φθίνω, se desarrolla dramáticamente en diversas enfermedades que sufren los personajes: primero la comunidad y Edipo, luego el rey Pólipo y finalmente Yocasta. Lo mismo sucede con el término νόσος y la metáfora médica, que está presente desde el prólogo. Igualmente, la metáfora de la nutrición, conectada con el μῦασμα, aparece de manera ambigua y enigmática en las palabras del oráculo que se expone en el prólogo. Esta imagen apunta a Edipo como la impureza que brota de la tierra misma, de donde surge el μῦασμα y la muerte en vez de la vida.

Por último, el tema ritual de la expulsión del μῦασμα, que se presenta también en el prólogo, se desarrolla con recurrencia en la tragedia mediante lenguaje que recuerda este mismo motivo. Por otro lado, si esta expulsión no se lleva a cabo, sino que la



purificación se consigue mediante las lágrimas vertidas en el círculo familiar de Edipo, debemos considerar que estas imágenes y metáforas están al servicio del efectismo dramático y que evolucionan según las necesidades dramatúrgicas y poéticas de cada contexto. En definitiva, las imágenes que aparecen en el prólogo se presentan en un primer momento de manera ambigua, enigmática y expositiva, evolucionando y desvelándose progresivamente a medida que avanza la acción dramática.

#### 5. 4. Los oráculos y Apolo

##### 5. 4. 1. Introducción

La función de Apolo y los oráculos en esta tragedia ha generado una bibliografía inagotable, razón por la cual no nos detenemos demasiado en este tema. En esta introducción sólo analizamos las principales controversias suscitadas para ocuparnos luego del tema que compete a nuestro estudio: la función prologal de este elemento religioso y su desarrollo dramático en los episodios posteriores.

El tema más debatido sobre esta tragedia es el destino. ¿Estamos ante una tragedia del destino donde el protagonista se mueve incitado por la divinidad o Edipo actúa por propia voluntad? Parece haber un conflicto entre el destino decretado por el oráculo y la voluntad de Edipo (*cf.* Knox 1957: 3; Winington-Ingram 1994: 173-178).

Por un lado, muchos han visto en el tema central de la tragedia el destino predeterminado de Edipo que, desde el principio, es pronosticado por el oráculo. Así, por ejemplo, Gould (1966: 486) echa la culpa a Apolo y afirma que Sófocles, igual que Esquilo y Homero, parece haber aceptado la idea de que los dioses pueden arruinar la vida de los hombres afortunados. Gould se muestra tajante a este respecto afirmando que «it is the oracles that causes the troubles» (Gould 1966: 487), defendiendo la inocencia de Edipo y la acción destructora del dios. Por otra parte, para Perradotto (1992: 8-9) todo sucede por casualidad, la huida de Edipo de Corinto o su encuentro con Layo en la encrucijada de caminos, pero Sófocles nos hace creer que estos hechos son realmente provocados por Apolo. Según Lawrence (2008: 5), el dios actúa de manera directa por medio de los oráculos. En la misma línea, Cameron (1968: 145) insiste en la idea de que la función trágica de los dioses es forzar a los hombres a reconocer y a enfrentarse al hecho de que no hay escapatoria, en el futuro, ante las cosas tal como son

y deben ser, defendiendo la postura de un destino inevitable de Edipo. Griffith (1996: 65-66) afirma que la propia impetuosidad de Edipo causa su desastre y admite que en el oráculo existe predeterminismo, en la medida en que Apolo conoce cómo va a reaccionar Edipo en cada momento y acaba haciendo cumplir la profecía.

Por otro lado, podríamos pensar que, si el propio ímpetu de Edipo causa su catástrofe, Apolo no predetermina su destino, una interpretación que contradiría la teoría predeterminista de la obra. Así pues, si algunos defienden la importancia de Apolo en tanto que motor de actuación de los hechos, otros afirman que no existen marcas concretas que apoyen la teoría del destino predeterminado. Según esto, es más bien Edipo el sujeto activo y la persona que decide en todo momento cómo actuar (*cf.* Knox 1957: 3-14; Condello 2009: LXXI; Dodds 1966: 42-43). El oráculo sólo pronostica, no incita a Edipo a llevar a cabo sus actos. En esta línea, el artículo de Dodds (1966: 42), tantas veces criticado (*cf.* Griffith 1992: 193, 1996: 45; Kovacs 2009b: 357; Lloyd-Jones 1983: 106), matiza el problema afirmando que la noción de “predeterminismo” surge en época helenística, pues ni en Homero ni en Sófocles aparece la idea de un destino predeterminado por los dioses, que simplemente pronostican<sup>229</sup>.

Frente a esta problemática, Kovacs (2009b: 359-360) distingue entre las acciones libres de Edipo y aquellas causadas por el dios, como el parricidio y el incesto, situaciones «where Oedipus, a free agent acting on the information available to him, unwittingly carried out Apollo’s design» (Kovacs 2009b: 359). Apolo no aparece en escena ni mueve a la acción a Edipo, sólo anuncia el oráculo sin ninguna intención de castigar al hijo de Layo. De hecho, las principales acciones del drama no son decretadas por Apolo, ni el descubrimiento de la verdad, ni el suicidio de Yocasta, ni la ceguera de Edipo (*cf.* Knox 1957: 6; Cameron 1968: 50-51). Es el mismo Edipo quien decide marcharse de Corinto, quien mata a Layo por propia voluntad, quien toma la decisión de arrancarse los ojos y quien emprende la investigación sobre el asesinato de Layo, nada de lo cual ha sido predispuesto por Apolo. La voluntad de Edipo es enfatizada por algunos personajes que le incitan a detenerse en la investigación<sup>230</sup>, siendo los hechos los que

---

<sup>229</sup> Gould (1966: 486-487) también hace una distinción entre determinismo y fatalismo. Mientras que el fatalismo concede a una fuerza sobrehumana la capacidad de manejar todos los asuntos humanos, en el determinismo la voluntad humana aparece negada a causa de las circunstancias de la vida, que determinan los actos de la persona.

<sup>230</sup> *Cf.* OT. 320-321, 848, 1060-1061, 1165.

determinan el oráculo y no el oráculo el que marca los hechos (*cf.* Knox 1957: 11-12; Kirkwood 1958: 73)<sup>231</sup>.

Una segunda controversia se refiere al problema de la parte activa que asume Apolo en el desarrollo dramático. Según algunos, Apolo fuerza a actuar a Edipo (*cf.* Griffith 1996: 59; Gould 1965b: 586). En cambio, otros defienden que todo lo que sucede en la obra es casualidad, diciendo que los dioses no participan en la acción (*cf.* Buxton 1987: 12; Perradotto 1992: 11-12). Ahora bien, si el oráculo sólo pronostica, resulta obvio pensar que el hombre actúa por propia voluntad, razón por la cual la acción de Apolo en la obra es pasiva, dejando actuar a Edipo con toda libertad. Pero a diferencia de otras tragedias como *Áyax*, la divinidad no aparece en el escenario, razón por la cual la actuación de Edipo se pone en primer plano. El dios, igual que sucede con Atenea en *Áyax*, sólo influye en las decisiones de Edipo, sin actuar ni decidir por él. Por ello, Cameron (1968: 79) relega la acción divina a un segundo plano sin negarles la actuación, pues mientras que son los hombres los que actúan, la divinidad puede influir en ciertos momentos en las decisiones humanas.

En definitiva, los dioses en Sófocles, igual que vimos con Atenea en *Áyax*, contribuyen a guiar la acción dramática mediante su influencia en la actuación de los humanos (*cf.* Budelmann 2000: 187; Cameron 1968: 68). De hecho, en este prólogo, igual que ocurre en otras tres tragedias de Sófocles<sup>232</sup>, el anuncio del oráculo sirve de punto de arranque del hilo argumental, el motivo a partir del cual Edipo puede comenzar su investigación (*cf.* Jouanna 1997: 292-293; Budelmann 2000: 187; Kirkwood 1958: 78; Cameron 1968: 64). Al mismo tiempo, la ambigüedad característica del lenguaje oracular crea tensión y expectativa ante unos hechos futuros

---

<sup>231</sup> Frente a la interpretación de que el oráculo en Sófocles sólo pronostica y es el hombre el que actúa por propia voluntad se podrían objetar dos pasajes en los que parece decirnos expresamente que Apolo es el maquinador de los hechos. El primero (*OT.* 376-377), en boca de Tiresias, advierte a Edipo que su destino no va a caer por el adivino, sino que basta Apolo para llevar a cabo estos actos. No obstante, como argumenta Knox (1957: 7-8), esta interpretación es debida a un cambio de Brunck, que, modificando los pronombres personales del texto que dan los códices, altera el sentido del pasaje. Según nos transmiten los códices, Tiresias se enfrenta contra Edipo diciéndole que el propio adivino no caerá por las manos del hijo de Layo, sino que basta Apolo para cumplir esto, ya que Tiresias es el profeta del dios. El segundo pasaje (*OT.* 1329-1332) tiene lugar tras la ceguera de Edipo, cuando afirma que Apolo ha llevado a término sus sufrimientos. Con todo, un verso después también dice que son sus propias manos las que le han golpeado. Así pues, si es Edipo quien acaba golpeándose a sí mismo, el oráculo sólo pronostica, es Edipo quien decide actuar en cada momento (Knox 1957: 38). El problema de la libertad o el predeterminismo de los actos humanos nos lleva a la tan controvertida disputa sobre si, en esta tragedia, se discute la veracidad o la falsedad de los oráculos, si se pone en cuestión la religión tradicional. Sobre esto, *vid.* Knox 1957: 44-46, 209; Jouanna 1997: 313-318.

<sup>232</sup> Así sucede en *Traquinias*, *Electra* y *Edipo en Colono*, donde también aparece el oráculo en el prólogo. En *Filoctetes* también aparece el oráculo con la misma finalidad, pero con posterioridad al prólogo.

desconcertantes que se proyectan por medio de esta profecía, como sucede en el anuncio oracular de otros tres prólogos conservados de Sófocles: *Traquinias*, *Electra* y *Edipo en Colono* (cf. Kamerbeek 1965: 32; Roberts 2006: 141)<sup>233</sup>.

A partir de la revelación del oráculo en el prólogo y la consecuente investigación iniciada por Edipo, se desencadenan otros vaticinios ligados al primero, como la profecía de Tiresias o la mención de otros dos oráculos delficos relativos a Layo y a Edipo respectivamente (cf. Jouanna 1997: 293-294; Segal 1999: 237). Así, se crea la iniciativa para comenzar la acción dramática y se desarrollan los distintos episodios que conducen a la éxodo, momento en el cual se resuelve el oráculo: «Les oracles servent à nouer la tragédie, notamment en révélant au début l'imminence d'une crise certaine dont l'issue est incertaine» (Jouanna 1997: 294). El oráculo expone, por medio de la ambigüedad y el lenguaje enigmático, un conflicto que debe ser resuelto, creando expectativa y tensión inicial por unos hechos futuros preocupantes (cf. Roberts 2006: 141; Vernant 2002b: 108).

En resumen, el oráculo ofrece un recurso dramático importante, pues a partir de la predicción del prólogo se encadenan una serie de profecías con imágenes similares y recurrentes, enigmáticas y ambiguas, que crean efectos dramáticos y poéticos que ligan los distintos episodios. En este apartado analizamos la función del oráculo en el prólogo y su desarrollo a lo largo de las distintas profecías que aparecen en la tragedia.

#### 5. 4. 2. El oráculo en el prólogo

Con la alusión a la ceniza profética del templo de Apolo Ismenio<sup>234</sup> en el prólogo, para referirse al lugar donde se encuentra postrado como suplicante parte del pueblo tebano,

---

<sup>233</sup> Con respecto al lenguaje característico de los oráculos, además de su ambigüedad, debemos llamar la atención sobre su marcado carácter poético, que lo conectaría muy bien con el registro poético de la tragedia griega. Así, la profecía oracular y la poesía se encuentran identificados y presentan muchos puntos en común que los relacionan (cf. Struck 2004: 165-179; Sideras 1971: 121; Suárez de la Torre 1988: 66; Kamerbeek 1965: 29). Por ejemplo, el *αἶψος*, término que presenta la misma raíz que *αἴνιγμα*, se define como un proverbio poético o consejo (vid. *DELG.* s. v. *αἶψος*). Igualmente, tanto el registro poético como el ritual presentan elementos repetitivos y miméticos, así como algunos componentes externos, como la danza, la máscara y la música. En esta línea, los estudios de Suárez de la Torre (1990: 357-358, 1993: 88-89) ponen de manifiesto la identidad entre el profeta y el poeta en los epinicios de Píndaro; pues ambos son *τέκτονες ἐπέων*, *artesanos de palabras*, y el adivino Anfiarao es descrito por el poeta beocio en términos épicos y dotado de cualidades aleccionadoras y proféticas (vid. Suárez de la Torre 1988: 67-72). Esta coincidencia lingüística se puede observar también en el anuncio oracular del prólogo de *Edipo Rey*, en su lenguaje enigmático, sentencioso, metafórico y diáfano.

se presenta por primera vez el elemento oracular. A partir de aquí, términos como *μαντεῖον*, *μάντις* o *μάντευμα* aparecen referidos tanto al oráculo como a la palabra profética del adivino Tiresias<sup>235</sup>. Estas alusiones, según el contexto, crean diversos juegos dramáticos mediante la oposición entre lo enigmático y la claridad, dos características principales del lenguaje oracular (cf. Segal 2013: 271-272; Pucci 1996: 153)<sup>236</sup>.

Estos juegos dramáticos se observan de manera clara por primera vez en *OT*. 96-98, pasaje prologal en el cual se anuncia el oráculo de Apolo por medio de un lenguaje que apunta enigmáticamente a Edipo como el causante de la peste que debe ser expulsado, como hemos visto. El lenguaje oracular se introduce como algo enigmático y ambiguo, una ambigüedad que contrasta con la claridad del mensaje reflejada en el adverbio *ἐμφανῶς* de estos versos (vid. Segal 2013: 272). Pero este adverbio, ubicado estratégicamente entre *Φοῖβος* y *ἄναξ*, podría evocar el brillo de una aparición divina, de un oráculo délfico que se acaba de manifestar como si se tratase de una epifanía (vid. Bollack 1990: 54). Así, las circunstancias del drama comienzan a desvelarse a partir de este primer anuncio oracular, que es al mismo tiempo el enigma que Edipo se propone resolver.

Con anterioridad a estos versos, en *OT*. 70-72 Edipo ya había informado del envío de Creonte a consultar el oráculo: *Κρέοντ', ἐμαυτοῦ γαμβρόν, ἐς τὰ Πυθικὰ / ἔπεμψα Φοίβου δώμαθ', ὡς πύθοιθ' ὅ τι / δρῶν ἢ τί φωνῶν τήνδ' ἐρυσσάιμην πόλιν. He enviado a Creonte, mi propio cuñado, a la morada Pítica, para que se entere de cómo hacer o qué decir para que pueda liberar esta ciudad.* En estos versos, es evidente el juego fónico entre el nombre de la Pitia y la raíz del verbo *πυθάνομαι*. De hecho, la relación de la Pitia con la sabiduría al proferir oráculos podría explicar el juego de palabras, ya que Edipo envía a su cuñado con el objetivo de saber cómo liberar a la comunidad de la peste (Bollack 1990: 41). Con esta idea, el significado verbal estaría explicando el

---

<sup>234</sup> *OT*. 21.

<sup>235</sup> El término *μαντεῖον*, que designa en Homero la profecía del adivino, en época clásica pasa a referirse únicamente al oráculo emitido en un santuario. Por otra parte, el sustantivo *μάντευμα* tiene un empleo ambiguo en Sófocles, pues designa tanto las profecías del adivino como los oráculos del dios (Jouanna 1997: 302). El término *μάντις*, igual que en Homero, en Sófocles alude siempre a un adivino humano, mientras que para el oráculo divino se reserva un término como *χρησμός*, de la misma raíz que *χράομαι* (Jouanna 1997: 303-304).

<sup>236</sup> También en la dramaturgia de Sófocles son frecuentes las oposiciones irónicas entre visión y ceguera, luz y oscuridad, claridad y ambigüedad, conocimiento e ignorancia (cf. Buxton 1980: 23-37; Calame 1996: 22-23; Vernant 2002b: 116-117; Reinhardt 1991: 151-152).

sentido de Πυθικά como fuente de información, adonde se acude para conocer el remedio<sup>237</sup>. En definitiva, el juego, que podría remitir a una etimología popular del término, es al mismo tiempo poético y dramático. El juego de palabras no sólo tiene finalidades efectistas, sino también introduce el tema del conocimiento tan importante en esta tragedia. Así, el mismo juego etimológico aparece más desarrollado en *OT*. 603-604, donde de nuevo se alude a la claridad de estos oráculos en contraste con la duda que Edipo experimenta ante su cumplimiento.

La claridad en el mensaje oracular se observa también en el momento en el cual se anuncia la inminente llegada de Creonte en el prólogo:

ΟΙΔΙΠΟΥΣ· ὦναξ Ἄπολλον, εἰ γὰρ ἐν τύχη γέ τῳ / σωτῆρι βαίη λαμπρὸς ὥσπερ ὄμμα  
τι<sup>238</sup>. / ΙΕΡΕΥΣ· ἀλλ' εἰκάσαι μὲν, ἠδύς· οὐ γὰρ ἂν κára / πολυστεφῆς ὧδ' εἶρπε  
παγκάρπου δάφνης<sup>239</sup>.

*EDIPO: ¡Soberano Apolo! Ojalá llegue con alguna fortuna salvadora como parece de radiante en su aspecto. SACERDOTE: según parece, es grata; pues no llevaría la cabeza coronada de laurel de abundantes frutos.*

En este pasaje, la imagen de la luminosidad, λαμπρός, mediante un término que en contextos similares se refiere a la claridad del oráculo de Apolo<sup>240</sup>, se identifica con la noticia salvadora que Edipo espera ver con la llegada de Creonte, al mismo tiempo que se crea expectativa ante un oráculo incierto y desconocido. Esta claridad contrasta con la incertidumbre que Edipo tiene sobre el oráculo con el que llega Creonte, como aparece tanto en el deseo que manifiesta el soberano como en el término ὄμμα matizado por el indefinido τι, así como en el indefinido τῳ que aparece concertado con la suerte salvadora (cf. Bollack 1990: 46-48; Dawe 2006: 77).

<sup>237</sup> Cabe destacar que los estudiosos se han dividido entre aquellos que defienden el juego poético, incluso etimológico, y aquellos que lo niegan. Por un lado, Dawe (2006: 76) argumenta que los espectadores no podrían haber relacionado ambos términos por presentar distinta cantidad vocálica. Ahora bien, la distinta cantidad de la υ en ambas palabras ya fue mencionada por Estrabón (IX 3 5 8-11) como referencia a algunos autores que hacían derivar etimológicamente el término Πυθία de πῦνθάνομαι (cf. *h. Ap.* 371; *S. OT*. 603-604; *Plu. Mor.* 385b; *Paus.* X 18 2), un hecho que confirmaría la frecuencia de esta posible relación etimológica, probablemente de origen popular (vid. *DELG.* s. v. Πυθώ). Por otro lado, Bollack (1990: 40-41) explica el pasaje en relación con la sonoridad poética y el juego de palabras intencionado, afirmando que la diferencia cuantitativa no es óbice para tener en cuenta el juego etimológico. Igualmente, Kamerbeek (1967: 43) admite la intencionalidad del juego poético, no etimológico, que define una de las características más representativas de Apolo Delfico.

<sup>238</sup> Los códices dan la lectura ὄμματι. Seguimos la edición de Lloyd-Jones & Wilson (1990a) que retoma la lectura ὄμμα τι ofrecida por Wex, pues el indefinido podría estar reforzando la sensación de incertidumbre por la noticia del oráculo con la que llega Creonte.

<sup>239</sup> *OT*. 80-83.

<sup>240</sup> Cf. *A. Ag.* 1180, *Eu.* 797, *Pr.* 833; *S. Tr.* 1174.

De este modo, el juego entre ambigüedad y claridad, reforzado por el deseo de una esperanzadora suerte, que por el momento es incierta, sobre la respuesta oracular, crea la misma sensación de contraste que aparece unos versos más tarde en el anuncio de la profecía. Si en el momento en el cual Creonte transmite el oráculo se refleja por primera vez, de manera clara, este contraste, ante la inminente llegada de Creonte con las noticias oraculares se anticipa este mismo juego dramático entre la ambigüedad y la claridad, cuya función principal es crear expectativa y tensión ante el inminente anuncio del oráculo.

Por otra parte, la cabeza cubierta de laurel con el que aparece Creonte crea la sensación de unas noticias agradables (Dawe 2006: 78), una imagen repetida también en otros textos<sup>241</sup>. El laurel, mediante el significado ritual de un compuesto de στέφω, aparece asociado con el dios Apolo, pues éste es uno de los atributos característicos de la divinidad. Entre otros cultos, Apolo y el laurel se encuentran relacionados en el ritual tebano de las Dafneforías, en el que un muchacho debía transportar en procesión el laurel sagrado del dios, venerado en la Tebas histórica como Apolo Dafneforo (*vid.* Burkert 2007: 138).

El prólogo termina con un deseo que el sacerdote dirige a Apolo, como dios oracular, a quien solicita la salvación de la comunidad y el cese de la enfermedad, dos cualidades importantes de Apolo como dios protector de la comunidad: Φοῖβος δ' ὁ πέμψας τάσδε μαντείας ἅμα / σωτήρ θ' ἵκοιτο καὶ νόσου πανστήριος<sup>242</sup>. *Que Febo, el que ha enviado estos oráculos, llegue a la vez como salvador y que haga cesar la enfermedad.* Mediante la mención de las tres esferas de acción más significativas del dios Apolo, se concluye el prólogo de la tragedia, con juegos dramáticos que crean expectativa por la manifestación de un enigma, a la vez claro y ambiguo, que el dios predice como remedio para salvar la ciudad.

#### 5. 4. 3. Los oráculos en el desarrollo dramático

El mismo juego dramático entre la claridad y la ambigüedad aparece en los episodios posteriores al prólogo. En el decreto del soberano, tras la párodo, se anuncia la

---

<sup>241</sup> Cf. S. *El.* 895-896; E. *Hipp.* 468-469.

<sup>242</sup> *OT.* 149-150.

obligación de expulsar el μῖασμα de la tierra: ὠθεῖν δ' ἀπ' οἴκων πάντας, ὡς μῖασματος / τοῦδ' ἡμῖν ὄντος, ὡς τὸ Πυθικὸν θεοῦ / μαντεῖον ἐξέφηγεν ἀρτίως ἐμοί<sup>243</sup>. *Sino que todos lo expulsen de casa seguros de que éste es nuestra mancilla, según me acaba de revelar hace poco el oráculo Pítico del dios*. En estas palabras resuenan los ecos del anuncio del oráculo del prólogo, con la misma imagen del μῖασμα que convive entre ellos y la claridad de la revelación del mensaje délfico (cf. Dawe 2006: 97; Bollack 1990: 157-158).

Posteriormente, cuando se anuncia la llegada de Tiresias, se asocia al adivino con el dios por la claridad, σαφέστατα<sup>244</sup>, del conocimiento. No hace falta insistir en la ironía trágica entre la visión y la ceguera existente en este agón (cf. Buxton 1980: 23-37; Calame 1996: 22-23), sólo mencionamos que, con el mismo motivo de la oposición entre claridad y ambigüedad que aparecía en el prólogo, el diálogo entre Edipo y Tiresias presenta a un adivino cuya conexión con el oráculo está precisamente en la misma claridad, que presenta su mensaje, en contraste con los enigmas que Edipo no logra comprender<sup>245</sup> (cf. Bollack 1990: 185-186; Pucci 1996: 34-35). De hecho, antes de llegar el adivino, Edipo menciona que ha enviado dos embajadas en busca de Tiresias por el temor que hace un tiempo le preocupa<sup>246</sup>. Esta preocupación crea tensión inicial antes de la llegada de Tiresias. Igualmente, en el prólogo, Edipo informó del envío de Creonte a consultar el oráculo y de su larga ausencia con el fin de crear la misma tensión inicial antes de introducir la llegada de su cuñado<sup>247</sup>. La conexión entre el episodio de Tiresias y el anuncio del oráculo del prólogo no sólo se refleja en la oposición entre la ambigüedad y la claridad, sino también en las mismas palabras del adivino, que se describe a sí mismo no como esclavo del rey Edipo, ἀλλὰ Λοξία<sup>248</sup>, *sino de Loxias*. Así, el epíteto Loxias revela el lenguaje enigmático del oráculo, pues Apolo es “el oblicuo” debido a su cualidad de proferir oráculos ambiguos.

Más adelante, en *OT*. 710-714, Yocasta revela a Edipo un nuevo vaticinio que se entrelaza con el ya existente. De acuerdo con las palabras de la reina, un oráculo pronosticó la muerte de Layo a manos de su hijo. Esta nueva revelación proporciona a

---

<sup>243</sup> *OT*. 241-243.

<sup>244</sup> *OT*. 286.

<sup>245</sup> Cf. *OT*. 329, 439.

<sup>246</sup> *OT*. 287-289.

<sup>247</sup> Cf. *OT*. 70-72, 287-289.

<sup>248</sup> *OT*. 410.



Edipo una prueba, σημεῖα, para que pueda avanzar en su investigación, ἐρευνᾷ<sup>249</sup>. De este modo, la infabilidad del oráculo es puesta de manifiesto en el anuncio de una profecía que supone un paso más en el descubrimiento de la verdad por parte de Edipo. Por otra parte, Yocasta afirma que las voces oraculares han puesto límites a tales hechos: τοιαῦτα φῆμαι μαντικαὶ διώρισαν<sup>250</sup>. Este pasaje demuestra que los dioses delimitan la sucesión de los acontecimientos que tienen lugar durante la acción<sup>251</sup>. En este sentido, podríamos pensar que el plural φῆμαι μαντικαί se refiere a las distintas voces oraculares que se suceden en la obra, dado que en este pasaje sólo aparece un oráculo. La progresión del hilo argumental, por tanto, se va delimitando por medio de esta serie de oráculos descritos que suponen un paso más en el avance de la tragedia (cf. Bollack 1990: 457; Jouanna 1997: 293-294).

Tras la escena de Yocasta, Edipo anuncia un nuevo oráculo que, en el pasado, le fue revelado sobre el incesto y el parricidio:

Λάθρα δὲ μητρὸς καὶ πατρὸς πορεύομαι / Πυθώδε, καὶ μ' ὁ Φοῖβος (...) καὶ δεινὰ καὶ  
 δύστηνα προὔφηγεν λέγων, / ὡς μητρὶ μὲν χρεῖή με μαιχθῆναι, (...) φονεὺς δ' ἔσοίμην  
 τοῦ φυτεύσαντος πατρός<sup>252</sup>.

*A escondidas de mi madre y de mi padre me dirijo a la Pitia, y Febo (...) con terribles  
 y lamentables palabras me reveló que debía unirme con mi madre (...) y ser el asesino de  
 mi padre, el que me engendró.*

La claridad del oráculo en su revelación, mediante términos como el epíteto Φοῖβος y προὔφηγεν, recuerda de nuevo la profecía del prólogo<sup>253</sup>. De este modo, se suceden una serie de oráculos que destacan por su claridad ante un enigma que progresivamente se va descubriendo por medio de un lenguaje misterioso y ambiguo. Este lenguaje oracular se caracteriza por el empleo del verbo χρεῖή, que recuerda la palabra vaticinadora de Apolo con una expresión que evoca el carácter forzoso o predestinado de que algo ocurra, igual que πεπρωμένον ο θεσφατον (vid. Suárez de la Torre 1989: 80). Por otro lado, la ironía del término φυτεύσαντος, que matiza el genitivo πατρός<sup>254</sup>, pone de

<sup>249</sup> OT. 725.

<sup>250</sup> OT. 723.

<sup>251</sup> Cameron (1968: 65-66) piensa, erróneamente, que estas palabras demuestran que los dioses toman parte activa en la acción.

<sup>252</sup> OT. 787-793.

<sup>253</sup> OT. 96: Φοῖβος ἐμφανῶς.

<sup>254</sup> El pleonasma es un rasgo muy frecuente en tragedia. Este pleonasma en concreto se repite en muchas ocasiones, cf. A. Supp. 592; S. Aj. 1296, Tr. 311, El. 1412, OT. 1482, 1514; E. Alc. 1137.

manifiesto la claridad del enigma de Apolo, que apunta al padre biológico que ha engendrado a Edipo (*vid.* Battezzato 2012: 321-322). Sólo de manera oculta, pues, el oráculo apunta a Edipo mediante la alusión al derramamiento de sangre, φονεύς, y al padre biológico, φυτεύσαντος.

Asimismo, el léxico formulario y repetitivo conecta los distintos oráculos. En esta línea, el verbo χρῆναι se hace eco del lenguaje oracular en momentos en los que una profecía de inminente cumplimiento se expresa por medio del lenguaje poético evocando la incompreensión del oráculo<sup>255</sup>. Así sucede en *OT*. 823-827: εἴ με χρῆ φυγεῖν, / (...) ἢ γάμοις με δεῖ / μητρὸς ζυγῆναι καὶ πατέρα κατακτανεῖν / Πόλυβον, ὃς ἐξέθρεψε κἀξέφυσέ με. *Si tengo que huir (...) o tengo que uncirme en matrimonio con mi madre y matar a mi padre, a Pólipo, que me crió y me engendró*. Mediante el verbo χρῆ, que recuerda de nuevo el lenguaje del oráculo, Edipo se hace eco de las palabras de Apolo mencionadas en el texto anterior. Al mismo tiempo, el *hysteron proteron* ἐξέθρεψε κἀξέφυσε rememora la locución anterior τοῦ φυτεύσαντος πατρός. Esta nueva expresión, estudiada por Battezzato (2012: 322-323), aparece ya en Homero<sup>256</sup> y fusiona, debido a su carácter formulario y épico, lo poético y lo profético, relacionando al padre que lo crió con el que lo engendró en la misma persona, cuando sabemos que en realidad lo engendró Layo y lo crió Pólipo. Así se marca la ambigüedad oracular, causa de la incompreensión de las palabras proféticas por parte del hijo de Layo, mediante la demostración del fracaso de Edipo como intérprete de enigmas.

Con la llegada del mensajero se anuncia la muerte de Pólipo. En cuanto Yocasta descubre que el fallecimiento del rey de Corinto se ha producido por causas naturales, la reina muestra su incredulidad por los oráculos de Edipo: ὦ θεῶν μαντεύματα, / ἴν' ἐστέ,<sup>257</sup>. *¡Oráculos de los dioses! ¿Dónde estáis?* Mediante el plural μαντεύματα se conectan los tres oráculos que hemos visto en pasajes anteriores. Así pues, en este caso el término no sólo se refiere al vaticinio del asesinato de Layo, sino a todo el entramado de oráculos que se suceden en la obra (*cf.* Jouanna 1997: 293, 312, 320). Este plural, que contrasta con el singular μάντευμα empleado por Edipo en referencia al funesto oráculo que predijo la muerte de Layo<sup>258</sup>, conecta los diversos oráculos que han dado lugar a esta investigación. Esta sucesión de predicciones crea una temporalidad

<sup>255</sup> *Cf.* *OT*. 823-827 (χρῆ), 995 (χρῆναι).

<sup>256</sup> *Cf.* *Il.* I 251; *Od.* IV 723, X 417, XII 134, XIV 201.

<sup>257</sup> *OT*. 946-947.

<sup>258</sup> *OT*. 992.

dramática que entremezcla presente, pasado y futuro, ya que los oráculos del pasado, que predicen el futuro, surgen en el presente para desvelar un enigma en el futuro (*vid.* Segal 1999: 236-237).

El tercer estásimo<sup>259</sup> es un canto a la claridad oracular equiparada con el conocimiento, según la cual el grito ritual ἦϊε Φοῖβε<sup>260</sup> sirve para poner de manifiesto la claridad del dios a quien se invoca en contraste con la incertidumbre de sus vaticinios<sup>261</sup>. Finalmente, con el descubrimiento del cumplimiento del oráculo, se desata el horror en un espectáculo cuyo conocimiento, πῦθέσθαι, y visión, ἰδεῖν<sup>262</sup>, ha sido la consecuencia de un proceso de investigación progresiva en el que la sucesión de diversos oráculos ha ido conduciendo la acción a su desenlace.

#### 5. 4. 4. Conclusión

El oráculo, mediante la oposición entre ambigüedad y claridad, reforzada en algunos casos por juegos poéticos derivados de las raíces de πῦθία y μαντεῖον, proporciona un recurso dramático importante que motiva la acción desde el inicio. En el prólogo aparecen desarrollados estos juegos dramáticos y poéticos por medio de los cuales se expone el conflicto trágico inicial que se debe resolver.

Estas mismas imágenes se desarrollan y evolucionan a lo largo de la tragedia. Así, en primer lugar, esta evolución se observa en la oposición entre la ambigüedad y la claridad, dos características opuestas que definen el lenguaje oracular. En segundo lugar, aparece también en algunos juegos poéticos de los términos πῦθία y πυνθάνομαι, que remiten al mismo contraste entre ambigüedad y claridad, ignorancia y conocimiento. En tercer lugar, se refleja por medio de términos de la misma raíz de μαντεῖον. En cuarto lugar, en toda la tragedia se concatenan distintos oráculos sucesivos que hacen progresar la acción dramática, motivando con ello la investigación. Es el caso del primer oráculo del prólogo. Pero también en los episodios posteriores se recuerdan oráculos y vaticinios que, relacionados con los anteriores por plurales del tipo de

---

<sup>259</sup> OT. 1086-1109.

<sup>260</sup> OT. 1096.

<sup>261</sup> Para un análisis más extenso de este estásimo, *vid.* Bollack 1990: 698-723.

<sup>262</sup> OT. 1297-1306.

μαντεύματα, exploran dramática y poéticamente el mismo motivo que aparece más desarrollado y sirve a un propósito dramático muy claro: que la acción pueda progresar.

## 5. 5. Conclusiones

Tres son los aspectos que, en el prólogo de esta tragedia, aparecen con una función programática, pues presentan estructuras repetidas a lo largo del desarrollo dramático.

En primer lugar, la súplica es retratada por medio de imágenes y rasgos lingüísticos que aparecen expuestos en el prólogo de manera ambigua y desconcertante. Esta primera súplica, dirigida a Edipo, presenta ciertos elementos de religiosidad que la aproximan a las plegarias dirigidas a una divinidad, como los ramos o los altares. Las marcas ritualizadas que aparecen son los ramos, los altares de Edipo, el humo de los sacrificios, las lágrimas o el gesto ritual del movimiento de postración del *supplicandus* hacia el suplicante, marcado por la calificación de los suplicantes como πρόστροποι. Estos rasgos, expuestos así en el prólogo, aparecen desarrollados según el contexto dramático-poético y, a lo largo de la tragedia, evolucionan hasta llegar a la súplica de Edipo en la éxodo. Así, lo que en el prólogo era un cuadro incipiente de alarma social paulatinamente se convierte en un acto privado y familiar, al que se llega tras la sucesión de distintas súplicas que presentan rasgos formales que recuerdan constantemente el prólogo pero en contextos dramáticos distintos, como la párodo, el agón entre Edipo y Tiresias, la súplica de Yocasta y el último ruego de Edipo en la éxodo, por medio del cual solicita su expulsión de suelo tebano.

En segundo lugar, la concepción religiosa del μίασμα proporciona imágenes y juegos dramático-poéticos que, expuestos de manera ambigua en el prólogo, evolucionan y se desarrollan en los episodios posteriores. Así, en el anuncio oracular del prólogo se menciona que el μίασμα surge de la tierra misma, una afirmación que sugiere la imagen agrícola que se desarrolla en las constantes alusiones a la simiente del linaje de Edipo. Así también, señalando al culpable, Tiresias cambia la palabra μίασμα por μιάστωρ, que, referida a Edipo, identifica de manera clara el causante de la peste, en una imagen de alteración religiosa que señala a la persona ritualmente impura por derramamiento de sangre. En esta línea, es frecuente desde el principio la metáfora agrícola que identifica al culpable con Edipo, pues la mancilla está surgiendo de la tierra

misma donde está siendo nutrida. También las imágenes de la enfermedad, que es encarnada, según el contexto, por la comunidad, por Edipo o por Yocasta, así como la destrucción de la tierra, de donde brota muerte en vez de vida, o la expulsión del μῦσμα, que se lleva a cabo para purificar la mancha, son imágenes expuestas en el prólogo y exploradas con frecuencia en los momentos sucesivos. Según el contexto, las mismas imágenes pueden aplicarse a los distintos personajes de la tragedia. En este sentido, si al final Edipo no llega a ser desterrado y parece que la tierra no se purifica, es porque lo importante es el efecto producido por el retrato de un Edipo miserable suplicando su destierro. Las distintas imágenes poéticas que aparecen en relación con el μῦσμα son importantes porque producen efectos inmediatos en el espectador y se desarrollan dramáticamente en toda la tragedia, mediante motivos e ideas repetidos.

En tercer lugar, el oráculo proporciona un recurso dramático que, motivando la investigación en el prólogo, se desarrolla en toda la tragedia, a lo largo de la cual se exploran poéticamente imágenes y esquemas idénticos a los expuestos en el prólogo. Así sucede con el conflicto entre la ambigüedad y la claridad de la predicción y con la sucesión de diferentes oráculos que tienden a un mismo propósito: crear efecto dramático y conducir la tragedia a su desenlace.

## 6. *Electra*

### 6. 1. Introducción

El tema mítico de esta tragedia era bien conocido por el público, pues muchas eran las versiones del mito existentes en la época. Además de *Coéforos* de Esquilo o *Electra* de Eurípides, se pueden destacar las referencias homéricas al asesinato de Clitemnestra y Egisto por parte de Orestes como venganza por la muerte de Agamenón<sup>1</sup> o la fragmentaria *Orestía* de Estesícoro, obra que probablemente supondría un modelo en algunos puntos para la versión de Sófocles (*vid.* Finglass 2007: 7).

Por otra parte, las versiones más directamente comparables con la tragedia sofoclea son las realizadas por Esquilo y Eurípides. Ahora bien, aunque las tres tragedias tratan el mismo mito, cada tragediógrafo lo reformula en función de sus propios intereses dramaturgicos. En este sentido, la novedad principal de la versión sofoclea con respecto a su predecesor Esquilo hace referencia a la figura central<sup>2</sup>. Si en Esquilo el protagonista es Orestes, en Sófocles es Electra quien pasa a primer plano (Winnington-Ingram 1980: 228). En la versión sofoclea, la purificación del crimen cometido por el derramamiento de sangre en el asesinato, cuya culpabilidad en Esquilo se transmite de padres a hijos, queda relegada a un segundo plano en favor de la soledad femenina, convertida en «the central focus of the tragedy» (Beer 2004: 119). En esta línea, los lamentos constantes de Electra por la infausta muerte de Agamenón y por la ausencia del hermano recrean en el espectador las miserias del οἶκος, la destrucción de la unidad familiar comenzada a causa del asesinato perpetrado en palacio y continuada con la venganza que incluso Electra está dispuesta a llevar a cabo por sí sola por piedad a su padre muerto, mediante un acto que, como veremos, es al mismo tiempo una impiedad hacia su madre (*cf.* Beer 2004: 119; Dué 2012: 242; Romilly 1970: 85-86).

En Esquilo no sólo el personaje masculino pasa a primer plano en el acto de la venganza de un crimen heredado por el linaje sino que el tratamiento general de la obra adquiere una formulación claramente délfica; pues es Apolo quien en todo momento guía la mano vengadora de Orestes. Incluso en el momento en que el hijo de Agamenón se dispone a perpetrar el asesinato, éste se detiene, duda y se gira hacia su compañero

---

<sup>1</sup> *Od.* I 32-40, XI 422-439. Para una comparación entre Homero y la *Electra* de Sófocles, *vid.* Davidson 1988: 45-72.

<sup>2</sup> Sobre una comparación entre las versiones de Esquilo y de Sófocles, *vid.* Finglass 2007: 4-8.

Píladas, cuya intervención se limita a estos versos<sup>3</sup> en los que recuerda a Orestes que Apolo mismo le ordena cometer el acto (*vid.* Romilly 1970: 65-66; Lloyd 2005: 27-31).

Por otra parte, la versión eurípidea se distingue de las de Esquilo y Sófocles también en el tratamiento general del mito, pues es esta una tragedia cuya acción se desarrolla en un ambiente rústico. Frente a los espacios palaciegos de las versiones de Esquilo y de Sófocles, Eurípides nos sitúa en el campo de la Argólida, donde vive Electra casada con un campesino en un ambiente rural que destaca por la cotidianidad, con una figura femenina empobrecida que transmite sus pesares a un Orestes que, sin ser aún reconocido por su hermana, fue otrora salvado de la casa asesina por un anciano que lo entregó a los cuidados de Estrofo en la Fócide. De este modo, Eurípides ha convertido el mito en un suceso cotidiano y rural (*cf.* Romilly 1970: 124; Lloyd 2005: 31-32; Lesky 1973: 199).

Otra innovación importante de Sófocles en relación con las otras dos versiones hace referencia al pedagogo y a Crisótemis.

En primer lugar, el pedagogo adquiere una importancia mayor al ser situado como un personaje al servicio de Orestes, de la trama y del engaño. Así, en Sófocles es el pedagogo quien recogió a Orestes otrora de la mano de Electra y lo puso a salvo de perecer, a causa del asesinato que se produjo en palacio, hasta que alcanzara la edad suficiente para regresar en calidad de vengador de su padre<sup>4</sup>. Mediante la importancia concedida al personaje del pedagogo, Sófocles consigue un efecto mayor gracias al juego dramático del engaño y la ironía trágica, pues es este personaje quien, disfrazado de mensajero, anuncia la falsa noticia de la muerte de Orestes<sup>5</sup>. Por medio de este juego entre apariencia y realidad, nuestro autor incrementa el efectismo dramático del posterior reconocimiento entre Electra y Orestes<sup>6</sup>.

En segundo lugar, el personaje de Crisótemis es introducido en la historia por Sófocles con el fin de insistir en el contraste entre las dos hermanas, Electra y

---

<sup>3</sup> A. Ch. 900-902.

<sup>4</sup> S. El. 11-14. La salvación de Orestes cuando era un niño presenta distintas versiones míticas. Así, en Píndaro es Arsínoa, la abnegada nodriza de Orestes, la responsable de su amparo (Pi. P. XI 17-18). En Ferécates la nodriza, también responsable de su protección, recibe el nombre de Laodamia (FG+H. 3 F 134). Por otra parte, en Esquilo es Clitemnestra quien puso a salvo al infante Orestes enviándolo a la morada de Estrofo (A. Ag. 877-882). En Eurípides, que presenta una versión intermedia entre la de Esquilo y la de Sófocles, fue el ayo quien lo salvó de morir a manos de Egisto y se lo entregó a Estrofo (E. El. 16-18).

<sup>5</sup> El. 660-763.

<sup>6</sup> El. 1221-1231.

Crisótemis. Este conflicto, similar al que ya vimos en el prólogo de *Antígona* entre Ismene y Antígona, hace referencia a dos maneras distintas de comportarse ante el poder político y a los deberes de las mujeres frente al Estado (cf. Beer 2004: 122; Bennett & Tyrrell 2008: 5). De este modo, si Electra pretende enfrentarse a la autoridad, Crisótemis reconoce su incapacidad de obrar contra los soberanos y los progenitores, dada su naturaleza de mujer que, igual que Ismene, le impide sobreponerse a los que mandan<sup>7</sup>.

Otro aspecto de importante originalidad sofoclea gira en torno a la ambigüedad y al cuestionamiento de la moralidad implícita en el acto de la venganza y del asesinato. La justicia inherente a estos actos, moralmente cuestionables, entra en el debate cívico gracias, entre otros factores, al anuncio del oráculo en el prólogo, cuando se pronostica la venganza en términos de sacrificios hechos por una mano legítima, χειρὸς ἐνδίκου σφαγῆς<sup>8</sup>, y al agón entablado entre Electra y Clitemnestra, cuando los argumentos esgrimidos por cada uno de los contendientes son a la vez justos e injustos, encomiables y vergonzosos, basados principalmente en la venganza de un asesinato con otro asesinato (cf. Beer 2004: 118; Winnington-Ingram 1980: 222; Blundell 2002: 150; MacLeod 2001: 97; Lloyd 2005: 99).

El acto piadoso que Electra quiere realizar como venganza del asesinato de su padre es al mismo tiempo otro asesinato, esta vez el de su madre. De este modo, en la tragedia se plantea la problemática del matricidio, pues Electra es tanto piadosa por honrar al padre como impía por asesinar a la madre, ya que venerar a los progenitores era un acto de εὐσέβεια en el mundo griego<sup>9</sup>. El matricidio, por tanto, era una violación de las leyes naturales y un homicidio que conllevaba polución dentro de la familia (Griffiths 2012: 74). Esta dicotomía de Electra hace que el tema principal de esta tragedia sea el conflicto entre la piedad y la impiedad, la justicia y la injusticia, una ambigüedad que aparece claramente ejemplificada en el agón mantenido entre Electra y

---

<sup>7</sup> El. 338-340.

<sup>8</sup> El. 37.

<sup>9</sup> Honrar y obedecer en todo al padre era uno de los principios importantes de las leyes no escritas, tal como se describe en A. *Supp.* 707-709 y en A. *Eu.* 738. Por poner algunos ejemplos, en *Ant.* 635ss, en el diálogo entre Hemón y Creonte, el hijo deja clara su postura de respeto y veneración hacia el padre, a cuya voluntad se somete desde el principio. También en *Tr.* 1180 Hilo se muestra leal a la voluntad incondicional de su padre.



Clitemnestra, donde cada uno de los contendientes expone sus razones sobre la legitimidad del asesinato de Agamenón<sup>10</sup>.

En esta línea, en Sófocles el asesinato de Clitemnestra por parte de Orestes no es el acto horripilante que aparece en Esquilo, donde el hijo de Agamenón debe purificarse de la mancha de sangre, sino más bien un suceso problemático y cuestionable en términos éticos y religiosos, sobre cuya justicia se reflexiona y se debate debido a la consideración del matricidio como un homicidio contaminante, así como un acto de violación del principio cívico de veneración hacia los progenitores (Griffiths 2012: 74). Se presenta así un acto cuestionable, calculado y meditado minuciosamente por Orestes desde el momento en el que planea el engaño en el prólogo. Este acto es, por tanto, programado al inicio de la tragedia y, en todo el trascurso dramático, se presenta como un hecho conflictivo y ambiguo según el cual la justa venganza y el engaño vergonzoso convergen (MacLeod 2001: 187).

Frente a la interpretación tradicional que concibe esta tragedia en las líneas que hemos descrito, Segal (1999: 249-250), siguiendo con su característica interpretación de la tragedia de Sófocles, explica que esta versión ya no insiste en la mancha de sangre heredada por el linaje, como en Esquilo, sino, más bien, en el plan de venganza que se lleva a cabo en un ambiente alterado, transgredido y destruido. Este ambiente se encuentra alterado en la medida en que el engaño y la venganza sustituyen a la justicia y al amor que debería reinar entre los φίλοι, los allegados pertenecientes a un mismo οἶκος (vid. Segal 1999: 254-255). En esta línea, las relaciones humanas se encuentran en un conflicto constante entre la apariencia y la realidad, el amor y el odio, la inversión entre los mundos interior y exterior, el οἶκος y la polis (vid. Segal 1999: 250-251). En consecuencia, según Segal (1999: 249), por medio de la trama urdida asistimos a un movimiento del caos al orden mediante un proceso de restauración de la justicia gracias al plan de venganza ejecutado. Sin embargo, la tragedia termina en una profunda desolación de los hermanos tras el matricidio. Así, tras el asesinato de Clitemnestra la obra concluye con la amenaza de Orestes hacia Egisto, a quien el hijo de Agamenón conduce al interior de palacio para matar, y la mención de las desgracias presentes y futuras que en todo momento afligen la casa de los Pelópidas, un desenlace incompleto que deja el palacio sumido en la desolación y sin una restauración clara del orden

---

<sup>10</sup> El. 516-633.

alterado<sup>11</sup>. Aunque se haya ejecutado finalmente la venganza, los asesinatos rápidos y consecutivos dejan el escenario en un ambiente caótico cuyo restablecimiento no se ha producido (*vid.* Lloyd 2005: 114-115).

La tragedia comienza en el momento en el que el pedagogo presenta a Orestes el espacio escénico, el paraje al que ambos han llegado. Como hemos visto, en esta tragedia la *Beschreibung des Ortes* crea el ambiente apropiado inicial como presentación del lugar donde transcurre la acción dramática<sup>12</sup>. El espacio se enmarca en un lugar sacro, en una especie de ἄλλος que hace referencia a toda la explanada de Argos<sup>13</sup>. En este ambiente, el pedagogo menciona una serie de lugares sagrados, como la plaza de Apolo Licio, el templo de Hera, la explanada de Micenas y la morada del palacio de los Pelópidas. La descripción de estos lugares sirve para contextualizar la tragedia en el ciclo mítico en el que se enmarca y presentar a Orestes su lugar originario, el espacio donde otrora el pedagogo lo recogió de las manos de Electra para ponerlo a salvo de la atrocidad cometida en palacio y cuidarlo hasta que alcanzara la edad necesaria para vengar el asesinato de su padre<sup>14</sup>.

Tras la descripción del lugar y del conflicto inicial, Orestes cuenta la consulta que hizo al oráculo sobre la manera en que debía vengar el asesinato de su padre. Las palabras del oráculo son claras y ambiguas al mismo tiempo, pues comunican a Orestes que debe vengar a su padre desprovisto de ejército y por medio del δόλος y de sacrificios provenientes de una mano legítima<sup>15</sup>. Ante esta manifestación divina, Orestes planifica el engaño, que entra en el juego dramático con la escena del pedagogo disfrazado de mensajero anunciando, en una larga y minuciosa *rhexis*, la fingida muerte de Orestes. A fin de obtener κλέος y restaurar la justicia<sup>16</sup>, Orestes maquina con detalle su plan de venganza, situando la obra en un inicio que marca el conflicto trágico que tiende a solucionarse siguiendo las palabras provenientes del dios oracular<sup>17</sup>. En el prólogo, por tanto, se planifica la trama argumental, los actos que se llevan a la práctica

---

<sup>11</sup> *Vid. El.* 1495-1500.

<sup>12</sup> La ἔκφρασις descrita en estos primeros versos de la tragedia fue muy valorada en la antigüedad y muy conocida. Prueba de ello es la parodia que de ella hizo Pitón en un drama satírico intitolado *Agén* y que conservamos fragmentariamente gracias a la transmisión indirecta de Ateneo (*cf.* Finglass 2007: 95; Krumeich & Pechstein & Seidensticker 1999: 597).

<sup>13</sup> *El.* 5.

<sup>14</sup> *El.* 14.

<sup>15</sup> *El.* 36-37.

<sup>16</sup> *El.* 60.

<sup>17</sup> *El.* 70.

en episodios posteriores, y se proporcionan informaciones previas sobre aquellos aspectos concretos que se van a dramatizar y sobre los que va a recaer el peso principal de la acción (Morenilla & Bañuls 2008: 187).

En este sentido, a nuestro juicio, hay tres momentos prologales ritualizados que parecen estar programando aspectos importantes en el desarrollo de la acción dramática. En primer lugar, la descripción del lugar sacro hace referencia a una serie de divinidades y cultos con importancia dramática, debido a las reiteraciones de imágenes poéticas y rituales similares en los episodios posteriores. En segundo lugar, el vaticinio oracular, como estamos viendo en muchas de las tragedias sofocleas, tiene una función programática importante en la medida en que plantea un conflicto trágico inicial que motiva el desarrollo dramático, gracias a la posterior escena del fingido mensajero. En tercer lugar, entre los hechos pronosticados Orestes anuncia al pedagogo su intención de realizar honras fúnebres en honor de su padre mediante imágenes que, formando parte de la planificación de los hechos, parecen estar repetidas, con frecuencia en momentos posteriores, al servicio de la obra. En este apartado, pues, estudiamos la exposición prologal y el desarrollo dramático de estos tres elementos rituales.

## 6. 2. La presentación del lugar y sus dioses

### 6. 2. 1. Introducción

La descripción del lugar, como hemos visto, es una de las funciones más importantes de los prólogos de Sófocles, especialmente en aquellas tragedias pertenecientes a su producción tardía, como *Electra*, *Filoctetes* y *Edipo en Colono*. Estas obras, entre otros factores, tienen en común la llegada de dos personajes a un lugar desconocido para uno de ellos en el caso de *Electra* y *Filoctetes* y para ambos en el caso de *Edipo en Colono*. El paraje en cuestión es presentado por uno de los personajes con el fin de informar sobre el espacio donde transcurre la acción. Esta descripción tiene una función poética y dramática muy clara, ya que no sólo sitúa al espectador en el lugar donde se desarrollan los hechos, sino también en la versión mítica que éste va a contemplar, en las características principales de la tragedia en cuestión, íntimamente ligadas con el estilo compositivo de Sófocles, y en aquellas imágenes poéticas que conceden una fuerza dramática notable al ambiente escénico (cf. Finglass 2007: 92; Nestle 1967: 44-45).

La importancia dramática de la descripción del lugar aparece confirmada por la reiteración del mismo motivo en toda la tragedia. Tal es el caso, como veremos, de la cueva y la deshabitada isla de Lemnos donde vive Filoctetes, cuya descripción prologal es seguida por una dramatización poética más intensa en los momentos posteriores<sup>18</sup>, o del ambiente idílico del bosque sagrado de Colono, donde será acogido Edipo como héroe benefactor de los atenienses<sup>19</sup>. El énfasis en el lugar es, por tanto, importante tanto desde el punto de vista dramático como poético, así como un rasgo típicamente sofocleo (Finglass 2007: 92).

En esta línea, en *Electra* Orestes llega con el pedagogo a un paraje desconocido que éste describe al hijo de Agamenón. Esta descripción ofrece a Orestes la posibilidad de contemplar el lugar que tanto deseaba. Esta posibilidad es manifestada con un verbo, λεύσσειν<sup>20</sup>, que conecta el campo visual del personaje con el del espectador en el θέατρον (Ringer 1998: 133). En este sentido, el pedagogo se dispone a presentar un lugar importante por su visualidad tanto para el espectador como para Orestes por ser el ambiente que ambos deben conocer.

A la información del lugar sigue una exigua pero suficiente descripción de los lugares sagrados más emblemáticos, tales como templos y cultos que componen la ciudad descrita. Así, parece que la descripción tiene una finalidad tanto dramática como ritual; pues, aunque se informa del espacio escénico, también se describen los puntos culturales principales de Argos. Por otra parte, si bien esta descripción se hace desde Micenas, adonde han llegado<sup>21</sup>, lo cierto es que la descripción ritual no se corresponde exactamente con la realidad topográfica, ya que los templos de Apolo Licio y de Hera Argiva no eran ni mucho menos visibles desde Micenas (Finglass 2007: 92). Por esta razón, la información ofrecida podría estar justificada por las necesidades dramáticas de Sófocles, esto es, situar al espectador en el espacio ritual y mítico en el que suceden los acontecimientos, pues el aspecto visual real no coincide con el aspecto visual de la representación. Asimismo, dado que tanto la ciudad de Micenas “rica en oro” como la morada de los Pelópidas “rica en envidias” se sitúan al mismo nivel sintáctico<sup>22</sup> la

---

<sup>18</sup> *Ph.* 1-2, 16-21.

<sup>19</sup> *OC.* 14-18.

<sup>20</sup> *El.* 2-4.

<sup>21</sup> *El.* 8-9.

<sup>22</sup> *El.* 9-10.

descripción no sólo importa por el espacio cultural sino también por la saga mítica, pues la alusión a los Pelópidas remite al mito sobre el que versa la tragedia.

Pero también es posible encontrar en esta descripción una justificación poética, debido, entre otros factores, al efecto alcanzado por la yuxtaposición de los epítetos reformulados, poética y ritualmente, πολυχρύσους y πολύφθορον. El efecto poético logrado con esta descripción del lugar es fácilmente constatable si nos fijamos en la constante repetición de los deícticos que, además de señalar el espacio escénico, conceden al pasaje un efecto muy vívido y poético que podría recordar los versos homéricos en los que Atenea describe Ítaca a Odiseo<sup>23</sup>, un pasaje que se ha postulado como posible modelo de este prólogo (Finglass 2007: 93). De igual modo, el estilo marcadamente buscado que trata de oponer la ciudad de Micenas a la vivienda particular de los Atridas es otro factor que incrementa la efectividad poética de una descripción topográfica que se mueve desde la explanada de Argos a Micenas y culmina con la desafortunada morada de los Pelópidas, que pone el énfasis en la saga mítica que se va a dramatizar y en el conflicto trágico que desencadena el comienzo de la obra.

En este sentido, parece que la descripción del lugar marca la tonalidad dramática y poética de la tragedia, dado que la solemnidad del espacio, como la venerable Argos, el ilustre templo de Hera y Micenas la rica en oro, se mezcla y se confunde con las características transgresoras de la familia de los descendientes de Pélope. Así, el bosque sagrado pertenece a una muchacha fustigada por el tábano, el templo de Apolo Licio aparece asociado con la esfera del dios como matador de lobos y la riqueza en bienes de Micenas se yuxtapone a la multitud de envidias y rencillas del núcleo familiar de los pertenecientes al linaje de Pélope, esto es, la saga a la que pertenecen Atreo, Tiestes, Agamenón, Clitemnestra, Egisto, Orestes y Electra (Segal 1999: 268).

Con este enfoque, en este apartado analizamos, en primer lugar, los rasgos lingüísticos que corroboran la finalidad poética y dramática de este inicio descriptivo. En segundo lugar, estudiamos la manera en que esta tonalidad trágica no sólo enmarca el contexto dramático, sino también se reitera en pasajes posteriores con características muy similares a las que observamos en este momento inicial, muy concretamente en relación con Apolo Licio.

---

<sup>23</sup> *Od.* XIII 344-351.

## 6. 2. 2. Los dioses del lugar en el prólogo

En *Electra* 4-10, el pedagogo describe a Orestes el lugar desconocido al que han llegado en los siguientes términos:

Τὸ γὰρ παλαιὸν Ἄργος οὐπόθεις τόδε, / τῆς οἰστροπλῆγος ἄλσος Ἰνάχου κόρης· / αὕτη  
δ', Ὀρέστα, τοῦ λυκοκτόνου θεοῦ / ἀγορὰ Λύκειος· οὐξ ἀριστερᾶς δ' ὄδε / Ἥρας ὁ  
κλεινὸς ναός· οἷ δ' ἰκάνομεν, / φάσκειν Μυκήνας τὰς πολυχρύσους ὄρᾶν, / πολύφθορόν  
τε δῶμα Πελοπιδῶν τόδε.

*Ésta es la antigua Argos que anhelabas, bosque sagrado de la hija de Ínaco, fustigada por el tábano. Ésta es, Orestes, la plaza licia del dios matador de lobos. Este de la izquierda es el ilustre templo de Hera. Y aquí, adonde hemos llegado, puedes afirmar que ves Micenas, la rica en oro, y el palacio de los Pelópidas, rico en crímenes.*

El efecto poético de esta descripción, en términos generales, aparece marcado por la repetición expresiva de los demostrativos y por el juego de epítetos que coordina y contrapone la ciudad de Micenas y la morada particular de los Pelópidas, que se sitúa en una posición enfática, pues al principio de verso antes de la cesura el compuesto πολύφθορον pone el acento en la saga mítica que se va a contemplar. Así, determinados epítetos, juegos poéticos y calificativos, en particular, dotan a este comienzo de un registro poético-ritual que enmarca la tragedia en su contexto dramático. En concreto, hemos detectado cinco puntos que refuerzan nuestra interpretación.

En primer lugar, el énfasis inicial se pone en Argos, que, por ser antigua y recibir el calificativo de παλαιόν, es también venerable y solemne. Este adjetivo nos traslada al tiempo mítico de los héroes del pasado, momento en el que transcurre la acción. Esta noción, mediante el mismo adjetivo o términos con similitudes semánticas y etimológicas, es empleada en algunos contextos religiosos y rituales para referirse a objetos o lugares sagrados y venerables por su antigüedad y solemnidad, principalmente los oráculos, pero también a jardines consagrados a las divinidades<sup>24</sup>. Por esta razón, la calificación de Argos como antigua y venerable puede estar condicionada por la sacralidad de la zona que se describe en los versos siguientes. Esta calificación es, por tanto, importante por sus connotaciones religiosas, que ubican al personaje y al espectador en un tiempo y un lugar sacro, venerable y antiguo. Este espacio sagrado

---

<sup>24</sup> Cf. *Od.* IX 507, XIII 172, XIX 163; *S. Tr.* 157, 171, 263, 555, 823, 1159, *Ant.* 999; *OC.* 453-454, 1381-1382, *E. Med.* 667, *El.* 554. *TrGF* IV F 956 3; *TrGF* V F 333.

hace referencia a todo el territorio de Argos, a la Argólide<sup>25</sup>, cuya antigüedad la sitúa en el tiempo mítico de la antepasada Ío.

En segundo lugar, el hecho de que la explanada de Argos sea vista en su totalidad como un ἄλσος o bosque sagrado, que pertenece a la hija de Ínaco fustigada por el tábano, ubica también el espacio en su contexto mítico y ritual<sup>26</sup>. El término ἄλσος, que en este pasaje alude al conjunto de la Argólide, suele emplearse, de manera general, para referirse a una especie de bosque sagrado donde se ubican cultos y templos, como el bosquecillo de las Euménides de *Edipo en Colono*<sup>27</sup> o el bosque sagrado de Ártemis donde Agamenón espantó a un moteado y cornudo ciervo y, en compensación por el sacrificio de éste, tuvo que sacrificar a su hija Ifigenia por orden de la diosa<sup>28</sup>. En el contexto en el que nos encontramos, en cambio, parece haber una extensión del término, que ya no se refiere a un bosque consagrado a las divinidades, sino a un lugar venerable, por famoso y antiguo, más amplio, esto es, a todo el espacio de la explanada de Argos donde se sitúan cultos de las divinidades protectoras del lugar<sup>29</sup>.

Jebb (1894: 7), basándose en paralelos esquileos y pindáricos<sup>30</sup>, considera que esta extensión del término en ambos pasajes sofocleos se debe a los hechos míticos que en estos lugares han tenido lugar. Así, en *Electra* este ἄλσος estaría explicado por el genitivo de pertenencia οἰστροπλήγος Ἰνάχου κόρης. Según Jebb, por tanto, la Argólide es sagrada a causa del mito de Ío, cuya historia ha sacralizado el lugar (cf. Birge 1982: 121; Finglass 2007: 94). Por otra parte, como objeto Birge (1982: 121), los lugares no

---

<sup>25</sup> Como señalan los comentarios, aunque en prosa el término Ἄργος se refiere sólo a la ciudad y el territorio se denomina ἡ Ἀργεῖα o ἡ Ἀργολίς, en poesía se emplea con frecuencia, por sinécdoque, Ἄργος para referirse a todo el territorio en su conjunto. Del mismo modo, en este pasaje parece predominar el significado poético, ya que se refiere a toda la Argólide, y no sólo a la ciudad. Cf. Jebb 1894: 6; Finglass 2007: 94.

<sup>26</sup> El simple empleo de patronímicos y calificativos que remiten al mito sin mencionar de manera expresa a Ío demuestra el conocimiento que el público tenía del mito. El compuesto οἰστροπλήγος es un epíteto poético de formación trágica que se asocia con frecuencia con el mito de Ío, cf. A. Pr. 681, E. Ba. 1229; LSJ. s. v. οἰστροπλήξ. Otros epítetos de similar formación atestiguados en tragedia para referirse a Ío son οἰστροδόνητος y οἰστρόδονος, cf. A. Supp. 16, 573. Sobre esto, vid. Finglass 2007: 94.

<sup>27</sup> OC. 10.

<sup>28</sup> El. 566-572. Hay distintas versiones sobre el sacrificio de Ifigenia. Según la versión más extendida, Agamenón sacrificó a su hija en honor de Ártemis para obtener una buena travesía hacia Troya. Por otra parte, Esquilo ofrece una versión sobre el sacrificio más enigmática y ambigua, pues en la párodo se describe el presagio de dos águilas que devoraban una liebre preñada (A. Ag. 104-139). El adivino interpreta este augurio, a la vez favorable y adverso (A. Ag. 144-145), comparando a las dos águilas con Agamenón y Menelao y a la liebre preñada con Ifigenia, diciendo que los griegos conseguirán saquear Troya, a no ser que Ártemis les envíe vientos contrarios que retengan las naves al estar enojada por este sacrificio impío (A. Ag. 140-159).

<sup>29</sup> Un ejemplo similar lo encontramos en Ant. 844-846, donde toda la ciudad de Tebas es llamada ἄλσος.

<sup>30</sup> En A. Supp. 538-546 se describe cómo Ío, en su persecución por el tábano, va delimitando el terreno sagrado de la Argólide, y en Pi. N. X 19 la explanada de Argos es también llamada τέμενος.

devienen ἄλση a causa de los mitos que han sacralizado el lugar sino porque «these landscapes exist in the natural and divine universe at once that they are called ἄλση and provide settings for myths». En este sentido, sin la presencia de cultos no se puede entender que un espacio sea sacro, a pesar de que en ese ambiente hayan tenido lugar episodios míticos. De este modo, la calificación del lugar como un bosque sagrado encontraría una explicación más satisfactoria en los versos siguientes, en los que se describen los lugares sagrados que ocupan la región y convierten toda la explanada de Argos en un ἄλσος.

Un tercer factor que incrementa el efectismo poético de este pasaje hace referencia a la paronomasia λυκοκτόνου... Λύκειος, que evoca uno de los templos más conocidos de Argos, el de Apolo Licio. La referencia del texto a la realidad cultural de la zona en el siglo V a. C. aparece confirmada por la alusión al templo de Apolo Licio en los textos prosaicos, que afirman que era el templo más visible de la ciudad<sup>31</sup> y que estaba ubicado en el ágora<sup>32</sup>, igual que se menciona, en el pasaje de *Electra*, la ἀγορὰ Λύκειος en alusión a la misma plaza donde se encontraba el templo del dios (cf. Finglass 2007: 94; Burkert 2007: 195-196). De este modo, la descripción poética alude a la realidad cultural de los argivos de la época clásica en un tiempo lejano y mítico, de modo que el mito confluye con la realidad en esta contextualización trágica.

Por otra parte, si sobre la etimología del epíteto Λύκειος<sup>33</sup> se han propuesto tres posibilidades<sup>34</sup>, una de ellas lo relaciona, ya desde los comentarios antiguos<sup>35</sup>, precisamente con λυκοκτόνος. Este compuesto, en todo el corpus de la literatura griega, aparece referido a Apolo sólo en este pasaje y en algunos textos más tardíos, muchos de

---

<sup>31</sup> Paus. II 19 3.

<sup>32</sup> Th. V 47 11.

<sup>33</sup> Este epíteto cultural aparece más veces atestiguado entre los trágicos, cf. A. Th. 145-146, *Supp.* 686, Ag. 1257; S. OT. 203, 919, *El.* 6-7, 645, 1379.

<sup>34</sup> En primer lugar, Wilamowitz conecta el epíteto Λύκειος con la región de Licia (Roguin 1999: 99-100), acercándolo a la proveniencia oriental de esta divinidad, a las montañas licias que recorre junto con su hermana (OT. 208) y explicando así el epíteto Λυκηγενής que Apolo también recibe (Il. IV 101, IV 119). En segundo lugar, Jebb (1894: 7) explica el epíteto Λύκειος por su relación etimológica con la raíz del latín *lux*, igual que aparece en palabras griegas como ἀμφιλύκη o λύχνος, y por las asociaciones de Apolo con el Sol. No obstante, compartimos la opinión de Roguin (1999: 99) de que esta interpretación probablemente debería ser rechazada, dado que la asimilación de Apolo con el Sol es más tardía. La tercera interpretación es la que aparece en *Electra*, que lo relaciona con λυκοκτόνος. Burkert ya estudió la fuerte ambigüedad que presenta Apolo Licio, ya que, según los contextos, puede aparecer asociado con la región de Licia, con los lobos o incluso con la luz (Roguin 1999: 100). En este sentido, las tres interpretaciones serían válidas, pero en el prólogo de *Electra* Sófocles parece optar por la conexión de Apolo Licio con la matanza de lobos, probablemente por mejor afinidad con el contexto dramático. Sobre las distintas interpretaciones del epíteto λύκειος, *vid.* Jebb 1894: 205-206.

<sup>35</sup> *Sch. El.* 6.



ellos manuales lexicográficos como Hesiquio, la Suda o escolios tardíos<sup>36</sup>. La escasa aparición del término nos induce a considerar el importante efectismo que este compuesto, de probable formación trágica, tendría en los oídos del espectador. Si el vocablo aparece glosado en múltiples manuales lexicográficos es debido a su infrecuente aparición en los textos griegos, aunque la fácil distinción de los componentes en la composición y su relación con Apolo posibilitaba que el público captara el sentido. Por otra parte, a pesar de la insignificante aparición del compuesto, la idea de la matanza de los lobos aparecía con frecuencia asociada con la divinidad.

De acuerdo con la interpretación más extendida de *λυκοκτόνος*, Apolo Licio es “matador de lobos” porque aparece vinculado con la protección del ganado como Apolo *Νόμιος*, matando a los lobos que amenazan la manada (cf. Roguin 1999: 101; Finglass 2007: 95). Con todo, aunque no hay consenso sobre el origen del epíteto *Λύκειος*, en este pasaje Sófocles se sirve del epíteto para conectar la divinidad con una de las parcelas de acción y esferas de culto más conocidas del dios Apolo, relacionado no sólo con los lobos sino también con el asesinato, tema principal del conflicto trágico, que, aunque todavía no se hace explícito, aparece delineado en estos primeros versos. Así, el juego etimológico y poético relaciona al dios Apolo con la venganza, el asesinato y el mundo corrupto y transgredido donde se mueven los personajes, de modo que la conexión de Apolo Licio con el asesinato podría recordar el tema central de la tragedia, el crimen cometido en la familia de los Pelópidas (Segal 1999: 268). En este sentido, de nuevo la evocación de una realidad cultural de Argos del siglo V a. C. parece entroncar con la tonalidad trágica de la obra.

Si Apolo Licio es una divinidad destructora y matadora de lobos, también es protectora, ya que la deidad tiene como misión proteger el ganado contra el lobo atacante. En esta línea, Pausanias y Plutarco nos transmiten un mito etiológico según el cual Apolo no es el asesino de lobos, sino aquel que, en tiempos del legendario rey Dánao, envió un lobo con el fin de matar un toro que, en calidad de jefe de la manada, se encontraba amenazando a los argivos<sup>37</sup>. En agradecimiento, Dánao erigió el templo de Apolo Licio. Este mito podría justificar la importancia del lobo como animal

---

<sup>36</sup> De las 21 veces que el adjetivo se encuentra atestiguado en los textos griegos, sólo el pasaje de *Electra* pertenece a la época clásica. Cf. Plu. *Mor.* 966a 8; S. *El.* 6; Gal. *Med.* XI 820 13, 820 14, 835 5; Ael. *NA.* IX 18 2; Ar. *Byz.* II 223 2; Corn. *ND.* 69 9; Dsc. IV 77 1; Paul. *Aeg.* VII 3 1 106; Orib. XI 26 1; Porph. *Abst.* I 22 3; Man. *Phil.* I 191 23; Hsch. *s. v.* *λυκοκτόνος*; Hsch. *s. v.* *λυκοκτόνου θεοῦ*; Sch. *Ar. Av.* 369; Sch. *D.* XXIV 231 2, XXIV 231 12; Sch. *S. El.* 6; AG. XIII 22 3; AG. 279 8.

<sup>37</sup> Cf. Paus. II 19 3-4; Plu. *Pyrrh.* 32.

consagrado a Apolo en Argos y nos haría comprender mejor el epíteto *λυκοκτόνος* en alusión al dios protector que mata a los enemigos, una faceta de la divinidad en virtud de la cual Apolo es invocado en varias ocasiones<sup>38</sup>. Del mismo modo, según una noticia transmitida por Pausanias<sup>39</sup>, en Delfos había una efigie lobuna de bronce y se consagraban lobos a Apolo en conmemoración por la salvación de la ciudad llevada a cabo por el dios, que envió un lobo para matar a un hombre que había robado el tesoro del templo. Así, Apolo destaca también por su faceta salvadora y protectora de la comunidad que le rinde culto. Esta cualidad ambivalente propia de la deidad, destructora y protectora al mismo tiempo, explicaría también el hecho de que el lobo sea un animal consagrado a Apolo en Argos, donde se sacrificaban lobos en su honor<sup>40</sup> y este animal era gravado en las monedas como símbolo de la ciudad y de la divinidad protectora local (Finglass 2007: 95).

Según esta interpretación, el epíteto *λυκοκτόνος* no sólo se puede entender como dios matador de lobos y destructor, sino también como divinidad protectora de una determinada comunidad (Burkert 1984: 108), poniendo de manifiesto la cualidad ambivalente del dios<sup>41</sup>. Esta ambigüedad semántica aparece reflejada en la sintética composición del epíteto, una característica propia de la lengua ritual y religiosa, que emplea con frecuencia epítetos estilizados, sintéticos y formados según las reglas de la composición griega, como los casos de *νεφεληγερέτα*, *λυκοκτόνος* o *ἀργυρότοξος*, por poner sólo unos pocos ejemplos.

Si ponemos en relación el sentido ambiguo de la parcela de actuación de Apolo Licio con el argumento de esta tragedia podríamos pensar, siguiendo a Roguin (1999: 109-112), que el lobo al que se hace mención es Egisto, que va a ser asesinado al final de la tragedia y ya fue llamado *λύκος* por Casandra en *A. Ag.* 1258-1259. En este

---

<sup>38</sup> cf. *A. Th.* 145; *S. OT.* 203. Sobre la difícil interpretación del epíteto *Λύκειος* y su relación con *λυκοκτόνος*, *vid.* Jebb 1894: 205-206.

<sup>39</sup> Paus. X 147.

<sup>40</sup> Cf. *ThesCRA* I 2 a Sacrifices, Gr. 20; *Sch. El.* 6.

<sup>41</sup> En otros ejemplos trágicos en los que también aparece el epíteto *Λύκειος* referido a Apolo podemos ver igualmente esta ambigüedad entre la destrucción y la protección que el dios representa. Por poner algún ejemplo, en *A. Th.* 145-146, Apolo Licio es invocado por el coro con el fin de que venga como destructor del ejército enemigo, en *S. OT.* 919-923 Apolo Licio es invocado por Yocasta con el fin de que acuda como protector contra la mancha, en un momento en el que se encuentra próxima la destrucción del linaje de Edipo. Asimismo, la frecuencia de veces en las que Apolo Licio es citado en contextos de súplica e invocaciones (cf. *A. Th.* 145-146, *Ag.* 1256-1260, *Supp.* 684-687; *S. OT.* 203-208, 919-923, *El.* 645-655, 1379) es mucho mayor que en otros contextos (*El.* 6-7), debido a la relación de la divinidad con la protección que solicita el suplicante.

sentido, Orestes es impulsado por Apolo<sup>42</sup>, el λυκοκτόνος θεός, a matar el lobo, esto es, Egisto<sup>43</sup>.

La interpretación de Roguin conectaría perfectamente el epíteto λυκοκτόνος con el argumento dramático. No obstante, debido a la inexistencia de una mención expresa de esta conexión, sólo podemos contentarnos con la afirmación de que el epíteto λυκοκτόνος conecta la esfera del lenguaje poético con la lengua de la religión y con el argumento dramático. Esta conjunción de tres elementos resulta clara por tres razones: en primer lugar, gracias al efecto poético creado por la paronomasia y el juego etimológico tradicional de Λύκειος; en segundo lugar a causa de que el epíteto presenta ecos claros de la parcela de acción y la esfera de culto de la deidad como λυκοκτόνος, una faceta que subraya la ambigüedad de Apolo como divinidad destructora y protectora; en tercer lugar porque pone de relieve el motivo del asesinato y la venganza, tema principal de la tragedia.

Un cuarto elemento que, en los versos que analizamos, pone de manifiesto una tonalidad ritual es la alusión al templo de Hera Argiva, el principal centro cultural de la deidad en Grecia junto con Samos, bastante bien documentado en los textos (*cf.* Burkert 1984: 162, 2007: 179; Finglass 2007: 95-96). Hera es precisamente la deidad de culto local más directamente relacionada con los argivos, que celebraban su principal festividad religiosa en honor de esta divinidad (*vid.* Burkert 1984: 162-163). Por su parte, en el pasaje que estudiamos, el adjetivo κλεινός no sólo incide en la solemnidad y la fama del templo, sino que además, al ir especificado por el artículo (Moorhouse 1982: 144), señala uno de los centros culturales más conocidos por el público presentes en el espacio descrito. En este sentido, aunque el tiempo en el que transcurre la acción es el propio de los héroes del pasado, el espacio parece pertenecer más bien a los templos y cultos que se practicaban en la época clásica.

En quinto lugar, el juego poético que encontramos en la paronomasia πολυχρύσους... πολύφθορον conecta lo poético, lo religioso y lo dramático. Micenas

---

<sup>42</sup> *El.* 70.

<sup>43</sup> Roguin refuerza su interpretación con *El.* 37, cuando se expone el oráculo que vaticina que Orestes debe vengar a su padre mediante sacrificios legítimos. El término empleado, σφαγός, según Roguin (1999: 115), conectaría el asesinato de Egisto con el acto del degüello, dado que el término significa primeramente “degüello”, método de matanza normal en los sacrificios. En esta línea, la conexión entre los lobos y el asesinato se haría más evidente si pensamos en que estos animales matan degollando a sus víctimas. La imagen del oráculo, según esta interpretación, sería la del lobo matando a otro lobo según la manera propia de estos animales.

“la rica en oro”, donde los protagonistas han llegado, es yuxtapuesta a la casa de los Pelópidas “la rica en crímenes”. Esta yuxtaposición sirve para enmarcar definitivamente el espacio donde se encuentran, Micenas, y concretar, dentro de ese espacio, el lugar donde comienza a transcurrir el argumento de la tragedia y la saga mítica a la que pertenece la historia. Esta disposición de los elementos explica la importancia dramática de estos versos, que especifican y enfatizan la historia mítica que se va a contemplar. Al mismo tiempo, su función poética y religiosa es también evidente por el mismo juego poético que conecta dos epítetos opuestos y contruidos con πολύ como primer elemento. En muchos otros casos aparece la repetición de dos compuestos con primer elemento πολυ-<sup>44</sup>, que tiene, de manera general, «an intensive force, without having an exactly defined significance» (Finglass 2007: 243). La paronomasia es, por tanto, buscada y tiene una fuerza poética que intensifica el efecto producido en el espectador. Pero en este pasaje, la repetición no se limita a su funcionalidad efectista y poética, sino que su finalidad es también la de concretar el lugar en el que transcurre la acción y contrastar la opulencia y el poder de Micenas con la destrucción, el asesinato y los crímenes que se han producido en palacio (Segal 1999: 268). Los dos compuestos aplicados por un lado a Micenas y por otro a la casa, contruidos poéticamente como epítetos reformulados, distan mucho de ser empleados al modo tradicional y se encuentran al servicio de la poesía dramática de Sófocles y del argumento de la obra.

Por un lado, el compuesto πολύχρυσος es un epíteto muy frecuente en los textos griegos y con asociaciones varias según el contexto<sup>45</sup>. No obstante, referido a Micenas es claramente un epíteto cuyo uso se encuentra reservado exclusivamente a Homero<sup>46</sup>. Por esta razón, el compuesto tiene connotaciones claramente homéricas, pero con una función distinta; pues mientras que en Homero puede recordar las numerosas copas de oro y objetos votivos encontrados en las tumbas de Micenas por Schliemann (Jebb

<sup>44</sup> Cf. *Il.* V 613, IX 154; *A. Pers.* 83; *S. El.* 489; *E. Ph.* 1022.

<sup>45</sup> Este epíteto, aplicado con frecuencia a Apolo y al oráculo (cf. *S. OT.* 152, *Pi. P.* IV 53, VI 8), probablemente haga referencia a los costosos ἀναθήματα depositados como ofrenda al dios en el templo (Jebb 1883: 41-42). Por otra parte, el epíteto también puede aplicarse a distintas ciudades asiáticas (cf. *A. Pers.* 9, 45, 53; *E. Hel.* 928, *Ba.* 13, *IA.* 787; *X. Cyr.* III 2 25) que destacan por su opulencia y poderío (Bergson 1956: 111). Estos y otros muchos ejemplos demuestran que el compuesto πολύχρυσος era de uso frecuente tanto en prosa como en poesía; aunque algunas coincidencias, como las que hemos citado, hacen pensar en algunos usos específicos del epíteto.

<sup>46</sup> Cf. *Il.* VII 180, XI 46; *Od.* III 305. Si bien el epíteto aplicado a Micenas sólo se encuentra en estos pasajes homéricos, en otros dos aparece también atestiguado en referencia a Dolón (*Il.* X 315) y a la ciudad de Príamo (*Il.* XVIII 289). El compuesto tiene, por tanto, una alta frecuencia en los textos griegos, pero en relación con Micenas tiene una clara tonalidad homérica, debido a la alta frecuencia del término vinculado a esta ciudad en Homero.

1894: 8), en el prólogo de esta tragedia tiene una función meramente descriptiva del espacio donde se encuentran los personajes, evocadora en la medida en que recuerda los versos de Homero y contrastiva por la paronomasia anteriormente mencionada. Igual que en los epítetos de los versos anteriores, como παλαιὸν Ἄργος, ἀγορὰ Λύκειος ο κλεινὸς ναός, en este caso el compuesto πολύχρυσος favorece la descripción espacial y concede solemnidad al cuadro retratado (Bergson 1956: 105). Es por esta razón por la que, aunque el epíteto recuerda el lenguaje de Homero, podemos hablar de un epíteto reformulado y adaptado al nuevo contexto dramático. En la nomenclatura retomada por Bergson (1956: 12-13), sería un *epithetum necessarium* y no un *epithetum ornans*, en la medida en que, aunque procede de tradición, se transforma y se adapta a las necesidades del pasaje.

Por otro lado, el epíteto πολύφθορον tiene una finalidad dramática muy importante, en la medida en que contrasta la opulencia de Micenas con la destrucción y los crímenes de la familia de los Pelópidas. En este sentido, el énfasis final trae a la memoria el asesinato de Agamenón, que ha tenido lugar en palacio, y actúa como motor de arranque del argumento dramático, ya que la venganza de dicho asesinato es el motivo por el cual aparece Orestes. Pero también está empleado con una función efectista que se hace notar en el efecto poético creado mediante la paronomasia y la antítesis con πολύχρυσος. Asimismo, frente a la evocación homérica πολύχρυσος, el adjetivo πολύφθορον no proviene de Homero, pero tiene una alta frecuencia en poesía y tragedia, apareciendo en otros contextos similares en alusión a guerras o ciudades destruidas por los asesinatos y los crímenes<sup>47</sup>.

Con el objetivo de alcanzar su parte de honor y lo que legítimamente le pertenece, Orestes invoca la morada paterna y los dioses locales protectores del lugar y les pide que no lo destierren como algo deshonesto, ἄτιμον, sino que lo reciban como dueño de su fortuna, ἀρχέπλουτον, y como restaurador, καταστάτην, de su casa<sup>48</sup>. Esta coordinación retoma el oxímoron entre la ciudad de Micenas rica en oro y la casa rica en crímenes. Pero mientras que en los versos del comienzo el homerismo πολύχρυσος se refería a la ciudad de Micenas, en este caso la riqueza alude a la fortuna que, tras la

---

<sup>47</sup> Cf. A. Th. 925, Pr. 633, 820; S. Tr. 477; Pi. N. VIII 31, I. V 49.

<sup>48</sup> El. 67-72. El término καταστάτην tiene claras connotaciones políticas, idénticas al sustantivo κατάστασις o al verbo καθίστημι (cf. Hdt. V 92b; Pl. R. 557a). Así, Creonte habla de καθεστῶτας νόμους (Ant. 1113) como aquellas leyes establecidas por el gobierno. Del mismo modo, Orestes habla de sí mismo como un restablecedor de la justicia que debería gobernar en el interior de palacio. Sobre el significado político del término, vid. Long 1968: 72.

muerte de Agamenón, pertenece a Orestes como legítimo heredero y poseedor de los bienes paternos. De este modo, la acción dramática parece impulsarse a través de la oposición entre la opulencia de la ciudad y el asesinato cometido en el ámbito privado, entre las fortunas de la realeza y las faltas cometidas también en palacio. La transgresión dentro del ámbito privado del οἶκος devastado por los crímenes, una transgresión reforzada por este irónico contraste entre lo opulento y lo criminal, incita a Orestes a tramar su venganza y a restaurar el orden, alterado por estos delitos.

En definitiva, en este pasaje inicial aparecen una serie de rasgos, como los epítetos, los juegos poéticos y etimológicos, el oxímoron, la oposición estilística, las reminiscencias homéricas y la paronomasia, que conectan lo poético y lo ritual al servicio del contexto dramático. Así pues, la descripción espacial, reforzada por las figuras poéticas descritas, no sólo sitúa el drama en el lugar donde transcurre la acción, sino también en la historia mítica que se va a contemplar, poniendo el énfasis en el asesinato cometido en palacio. Mediante esta ἔκφρασις, poéticamente estilizada, se describen una serie de espacios trágicos opuestos entre sí en los que se desarrolla la acción dramática y se sitúa el centro de la trama: el ἄλσος, que no se refiere a un simple bosque sagrado sino al conjunto de la Argólida, la explanada de la Micenas homérica y el palacio de los Pelópidas, donde se han producido unos crímenes a causa de los cuales comienza el conflicto trágico.

### 6. 2. 3. Apolo Licio en el desarrollo dramático

Dos son los momentos posteriores al prólogo en los que se emplean imágenes poético-rituales e invocaciones que, según creemos, podrían recordar el pasaje inicial estudiado. En ambos casos hallamos una alusión a Apolo Licio, invocado primero por Clitemnestra y luego por Electra en pasajes importantes para el desarrollo de la acción dramática<sup>49</sup>.

El diálogo entre Clitemnestra y Electra, en el que se exponen las razones del asesinato de Agamenón y se debate sobre la culpabilidad o la inocencia de la reina<sup>50</sup>, concluye con una larga oración de Clitemnestra donde hallamos una primera alusión a Apolo repetida tres veces en el mismo monólogo:

---

<sup>49</sup> Cf. *El.* 634-659, 1376-1383.

<sup>50</sup> *El.* 516-659.

Ἐπαίρει δὴ σὺ θύμαθ' ἢ παροῦσά μοι / πάγκαρπ', ἄνακτι τῶδ' ὅπως λυτηρίου / εὐχὰς  
ἀνάσχω δειμάτων, ἃ νῦν ἔχω. / Κλύοις ἂν ἤδη, Φοῖβε προστατήριε, / κεκρυμμένην μου  
βάζιν. (...) Ἄ γὰρ προσεῖδον νυκτὶ τῆδε φάσματα / δισσωὺν ὀνείρων, ταῦτά μοι, Λυκεῖ'  
ἄναξ, / εἰ μὲν πέφηνεν ἐσθλά, δὸς τελεσφόρα, / εἰ δ' ἐχθρά, τοῖς ἐχθροῖσιν ἔμπαλιν μέθες  
/ καὶ μὴ με πλοῦτου τοῦ παρόντος εἴ τινας / δόλοισι βουλεύουσιν ἐκβαλεῖν, ἐφῆς. (...)   
Ταῦτ', ὃ Λύκει' Ἀπολλων, ἴλεως κλυῶν / δὸς πᾶσιν ἡμῖν ὥσπερ ἐξαιτούμεθα<sup>51</sup>.

*Tú, que me asistes, levanta ofrendas de toda clase de frutos, a fin de que a este soberano yo le alce oraciones que me liberen de los miedos que ahora tengo. Oye ya, Febo Protector, mi oculta palabra. (...) Pues las visiones de ambiguos sueños que he tenido esta noche, Apolo Licio, concede que se cumplan si se han manifestado para bien; pero si lo han hecho para mal, envíaselas a su vez a los enemigos; y si algunos planean despojarme de mi riqueza presente con engaños no lo permitas. (...) Esto, Apolo Licio, oyéndolo con benevolencia, concédenoslo a todos nosotros tal como te lo pedimos.*

Las tres alusiones a Apolo de este pasaje reiteran la importancia de esta divinidad local y protectora de los argivos, una esfera de acción de Apolo Licio que ya comentamos más arriba. Este pasaje está remedando en concreto una εὐχή que sirve de colofón del agón mantenido entre Electra y Clitemnestra en torno a la polémica sobre si el asesinato de Agamenón fue un acto justo o injusto. La reina cierra este enfrentamiento y, al mismo tiempo, sus palabras hacen de puente entre la escena anterior y la aparición del pedagogo en los versos siguientes con la falsa noticia de la muerte de Orestes.

Algo parecido encontramos en *Edipo Rey* con la aparición de Yocasta a mitad de la obra<sup>52</sup>. En la tragedia de la saga tebana, la reina dirige una súplica acompañada de ofrendas a Apolo Licio, cuya presencia cercana se subraya con la descripción del dios como ἄγχιστος, a fin de obtener una liberación del temor que sienten por Edipo. Justo después, como si Apolo hubiera aceptado y respondido a la súplica, aparece el mensajero con la noticia de la muerte del rey de Corinto, una revelación que en seguida parece exculpar a Edipo. Algo similar encontramos en la tragedia que ahora nos ocupa, en la que justo después de la oración de Clitemnestra, como si Apolo hubiera respondido, aparece el falso mensajero con las nuevas sobre la fingida muerte de Orestes.

---

<sup>51</sup> *El.* 634-656.

<sup>52</sup> *OT.* 911-923.

Esta comparación entre las dos tragedias nos hace pensar que, en ambos casos, Sófocles se sirve de una súplica o de una oración con el fin de motivar el avance de la acción dramática gracias a la consiguiente aparición de un mensajero que, hacia la mitad del drama, aporta información relevante que hace impulsar la acción dramática hacia su desenlace. Así pues, en ambos casos la plegaria va acompañada de una ofrenda, con la diferencia de que Yocasta pronuncia una ἱκετεία y Clitemnestra una εὐχή. También en ambos casos se ruega al dios conceder una liberación del temor que están experimentando los personajes. Así, esta oración supone una esperanza que es temporalmente aliviada con la posterior aparición del mensajero, que aporta nueva información que, falsamente, palia temporalmente el temor de los personajes (Roguin 1999: 111).

En ambas plegarias el dios suplicado es Apolo Licio, invocado como protector de la reina. Apolo Licio es un dios cercano, cuya presencia se respira en el ambiente escénico desde el prólogo como protector de los argivos y como dios oracular en *Electra* y en *Edipo Rey* respectivamente. Así, si en la tragedia de la saga tebana el calificativo ἄγγιστος remite a la cercanía de esta divinidad protectora, en el drama que estudiamos el demostrativo del dativo ἄνακτι τῷδε, referido al dios soberano, indica que Clitemnestra está señalando al también cercano Apolo Licio<sup>53</sup>, el dios protector de los argivos. Desde los primeros versos en que aparece este deíctico, antes incluso que el vocativo dirigido al dios, el espectador reconoce al destinatario de la oración.

Comienza el monólogo con la invitación de Clitemnestra a Electra a realizar ofrendas votivas y a depositarlas junto al altar del dios<sup>54</sup>. Este voto va a acompañar el ruego que, con el fin de liberarla del miedo que ha supuesto el sueño premonitorio y ambiguo, la reina va a pronunciar con las manos alzadas εἰς τὸν οὐρανόν, como era natural en las εὐχαί y nos indica el preverbio de ἀνάσχω (cf. Finglass 2007: 287; Pulleyn 1997: 188-189; Burkert 2007: 80).

---

<sup>53</sup> No entramos en la controversia de la representación, que podría implicar que en el escenario había una estatua del dios Apolo, como también se ha supuesto para *Edipo Rey*. Esta imagen, según se ha pensado, podría recordar a Apolo Agyieus, cuya estatua se erguía en los porches de las casas atenienses, y, junto con el altar, situarse justo en frente de la *skene*. Otras obras presuponen una imagen de Apolo Agyieus en el escenario (cf. A. Ag. 1080-1089; E. Ph. 631; Ar. V. 875). No obstante, la relación entre Apolo Licio y Apolo Agyieus en *Edipo Rey* y *Electra* es discutible y ya la hemos tratado de manera sucinta en la tragedia anterior. Sobre esto, *vid.* Finglass 2007: 287.

<sup>54</sup> Lo mismo sucede en la escena de Yocasta de *OT*. 911-923, en la que la reina lleva también una rama de suplicante que deposita como ofrenda en el altar de Apolo Licio. Esta ofrenda va igualmente acompañada de una súplica. En este sentido, compárense las expresiones στέφη κάπιθυμιάματα de *OT*. 913 y θύματα πάγκαρπα del pasaje de *Electra* que estudiamos.



Tras esta precisa introducción, Clitemnestra invoca a Febo Prostaterio, destinatario de la εὐχή. En esta primera invocación de Apolo, el epíteto Prostaterio enfatiza de nuevo la esfera de acción del dios a causa de la cual es invocado. Tanto προστατήριος como προστάτης se emplean como epítetos de esta divinidad en muchos contextos<sup>55</sup>. La relación etimológica de estos calificativos con el verbo προΐστημι indica que Apolo, según esta esfera, es aquel que se alza delante de alguien como protector o defensor. En concreto, Apolo, como dios protector de las casas con el epíteto Προστατήριος, recibía culto en varios lugares de Grecia, como en Mégara<sup>56</sup>. Estamos viendo que, tanto si es Προστατήριος, Λύκειος o Ἄγυιεύς<sup>57</sup>, Apolo recibe culto como defensor y protector de una persona, de una comunidad que le rinde culto o de un hogar que tiene en su porche la estatua de Apolo *Agyieus* (cf. Jebb 1892: 36, 1894: 93; Finglass 2007: 288-289).

En este sentido, Clitemnestra ruega al dios Apolo la protección en relación con la ambigua profecía manifestada por medio del sueño en el cual la reina vio un brote nuevo emerger del centro del hogar y expandirse por toda la ciudad de Micenas<sup>58</sup>. Ante el temor de este presagio enigmático, resulta lógico que la reina pida a Apolo Prostaterio y a Apolo Licio que, si estas visiones se han manifestado para bien, se cumplan<sup>59</sup>; pero si son para mal, que se las envíe a los enemigos<sup>60</sup>. En esta línea, las invocaciones a Apolo se conectan con la misma dualidad de la divinidad que vimos en el prólogo, como protector de una comunidad y destructor de los enemigos. Por otra parte, Clitemnestra también pide al dios que no la despojen de la riqueza que ahora tiene ni de la regencia del palacio ni de convivir con los que ahora convive. En definitiva, la reina solicita la protección de la divinidad con el fin de liberarse del temor sobrevenido y de obtener, en consecuencia, los ἀγαθὰ κτήματα con aceptación y benevolencia.

---

<sup>55</sup> Cf. Tr. 209, OT. 882, El. 637. El término προστάτης, en Atenas, tenía también con frecuencia un significado político-jurídico en relación con la protección de ξένοι y μέτοικοι, hasta el punto que la expresión ἐπὶ προστάτου οἰκεῖν significaba propiamente *vivir bajo la protección de un patrón* que velaba por los intereses de los extranjeros. Cf. LSJ. s. v. προστάτης. Vid. Lys. XXXI 9; Arist. Pol. 1275a 13; Ar. Pax. 684.

<sup>56</sup> Paus. I 44 2.

<sup>57</sup> Apolo es invocado también con otros epítetos muy similares, por ejemplo como defensor del hogar y protector de las desgracias como ἀποτρόπαιος en Ar. V. 161, Av. 61.

<sup>58</sup> El. 417-423.

<sup>59</sup> El término empleado es τελεσφόρα, una palabra aplicada generalmente al oráculo, como en A. Ch. 540-542; E. Ph. 641-642 (Finglass 2007: 291).

<sup>60</sup> En estos versos se hace explícito el deseo de la ἀποπομπή, de que el mal sea redirigido hacia los enemigos. Esta idea es tradicional en el mundo griego, vid. Finglass 2007: 291.

En definitiva, el monólogo de Clitemnestra desarrolla dramáticamente un acto ritual según un protocolo habitual en el mundo griego. Esta oración pretende recibir un bien por parte del dios, junto a su altar se deposita una ofrenda votiva que acompaña la oración escenificada con las manos alzadas y en dirección a la imagen del dios, que probablemente se encontraría en el escenario. Esta representación ritualizada, dirigida a Apolo como soberano y divinidad protectora de los argivos, cuya presencia ya se notaba en el prólogo, tiene una finalidad dramática importante en la medida en que sirve de puente escénico entre el agón entre Clitemnestra y Electra y la aparición del pedagogo que, disfrazado de mensajero, anuncia la fingida muerte de Orestes. Este recurso dramático, muy similar al que aparece en *Edipo Rey* con Yocasta, desarrolla por medio de una εὐχή dramatizada la alusión a Apolo Licio que aparecía en el prólogo, una divinidad local y protectora de los argivos que ahora es invocada como defensora de los intereses de Clitemnestra.

El segundo momento que analizamos hace también referencia a un cambio dramático importante en la acción. Nos referimos al momento en el que, tras el reconocimiento entre Electra y Orestes, así como entre Electra y el pedagogo, este último invita a los personajes a pasar a la acción y a entrar dentro de palacio con el fin de llevar a término el plan de la venganza, el asesinato de Clitemnestra y Egisto<sup>61</sup>. Justo en este momento, antes del último estásimo y del momento final en el que se lleva a cabo la venganza, Orestes dice que marchen dentro cuanto antes, no sin antes haber reverenciado las estatuas que, ubicadas siempre en templos o lugares sagrados (Finglass 2007: 500), representaban a los dioses patrios: πατρῶα προσκύσανθ' ἔδη / θεῶν<sup>62</sup>. La προσκύνησις, que realizan antes de entrar en palacio, parece indicar que se disponen a llevar a cabo un acto piadoso, pues se reverencian las estatuas de los dioses como saludo en señal de piedad religiosa<sup>63</sup>. No obstante, el mismo acto del asesinato contraviene la εὐσέβεια que se debe guardar hacia los progenitores y los gobernantes. Con todo, la consideración del asesinato como un acto justo nos hace pensar que, igualmente, es un acto piadoso que restaura una transgresión anterior, el asesinato de Agamenón, de acuerdo con la idea de la justicia retributiva que implica responder con el bien a los que

---

<sup>61</sup> *El.* 1368-1371.

<sup>62</sup> *El.* 1374-1375.

<sup>63</sup> Aunque también hay casos en los que se realizan plegarias frente a las estatuas de los dioses, en este ejemplo, la προσκύνησις hace referencia sólo al saludo reverencial que se hacía ante estas estatuas, y no es indicación de súplica. Sobre esto, *vid.* Pulleyn 1997: 162; Finglass 2007: 500.

hacen bien y con el mal a los que hacen mal, con el asesinato de los asesinos<sup>64</sup>. En este sentido, la misma reverencia ante la estatua de los dioses pone bajo el amparo de éstos a los autores del nuevo asesinato que se va a perpetrar, y convierte el acto en un hecho a la vez justo e injusto, piadoso e impío.

En el momento en que Orestes menciona a los dioses patrios y protectores, frente a quienes realiza la reverencia antes de entrar en palacio a perpetrar el crimen, todos pensamos en Apolo Licio, el dios principal de los argivos que, desde el principio, es mencionado como la divinidad protectora de la comunidad. Este saludo reverencial ante las estatuas de los dioses sirve de introducción a la súplica que Electra, como es esperable, dirige a Apolo Licio con el fin de obtener protección ante el crimen que se disponen a llevar a cabo:

Ἄναξ Ἄπολλον, ἴλεως αὐτοῖν κλύε, / ἐμοῦ τε πρὸς τούτοισιν, ἢ σε πολλὰ δὴ / ἀφ' ὧν ἔχομι λιπαρεῖ προὔστην χερσί. / Νῦν δ', ὃ Λύκει' Ἄπολλον, ἐξ οἴων ἔχω / αἰτῶ, προσπίτνω, λίσσομαι, γενοῦ πρόφρων / ἡμῖν ἄρωγός τῶνδε τῶν βουλευμάτων / καὶ δεῖξον ἀνθρώποισι τὰπιτίμια / τῆς δυσσεβείας οἷα δωροῦνται θεοί<sup>65</sup>.

*Soberano Apolo, escucha favorable a ellos dos y, además de a estos, a mí, que con mano insistente en muchas ocasiones me coloqué frente a ti con las ofrendas que tenía. Pero ahora, Apolo Licio, desde la situación en la que me encuentro te pido, me postro ante ti, te suplico: sé para nosotros un predispuesto defensor de nuestros designios y muestra a los hombres los honores que ofrecen los dioses por impiedad.*

Si en el pasaje que antes estudiamos era Clitemnestra quien suplicaba a Apolo Licio que no se cumplieran sus temores, ahora es Electra, el bando contrario, quien realiza una súplica formal frente a la misma estatua de Apolo Licio con el fin de que el dios actúe como protector de los que van a perpetrar el asesinato. Así, la invocación al mismo dios protector sirve de enlace entre ambos episodios dramáticos en dos momentos en los que los dos polos opuestos del drama toman la palabra: la asesina de Agamenón y la autora de la venganza de este asesinato. Así también, si en la εὐχή de Clitemnestra la invocación a Apolo Licio actuaba como puente escénico entre el agón mantenido entre Electra y Clitemnestra y la aparición del falso mensajero, ahora es también una súplica

---

<sup>64</sup> Este pensamiento está muy arraigado en el mundo griego y se conoce con la máxima de “hacer bien a los amigos y mal a los enemigos”. Pero no sólo en el mundo griego existe este pensamiento muy próximo a la ley del talión, sino también en otras culturas indoeuropeas, babilónicas y judaicas existe la misma concepción. Se ha popularizado la expresión bíblica “ojo por ojo, diente por diente”.

<sup>65</sup> *El.* 1376-1383.

la que sirve de puente entre el reconocimiento de los hermanos y el acto de venganza que se lleva a cabo a continuación. Así pues, tras la súplica de Electra, como si Apolo la hubiera aceptado, se lleva a cabo la venganza con éxito<sup>66</sup>. Lo mismo sucedía con la plegaria de Clitemnestra, tras la cual aparecía el falso mensajero para aliviar temporalmente el temor de la reina por el vaticinio.

La súplica de Electra comienza como acabó la de Clitemnestra, con el deseo de aplacar el enojo de una divinidad que podía ser hostil, ἴλεως<sup>67</sup>, y solicitar su protección con respeto religioso. Esta súplica refleja con claridad la relación de reciprocidad que se establece entre el suplicante y el *supplicandus*. Así, si Electra compensó su poca capacidad adquisitiva con las numerosas y reiteradas ofrendas que hizo en honor del dios, ahora es el momento de que Apolo responda, de que aparezca como vengador y protector, ἀρωγός, con la voluntad por delante, πρόφρων<sup>68</sup>, y de que muestre a los humanos los dones que los dioses ofrecen, δωροῦνται, en compensación por los bienes recibidos.

El final de esta súplica contiene una imagen poética y una metáfora que, conectando lo poético y lo ritual, transgreden un pensamiento religioso importante. Así, en primer lugar, la imagen poética convierte al dios Apolo en un ser activo predispuesto a ayudar a Electra y a Orestes en su plan de venganza, transformado en un ἀρωγός, una divinidad protectora y auxiliar en el acto de la venganza. Esta invocación al dios como participante en la reparación del acto, igual que sucedía con la invocación anterior de Clitemnestra, confiere una tonalidad apolínea a la tragedia. Así pues, Electra no sólo parece solicitar el amparo del dios sino también su capacidad para participar de manera activa en el mismo acto de reparación de la injusticia, aunque sabemos que esta idea se

---

<sup>66</sup> Inmediatamente detrás de la súplica de Electra viene el último estásimo que precede a la éxodo, momento en el cual se desarrolla la venganza. Como es habitual en algunos estásimos de tragedia, especialmente en aquellos que anteceden a la éxodo (*vid. Ant.* 1115-1152), también en este último parece demorarse la acción dramática. El efecto en el espectador debía de ser muy grande desde el momento en el que, tras la súplica que acelera la acción y hace creer que la venganza está muy cerca, el último canto coral se demora en un momento de máxima tensión trágica. Sobre esto, *vid. Finglass* 2007: 503.

<sup>67</sup> *El.* 655-656. Se pide a la divinidad que le escuche con un sentimiento favorable. El adjetivo ἴλεως, misma raíz que ἰλάσκομαι, *aplacar*, aparece en contextos religiosos de súplica con el fin de aplacar el ánimo de una divinidad y evitar su hostilidad, ya que con la súplica se persigue la protección y la benevolencia por parte del dios. *Vid. LSJ. s. v. ἴλαος.*

<sup>68</sup> Los términos εὐφρων y πρόφρων, que etimológicamente significa «with forward mind» (*LSJ. s. v. πρόφρων*), tienen connotaciones religiosas en relación con dos posibles significados. Por un lado, en algunos contextos, como en este pasaje, el vocablo aparece como calificativo de un dios (*cf. Il.* VIII 175, IX 480; *Od.* II 387; *A. Ch.* 1063; *E. Alc.* 743). Por otro lado, en otros textos se refiere a la persona que realiza un acto piadoso en honor de la divinidad, como en el caso del sacrificio de Prometeo, de quien se dice que realizó su sacrificio πρόφρωνι θυμῷ (*cf. Hes. Th.* 536; *PMG.* 1, 37).

queda en una imagen poética, ya que la venganza la llevan a cabo los humanos bajo el amparo del dios.

En segundo lugar, el verbo δωρεῖσθαι se emplea con frecuencia en las súplicas con la idea de obtener de parte de la divinidad, en la esperable relación de *do ut des*, los bienes requeridos por la piedad o εὐσέβεια mostrada por los humanos en las ofrendas (Finglass 2007: 502). No obstante, en este verso se refiere precisamente a lo contrario. Los bienes recibidos en reciprocidad son el asesinato, como castigo por la δυσσέβεια mostrada ante los dioses. En este sentido, las honras a las que Electra se refiere con el término τὰπρίμια son en realidad irónicas, pues aluden a los honores derivados del supuesto acto de εὐσέβεια, que en este caso es un “honor” maléfico recibido por impiedad.

#### 6. 2. 4. Conclusión

En este apartado hemos estudiado la importancia que la exposición inicial del lugar y los dioses tiene desde el punto de vista ritual, poético y dramático. En un primer momento, se presenta al espectador el espacio donde transcurre la acción y la saga mítica en la que se desarrolla el drama. Los juegos poéticos, los contrastes y las paronomasias ambientan esta exposición inicial en un espacio que se encuentra ritualizado, donde no sólo aparecen templos y lugares sagrados característicos de la comunidad, sino también es frecuente el lenguaje repetitivo, solemne y poético, proveniente de la tradición y, al mismo tiempo, adaptado al nuevo contexto trágico.

Entre los lugares sagrados que aparecen se encuentra el templo de Apolo Licio, divinidad local y protectora de los argivos. En los versos iniciales se alude, por un lado, al templo que existía en el ágora de la ciudad y, por otro, a la capacidad de esta divinidad de proteger y amparar a los que le rinden culto. Es con esta cualidad con la que Apolo Licio aparece dos veces más en la tragedia en episodios posteriores al prólogo: en una εὐχή dirigida por Clitemnestra al dios, con el fin de pedirle liberación frente al temor que siente por el presagio ambiguo soñado, y en una súplica dirigida por Electra a Apolo con el fin de solicitar su protección ante el plan de venganza que van llevar a cabo en el episodio siguiente. Ambas invocaciones, situadas en momentos estratégicos desde el punto de vista de la funcionalidad dramática, confieren una clara

tonalidad apolínea a la obra, ya que la divinidad es invocada como protectora y destructora al mismo tiempo por dos personajes distintos que representan posturas enfrentadas. Estas alusiones reiteradas al dios, por tanto, desarrollan las posibilidades rituales, poéticas y dramáticas de Apolo Licio, una divinidad local cuya esfera de actuación es definida y ritualizada en el prólogo y se desarrolla con finalidades dramáticas en estos dos momentos centrales en el transcurso de la acción.

### 6. 3. El oráculo y la trama del engaño

#### 6. 3. 1. Introducción

No hace falta insistir en la importancia del oráculo en los prólogos de las tragedias de Sófocles. Este elemento ritual es una constante que aparece en muchos prólogos sofocleos con la finalidad de informar del conflicto trágico inicial y de motivar la acción de los personajes. En este sentido, el oráculo no sólo expone el conflicto sino también lo proyecta hacia los episodios posteriores, debido al pronóstico que hace del desenlace trágico. Así, el oráculo es una presencia ritual que se convierte en una estrategia dramática al servicio de la obra, debido a su función expositiva, instigadora y pronosticadora (*vid.* Roberts 2006: 141).

Así sucede en tragedias como *Traquinias*, donde el oráculo ha revelado un extraño y alarmante vaticinio sobre el fin de los días de Heracles<sup>69</sup>. Frente a esta inquietante y ambigua revelación, Hilo parte en busca de su padre y, en los episodios posteriores, se reitera el motivo del preocupante paradero de Heracles, cuya inminente llegada se demora hasta casi la conclusión trágica. También en *Edipo Rey* el oráculo expone un inquietante y oscuro vaticinio: la causa del μῖασμα que atenaza la ciudad de Tebas está en suelo tebano, debe ser encontrado y expulsado a fin de curar la tierra<sup>70</sup>. Tras esta exposición, Edipo comienza una investigación que concluye con el descubrimiento de su propia identidad como asesino de Layo que se autoimpone como castigo el destierro a fin de purificar su comunidad. Algo parecido sucede en *Edipo en Colono*, donde un oráculo ha vaticinado a Edipo que acabará sus días en el demo ático de Colono y será acogido como héroe benefactor de los atenienses allí donde viera caer,

---

<sup>69</sup> Tr. 79-81.

<sup>70</sup> OT. 95-98.

como señal divina, el rayo de Zeus<sup>71</sup>. Toda la tragedia parte del prólogo, pues en los episodios posteriores se desarrolla el motivo del recibimiento de Edipo como nuevo héroe, su incursión en suelo ático y su aceptación como héroe protector y benefactor de los atenienses. Al final de la tragedia se reiteran los truenos y los rayos que indican el momento de su partida y el lugar de su nuevo culto.

También en *Electra* se parte de un oráculo que, al mismo tiempo que expone el conflicto trágico, mueve la acción de los personajes y proyecta el drama hacia sus escenas posteriores, en las que se desarrollan dramáticamente los hechos expuestos y presagiados por el oráculo. Así, Orestes explica al pedagogo que, cuando se dirigió al oráculo de Delfos para preguntar la manera en que iba a vengar el asesinato de su padre, éste le contestó que debía hacerlo sin ejército alguno y con engaños y sacrificios legítimos<sup>72</sup>. Ante esta afirmación oracular, Orestes maquina su plan de venganza junto con el pedagogo. Este plan consiste en fingirse muerto, en enviar al pedagogo como falso mensajero a fin de comunicar a Clitemnestra la muerte de Orestes<sup>73</sup>. De este modo, el hijo de Agamenón puede infiltrarse en palacio y vengar la muerte de su padre con un nuevo asesinato, el de Clitemnestra y Egisto.

Como podemos comprobar de este sucinto recorrido por la trama principal de la obra, el oráculo es un elemento ritual fundamental que aparece en el prólogo con una función expositiva y programática importante. Por otra parte, el oráculo, en esta tragedia, tiene una diferencia importante derivada del contexto, pues en este caso hace referencia a un sacrificio legítimo que, transgredido en tanto y cuanto alude a un sacrificio humano que conecta el asesinato de Agamenón con el de Clitemnestra y Egisto, se va a hacer acorde con la justicia. Este sacrificio tiene como finalidad restaurar el trono cediéndolo a su legítimo heredero.

---

<sup>71</sup> *OC.* 87-95.

<sup>72</sup> *El.* 35-37.

<sup>73</sup> *El.* 660-763. La escena del falso mensajero es una parte imprescindible de la obra que, a diferencia de su probable modelo A. *Ch.* 674-690, en Sófocles aparece más elaborada y es programada en el prólogo y representada con posterioridad al mismo (Finglass 2007: 300). En este episodio, el pedagogo aparece buscando la morada del rey Egisto igual que lo haría un mensajero de tragedia, se presenta proveniente de la corte de Fanoteo el focense y anuncia la muerte de Orestes. A continuación, relata el trágico e inventado suceso, igual que lo haría un mensajero (*El.* 680-763), con la misma información que Orestes había inventado en el prólogo (*El.* 47-50), pero más desarrollada. Resulta interesante el hecho de que en el discurso del pedagogo determinados elementos evocan el lenguaje de los epinicios, puesto que se describe la muerte de Orestes mientras participaba en la carrera de carros en los juegos Píticos. No obstante, a diferencia de los epinicios tradicionales, el relato de la muerte de Orestes no describe una victoria sino una catástrofe, de modo que el lenguaje de este discurso subvierte el propósito de los epinicios por la finalidad efectista del pasaje, narrando una carrera de carros antiheroica. Sobre estos temas, *vid.* Finglass 2007: 300-334; Macleod 2001: 117.

En este apartado analizamos, en primer lugar, la funcionalidad expositiva y efectista de la exposición oracular en el prólogo. En segundo lugar, estudiamos su proyección dramática como un elemento ritual y poético al servicio de la obra, ya que está desarrollado, con posterioridad al prólogo, en otros momentos centrales de la tragedia. En tercer lugar, examinamos un momento principal del drama que, según creemos, retoma imágenes poéticas muy similares a las que aparecen en la exposición oracular del prólogo: el sueño de Clitemnestra. De este modo, imágenes e ideas muy similares a las del prólogo se desarrollan dramática y poéticamente en los episodios posteriores y llegan a su realización al final de la obra, con el cumplimiento del oráculo.

### 6. 3. 2. La predicción oracular en el prólogo

En el prólogo, Orestes expone la consulta oracular en los siguientes términos:

Ἐγὼ γὰρ ἠνίχ' ἰκόμην τὸ Πυθικὸν / μαντεῖον, ὡς μάθοιμ' ὅτῳ τρόπῳ πατρὶ / δίκας  
ἀροίμην τῶν φονευσάντων πάρα, / χρῆ μοι τοιαῦθ' ὁ Φοῖβος ὧν πεύση τάχα· / ἄσκευον  
αὐτὸν ἀσπίδων τε καὶ στρατοῦ / δόλοισι κλέψαι χειρὸς ἐνδίκου<sup>74</sup> σφαγᾶς<sup>75</sup>.

*Pues cuando yo llegué al oráculo Pítico para conocer de qué manera podría obtener justicia para mi padre de parte de sus asesinos, Febo me hizo la siguiente profecía que pronto conocerás: que yo solo, desprovisto de escudos y de ejército, trame mediante engaños sacrificios hechos por una mano legítima.*

Estos versos han sido objeto de una inagotable controversia en torno a la problemática de si el oráculo apoya con claridad el acto de la venganza o si, por el contrario, se caracteriza por la ambigüedad y la vaguedad propia de su estilo al manifestar con incertidumbre e inquietud un hecho futuro preocupante (*vid.* Macleod 2001: 28). En este sentido, en la medida en que el oráculo accede a revelar a Orestes, aunque de manera incompleta, los actos que, calificados de justos, éste debe llevar a cabo a fin de vengar el asesinato de su padre, se puede fácilmente suponer que Apolo manifiesta su claro apoyo a la venganza (Bowra 1944: 217). No obstante, la situación es mucho más compleja, pues a la pregunta del hijo de Agamenón sobre cómo debe vengar a su padre, el oráculo simplemente predice lo que va a suceder, sin posicionarse en ningún

---

<sup>74</sup> Sobre el problema de crítica textual de si debemos leer ἐνδίκου o ἐνδίκους, creemos más convincente la conjetura ἐνδίκου aportada por Lange, frente a los códices que ofrecen la lectura ἐνδίκους.

<sup>75</sup> *El.* 32-37.



momento. Así, el oráculo, igual que vimos en otras tragedias como *Edipo Rey*, simplemente presagia pero ni actúa ni valora.

Por ello, es más fácilmente aceptable la idea de que, igual que vimos en tragedias como *Traquinias* o *Edipo Rey*, el oráculo predice el futuro con la ambigüedad y vaguedad que lo caracteriza. Esta predicción mueve a la expectación, la incertidumbre y la inquietud ante un conflicto trágico producido como resultado de hechos pasados que conllevan una actuación presente que tiene su repercusión en el futuro. El vaticinio sólo hace patente, con cierta imprecisión y ambigüedad, el resultado final de este conflicto trágico. En esta línea, la alternancia entre el singular αὐτόν, cuya imprecisión no deja claro a quién se refiere aunque sea fácilmente deducible, y los plurales φονευσάντων y σφαγῆς<sup>76</sup>, que denotan falta de información innecesaria debido al conocimiento del mito por el público, concede cierta incertidumbre y vaguedad a la exposición del oráculo (Segal 1999: 280).

Por todo ello, el estilo oracular es manifiestamente ambiguo y enigmático; pues aunque sea fácilmente comprensible por un público que conoce el mito, el registro empleado hace que sea difícil captar su sentido. Por esta razón, encontramos un problema de crítica textual en el término ἐνδίκους, que presenta también la conjetura ἐνδίκου, pues se puede entender como “sacrificios justos” o “mano legítima” que tiene dentro de sí la justicia y ejecuta el sacrificio como reparación de ésta<sup>77</sup>. Así también, la imprecisión del pronombre αὐτόν es remarcada mediante la asonancia de la alfa inicial de las tres primeras palabras del oráculo: ἄσκευον αὐτὸν ἀσπίδων. El estilo, por tanto, está recordando el registro ritualizado del oráculo, que no se reproduce de manera directa sino que, en boca de Orestes, se rememora indirectamente. También resulta

---

<sup>76</sup> Parece claro que el plural φονευσάντων incluye a Egisto y a Clitemnestra y σφαγῆς a las muertes de los asesinos de Agamenón, pero este último vocablo podría entenderse también como plural poético o en referencia a los sacrificios realizados sobre la tumba de Agamenón, como en E. *El.* 90-92, dado que el término σφαγή significa “degüello” y por metonimia “sacrificio”, aunque los asesinatos ritualizados, en la tragedia griega, evocaban sacrificios rituales, razón por la cual se emplea σφαγαί en este sentido. Lo entendemos por el conocimiento del mito, pero la falta de precisión deja el sentido ambiguo. Sobre esto, *vid.* Segal 1999: 280.

<sup>77</sup> Mientras que todos los códigos ofrecen la lectura ἐνδίκους, conectando el epíteto con σφαγῆς en el sentido de “sacrificios legítimos”, Lange propuso como conjetura ἐνδίκου, como epíteto de χειρός, lectura aceptada por la edición de Lloyd-Jones & Wilson (1990a). El sentido es en realidad el mismo, pero si aceptamos la conjetura propuesta por Lange, evitamos dejar solo el genitivo χειρός que precisa de un adjetivo para calificar y clarificar su significado (Finglass 2007: 104). En esta línea, es muy probable que la sigma final haya sido una interpolación posterior, innecesaria debido a la dificultad y rareza de que el genitivo χειρός vaya solo, como explica Fränkel en sus comentarios del *Agamenón* de Esquilo (1950: 706-707) en relación con la expresión <δάμαρτος> ἐκ χειρός de A. Ag. 1495. En cualquier caso, el hecho de que se pueda leer de ambas formas es una muestra de la ambigüedad del oráculo.

llamativa la expresión condensada *σφαγὰς κλέψαι* para referirse a las muertes ritualizadas de Clitemnestra y Egisto<sup>78</sup>. El verbo *κλέπτω*, cuyo significado propio es “robar”, también se emplea con frecuencia en sentido figurado para referirse a “engañar”<sup>79</sup> o a “hacer algo de manera secreta”<sup>80</sup>. Es en este último sentido en el que creemos que aparece el término, pues la expresión “robar sacrificios” en sentido figurado puede significar “realizar sacrificios de manera secreta al haber sido maquinados mediante engaño”. Así, la expresión *σφαγὰς κλέψαι* es bastante sintética en su composición, pues pertenece al lenguaje propio de la religión, en relación con engaños que se deben llevar a cabo con el fin de realizar sacrificios. De esta manera, la orden prescrita por el oráculo se conecta con la esfera del engaño, con el *δόλος* tramado por Orestes con el fin de vengar el asesinato de su padre mediante un acto oculto y urdido a escondidas de manera clandestina. Igual que Orestes trata de engañar mediante un ardid que persigue la realización de sacrificios justos, Prometeo, por medio de una *δολίη τέχνη*<sup>81</sup>, intenta engañar la mente de Zeus mediante un sacrificio que conlleva la justa repartición de las partes del sacrificio entre los hombres y los dioses<sup>82</sup>. Por otra parte, más allá de la afinidad lingüística con el mito de Prometeo, la idea que el oráculo pretende resaltar, mediante el lenguaje enigmático y sintético que lo caracteriza, es un engaño clandestino y alevoso que trata de restaurar la justicia por medio de unos sacrificios que son justos en su finalidad pero injustos en los medios para conseguirlos.

La ambigüedad del oráculo aparece también subrayada por la aparente incongruencia entre la pregunta de Orestes sobre cómo debe vengar la muerte de su padre y la respuesta de Apolo al qué debe hacer (*cf.* Macleod 2001: 28-29; Fialho 2007: 47; Ringer 1998: 137). Orestes parece claro y resuelto a vengar a su padre y sólo le falta saber el modo de la venganza, pero Apolo simplemente le anuncia el suceso futuro. Orestes da por sentado que la venganza de su padre es un acto justo al preguntar de qué

<sup>78</sup> La muerte de una persona, en el lenguaje poético de la tragedia, se encuentra en muchos casos ritualizada y es evocada mediante vocabulario e imágenes que recuerdan el sacrificio de animales. Esto es especialmente frecuente en la saga argiva, en la que se alude a las muertes de Ifigenia, Casandra, Agamenón o Clitemnestra por medio de este lenguaje ritualizado (*cf.* A. *Ag.* 1035-1038, 1055-1057, 1433; S. *El.* 1422-1423). Así, en la tragedia que estudiamos, los que realizan el sacrificio se convierten a su vez en los sacrificados. Por ello, en el término *σφαγὰς* es muy probable que encontremos esta misma imagen frecuentemente asociada con la saga de esta obra, *vid.* Brook 2014: 143-144.

<sup>79</sup> *Cf.* *Il.* I 132, XIV 217; *Hes. Th.* 613; *Pi. P.* III 29, N. VII 23; A. *Ch.* 854; S. *Tr.* 243.

<sup>80</sup> *Cf.* *Aj.* 188, 1137; *Pl. Lg.* 910b 1, 933e 6. Sobre los distintos significados del verbo *κλέπτω*, *vid.* *LSJ.* s. v. *κλέπτω*.

<sup>81</sup> *Vid.* *Hes. Th.* 540, 547, 551, 555, 560.

<sup>82</sup> Sobre el mito de la trama urdida por Prometeo de engañar la mente de Zeus en el sacrificio, *vid.* *Hes. Th.* 535-616.

manera puede obtener justicia de los asesinos. En esta línea, el hijo de Agamenón no hace más que obviar el hecho de que un hijo tiene el derecho y la obligación de perseguir judicialmente a los asesinos de su progenitor, de vengar la muerte de su padre así como de reclamar su patrimonio mediante un δίκαιος φόνος (cf. Macleod 2001: 29; Hester 1981: 23; Cabrero 1999: 347-349), como parte del código ético de los atenienses<sup>83</sup>. Esta es la razón por la cual Orestes hace la pregunta cómo, pues resulta una obviedad su obligación de vengar la muerte de su padre. Así, como afirma Hester (1981: 24), habría sido raro que Orestes preguntara al oráculo si debía vengar a su padre, ya que era un hecho que se daba por supuesto, tanto por el conocimiento que se tenía del mito como por el código ético de los atenienses; mientras que el oráculo, debido a su condición, se limita a predecir los hechos futuros dando así una clara y ambigua respuesta a la pregunta sobre si debe o no vengar la muerte de su padre.

Por otra parte, esta aparente contradicción entre la pregunta y la respuesta no está tan clara si tenemos en cuenta que, aunque es verdad que el oráculo contesta qué se debe hacer, también le dice cómo tiene que llevarlo a cabo, sin ejército ni escudos<sup>84</sup> y con engaños, δόλοισι. El empleo del engaño, asimismo, contrasta con la idea de que el acto es claramente justo y legítimo, ἔνδικος. En esta línea, el hecho de que dos ideas antitéticas, como son la justicia y el engaño, aparezcan como explicación del mismo acto es una prueba más de la ambigüedad del oráculo, que simplemente pronostica un hecho que, según la opinión comúnmente aceptada, es justo; pero que al mismo tiempo es cuestionable al tratarse de engaños y de asesinatos conducentes a obtener una reparación de la justicia. Esta misma ambigüedad entre la justicia y la injusticia es una constante en los episodios posteriores al prólogo, como el agón mantenido entre Clitemnestra y Electra, que reproduce dos opiniones contrapuestas sobre si fue o no lícito el asesinato de Agamenón en reparación por el crimen cometido por Agamenón con el asesinato de su hija Ifigenia<sup>85</sup>. Esta idea del asesinato por otro asesinato con fines

---

<sup>83</sup> A este respecto, en Pl. *Lg.* 872-873, se prescribe como castigo por el asesinato de un pariente la lapidación y la expulsión del cadáver insepulto. Por ello, Hester concluye que la venganza por el asesinato de un padre era un acto justo y obligado en el derecho ateniense.

<sup>84</sup> El hecho de que el oráculo advierta a Orestes que debe vengarse desprovisto de escudos y de ejército es probablemente una hendíadis justificada por el hecho de proteger a la comunidad de una posible invasión con el ejército, un acto que contaminaría a Orestes como cabecilla de la operación. El acto, por tanto, dejaría de ser justo si se llevara a cabo un ataque armado contra la comunidad, un hecho más propio de los traidores a la patria. En estos temas no entramos, *vid.* Macleod 2001: 32-33. Por otro lado, los partidarios de la interpretación efébrica de la tragedia ven en esto una alusión a la prueba que, como Orestes, realizaban los efebos en el campo de batalla. Esta prueba debía ser solitaria y estar desprovista de escudos y de armamento pesado, *vid.* Roguin 1999: 115-116; Vidal-Naquet 2005: 162, 173-174.

<sup>85</sup> *El.* 516-659.

justicieros, por tanto, plantea un motivo de reflexión que comienza en el prólogo y se desarrolla en episodios posteriores.

Se plantea así un conflicto trágico que, con unos valores cuestionables basados en el δόλος que podría recordar la tragedia *Filoctetes*<sup>86</sup>, es presentado como problemática central de la obra. No obstante, a diferencia de *Filoctetes*, donde el δόλος va unido al κέρδος individual, en *Electra* el fin último es la restauración de una justicia familiar y colectiva que, en estos momentos de exposición del conflicto trágico, se encuentra alterada debido al crimen que se ha cometido en palacio. Se presentan así ideales transgresores, pues se pretende restaurar la justicia y obtener κλέος<sup>87</sup> a través del δόλος. El engaño, que aunque a priori no es contrario al comportamiento de algunos héroes homéricos, en el ideal comunitario ateniense del siglo V a. C., en el contexto en el que se representó el drama, resulta un elemento transgresor y antiheroico, especialmente entre los miembros de un mismo οἶκος<sup>88</sup>.

Por otra parte, este engaño sirve para reparar la injusticia de otro asesinato, el de Agamenón realizado por Clitemnestra y Egisto, que fue cometido también con δόλος. De hecho, es frecuente que en la *Odisea*, tanto Clitemnestra como Egisto, reciban el epíteto δολόμητις<sup>89</sup>, mientras que en la tragedia que estudiamos también se recuerda en alguna ocasión que el asesinato de Agamenón fue llevado a cabo con engaños<sup>90</sup>. Por esta razón, igual que el asesinato sirve para reparar otro asesinato anterior, podríamos pensar que el empleo del δόλος está motivado por la misma ley que implica pagar con la misma moneda (*vid.* Macleod 2001: 33-34).

---

<sup>86</sup> Los valores negativos en los que Odiseo instruye a Neoptólemo a fin de que el hijo de Aquiles consiga el arco de Filoctetes están basados en el δόλος y en el κέρδος, con la finalidad última de obtener κλέος individual (*cf.* *Ph.* 55, 81-82, 85, 101, 111, 119). En esta instrucción parece haber, por tanto, una transgresión de los ideales comunitarios que predominaban en la época en la que se representó la tragedia. Pero a diferencia de *Filoctetes*, en *Electra* estos actos aparecen legitimados por la justicia. Otro punto en común que se ha planteado con la tragedia *Filoctetes* es el empleo del δόλος con el fin de realizar una prueba, un motivo con claras similitudes con el ritual efébo. Según esta interpretación, igual que sucede con Neoptólemo, Orestes se situaría en un espacio salvaje por el asesinato perpetrado por la madre (Roguin 1999: 117), habría llegado a la ἡβη (*El.* 14) necesaria para realizar un entrenamiento militar basado en el engaño y la astucia con el fin de alcanzar la categoría de hoplita. Este ritual lo estudiamos con más profundidad en el apartado de *Filoctetes*, ya que nos parece más apropiado y más claro en esta tragedia que en *Electra*. Sobre el ritual efébo en *Electra*, *vid.* Roguin 1999: 113-116.

<sup>87</sup> *El.* 59-60.

<sup>88</sup> El engaño es un factor transgresor en un héroe trágico, ya que presenta al héroe con unos valores contrarios a los ideales comunitarios y solidarios que predominaban en la época. En cambio para un héroe homérico no es percibido como una cualidad necesariamente transgresora ni antiheroica sino más bien como una característica inherente al mismo héroe, como es el caso de Odiseo, experto en maquinarse ardides y engaños. Sobre esto, *vid.* Macleod 2001: 34 n. 32.

<sup>89</sup> *Cf.* *Od.* III 198, III 250, IV 525, XI 422.

<sup>90</sup> *El.* 197, 279.

Esta maquinación se pretende llevar a la práctica sobre la base de un juramento que Orestes ordena al mensajero realizar cuando anuncie la inventada muerte del hijo de Agamenón<sup>91</sup>. Un juramento que, por definición, es un acto sagrado y fuertemente ritualizado no puede ser transgredido mediante la mentira, sino que debería comportar la certeza de los hechos juramentados, ante los cuales se ponía a los dioses por testigos. Por ello, al mandar jurar la veracidad de un hecho que resulta ser falso, se comete perjurio y blasfemia (Finglass 2007: 107). Así se transgreden también ideales religiosos en un momento en el que se muestra al espectador un ambiente familiar alterado, donde priman valores conflictivos y cuestionables por medio de los cuales se pretende llevar a cabo la restauración de la justicia (cf. Segal 1999: 253-254; Macleod 2001: 33-34; Ringer 1998: 137).

### 6. 3. 3. La proyección dramática del oráculo: los sacrificios legítimos

La alteración de valores marca un inicio preocupante que, al mismo tiempo, presagia los hechos futuros. De este modo el futuro πεύση del pasaje inicial no sólo introduce el oráculo sino también dirige al espectador hacia la futura resolución del conflicto anunciada por Apolo. Esta anticipación de los hechos futuros llega a término con las muertes de Clitemnestra y Egisto. Tras la muerte de la primera, Orestes comunica a su hermana que los asuntos de palacio van bien, Ἀπόλλων εἰ καλῶς ἐθέσπισεν<sup>92</sup>, *si Apolo vaticinó bien*. En este sentido, si la exposición del oráculo suponía una mirada hacia el futuro, en el momento futuro hay una mirada hacia el pasado marcada por el aoristo ἐθέσπισεν, que por su aspecto puntual recuerda el momento exacto en el que el oráculo predijo el asesinato que se acaba de perpetrar en palacio. Así, el hijo de Agamenón rememora, mediante una expresión cautelosa, venerable y prudente en alusión a una divinidad, el cumplimiento de la profecía pronosticada en el prólogo (cf. Macleod 2001: 172-173; Finglass 2007: 520-521).

---

<sup>91</sup> *El.* 47.

<sup>92</sup> *El.* 1425. No vamos a entrar en la controversia del adverbio καλῶς, que, según se ha pensado, podría indicar duda del oráculo por parte de Orestes de si Apolo realmente sancionaba el asesinato de Clitemnestra. No creemos en tal interpretación, más bien pensamos, con Macleod y Finglass, que nunca podría plantearse que Apolo hubiera dado una profecía que no fuera καλόν, y que, con el adverbio καλῶς y la partícula εἰ con valor limitativo, se marca la prudencia y la respetuosidad de Orestes ante el oráculo de Apolo. Sobre esto, *vid.* Macleod 2001: 172-173; Finglass 2007: 520-521).

La proyección al futuro no sólo se observa en este cumplimiento sino también en el desarrollo de la trama. Así, el pedagogo aparece como un ἄγγελος<sup>93</sup>, un ξένος proveniente de la morada del focense Fanoteo<sup>94</sup>, con el fin de anunciar y exponer con detalle la muerte de Orestes durante los juegos Píticos<sup>95</sup>, según las directrices que le dictó el hijo de Agamenón en el prólogo.

Esta proyección dramática aparece también en la imagen poética de los asesinatos provenientes de una mano legítima, una imagen condensada en la expresión χειρὸς ἐνδίκου σφαγᾶς del pasaje oracular del prólogo. Sobre esta expresión debemos llamar la atención del hecho de que el oráculo alude al asesinato de Clitemnestra y Egisto con un término claramente ritual, σφαγή. Este vocablo evoca la imagen de degollar ritualmente a un animal sobre un altar con el fin de sacrificarlo en honor de una divinidad. En esta línea, como vimos en *Áyax*, el sacrificio de animales se llevaba a cabo según un protocolo de actuación muy concreto de repetición y exageración de actos simbólicos y patrones de conducta (Burkert 2007: 79). Uno de los pasos consistía en coger el cuello del animal, levantarlo en dirección hacia los dioses y degollarlo sobre el altar a fin de que la sangre manchara el ara sobre la que el animal había sido sacrificado (Burkert 2007: 80), según la interpretación más extendida<sup>96</sup>.

De acuerdo con la imagen evocada, por tanto, Clitemnestra y Egisto no van a ser simplemente asesinados, sino degollados ritualmente y sacrificados como se sacrifica a un animal sobre el altar. La imagen poética, por tanto, está ritualizada en la idea de que evoca un acto ritual en un contexto dramático. Esta comparación poética es muy frecuente en tragedia y no resulta raro encontrarla en otros dramas que tratan sobre la misma saga mítica, especialmente en *Esquilo*, para quien Agamenón es el θυτήρ de su hija Ifigenia<sup>97</sup> y Casandra y Agamenón son las víctimas sacrificadas por Clitemnestra y Egisto<sup>98</sup>. No nos debe sorprender, por tanto, que la misma imagen ritualizada aparezca

---

<sup>93</sup> Cf. *El.* 47, 660-661.

<sup>94</sup> Cf. *El.* 44-45, 669-670.

<sup>95</sup> Cf. *El.* 48-50, 673, 680-763.

<sup>96</sup> No entramos en la controversia de si lo que se levantaba era el cuello o la víctima entera (*vid.* Jouanna 1992: 412-415). Sobre el sacrificio de animales en Grecia, *vid.* Burkert 2007: 79-83.

<sup>97</sup> *A. Ag.* 215, 224.

<sup>98</sup> *A. Ag.* 1055-1057, 1433.

en el oráculo en referencia al nuevo asesinato que se va a cometer en la casa de los Pelópidas<sup>99</sup> (vid. Brook 2014: 143-144).

Por otra parte, esta imagen no sólo evoca al sacerdote sacrificando los animales con el proceder habitual sino también se refiere a la mano que realiza el golpe mortal al animal. Esta mano lleva dentro de sí la justicia, como indica el epíteto ἐνδίκου<sup>100</sup>. Se trata, por tanto, de una mano justiciera que va a realizar el sacrificio con pleno derecho y legitimidad. Así pues, el oráculo apunta de manera indirecta a Orestes como el autor del nuevo asesinato, pues el hijo de Agamenón es el legítimo heredero del trono de su padre; para recuperarlo debe sacrificar, siguiendo el protocolo habitual en el sacrificio de animales, a los asesinos de su padre y usurpadores del trono.

El acto salvaje del sacrificio humano contrasta con la puesta en práctica de un hecho acorde con la justicia conducente a la obtención de la restauración del orden alterado (Roguin 1999: 117). En este sentido, Orestes suplica a los dioses que lo restablezcan en el trono como ἀρχέπλουτον, *dueño de su fortuna*, y καταστάτην δόμων, *restaurador de su palacio*<sup>101</sup>. Esta restauración del orden es la que Orestes se dispone a cumplir con la puesta en práctica de su plan de venganza, que consiste en devolver el trono a su legítimo heredero. Con esta finalidad, Orestes se presenta a sí mismo como un personaje δίκη καθαρτής πρὸς θεῶν ὠρμημένος<sup>102</sup>, *purificador con la justicia e impulsado a actuar por los dioses*. El sufijo de agente del término καθαρτής convierte a

---

<sup>99</sup> Por otra parte, Roguin (1999: 115-116) ofrece una interpretación interesante del término σφαγᾶς. Según Roguin, la manera de matar a las víctimas mediante el degüello podría estar comparando a Orestes con el lobo, ya que este animal emplea esta técnica con el fin de cazar a otros animales (Arist. *HA*. 612b). De esta forma, Roguin consigue una conexión más clara entre el significado del término σφαγᾶς con el epíteto de Apolo λυκοκτόνος y con la interpretación efébrica de la tragedia. Así pues, según esta interpretación, Orestes sería el efebo que, por haber alcanzado la edad necesaria, llega al nuevo espacio con el fin de realizar un entrenamiento militar basado en el δόλος, en solitario y sin armamento pesado, con el objetivo de alcanzar la categoría de hoplita, igual que sucedía con los efebos atenienses o los soldados espartanos de la *Krypteia* (cf. Roguin 1999: 115-116; Vidal-Naquet 2005: 162). Así, el lobo, un animal que degüella también a sus víctimas con perfidia y ferocidad, aparece asociado con la astucia y el δόλος, como el caso del espía Dolón vestido de piel de lobo (E. *Rh*, 254). Del mismo modo, Orestes es enviado por Apolo Licio, el dios asesino de los enemigos por medio del lobo, con el fin de asesinar a la manera de este animal solitario, esto es, mediante el degüello y la perfidia, a sus enemigos. A pesar de esta interpretación, debido a la alta frecuencia de este vocablo en relación con el sacrificio de animales en pasajes de tragedia que ritualizan de manera poética esta misma imagen, especialmente dentro de la misma saga mítica, creemos más oportuno descartar la interpretación de Roguin en favor de la interpretación de esta imagen ritualizada.

<sup>100</sup> *LSJ*. s. v. ἐνδικος.

<sup>101</sup> *El*. 72.

<sup>102</sup> *El*. 70.

Orestes en un personaje llegado para purificar la mancha que contamina el palacio<sup>103</sup>. Asimismo, καθαρτής es complementado por un instrumental que indica aquello con lo que se realiza la purificación. Si por lo general las manchas se limpian con agua, en este caso se pretende purificar la contaminación mediante la justicia, que se convierte así en un componente primordial para ajusticiar el crimen cometido. Así pues, mediante justicia se pretende purificar la contaminación derivada del μασχαλισμός, *mutilación*, de Agamenón, a causa del cual se contaminó el interior de palacio<sup>104</sup>. Para llevar a cabo tal purificación, Orestes tiene en su favor la justicia y ha sido movido por los dioses, una alusión que hace referencia al oráculo gracias al cual Orestes maquina su plan de venganza, que lleva a la práctica en los episodios posteriores. En el participio ὄρμημένος, por tanto, vemos de nuevo la importancia funcional del oráculo, que sirve para poner en movimiento la acción de los personajes principales.

Este impulso hace que la profecía acabe cumpliéndose mediante el sacrificio de Clitemnestra, que es evocado por el goteo de la sangre de los asesinos que se vierte sobre el altar<sup>105</sup>, un acto religioso considerado piadoso en los sacrificios (Burkert 2007: 80). Así, el acto salvaje del asesinato es contrarrestado por la piedad inherente al acto de derramamiento de sangre en el ritual. Los sacrificios legítimos se desarrollan, mediante imágenes similares, en los momentos finales del drama, cuando el futuro predicho por el oráculo se convierte en el presente dramático. Finalmente, en los últimos versos de la tragedia<sup>106</sup> la semilla de Atreo, esto es, Orestes, consigue restaurar la justicia que se había visto alterada y se encontraba manchada por el crimen cometido por Clitemnestra, con un acto terminado a causa del impulso actual, τῆ νῦν ὄρμῃ τελεωθέν<sup>107</sup>. Así pues, en recuerdo del prólogo, donde se escenifica este impulso divino a completar la acción del asesinato legitimado por la justicia, se concluye esta tragedia en el momento en el que el acto del sacrificio se ha llevado a cabo.

En definitiva, el sacrificio ritualizado, que se lleva a cabo mediante el degüello de la víctima y el consiguiente derramamiento de sangre del altar con el objetivo de restaurar en el trono a su legítimo heredero, es la predicción que el oráculo hace a Orestes. Este pronóstico, que impulsa la acción de Orestes, presagia los asesinatos de

---

<sup>103</sup> El tema de la purificación de la casa contaminada es también un motivo que Sófocles retoma de tradición, cf. A. *Eu.* 63; S. *OT.* 1227-1228.

<sup>104</sup> *El.* 444-447.

<sup>105</sup> *El.* 1417-1423.

<sup>106</sup> *El.* 1508-1510.

<sup>107</sup> Sobre la controversia de significado de este participio, *vid.* Finglass 2007: 549.



Clitemnestra y Egisto con el consiguiente cumplimiento de esta profecía mediante la misma imagen ritualizada.

#### 6. 3. 4. La profecía y el trono legítimo: el sueño de Clitemnestra

En el episodio primero aparece Crisótemis llevando ofrendas a la tumba de Agamenón<sup>108</sup> para aplacar la cólera del muerto a causa del preocupante vaticinio que la reina Clitemnestra ha recibido en sueños. El sueño de Clitemnestra es transmitido por Crisótemis como sigue:

Λόγος τις αὐτήν ἐστιν εἰσιδεῖν πατρός / τοῦ σοῦ τε κάμοῦ δευτέραν ὀμιλίαν / ἐλθόντος  
ἐς φῶς· εἶτα τόνδ' ἐφέστιον / πῆξαι λαβόντα σκῆπτρον οὐφόρει ποτὲ / αὐτός, τανῦν δ'  
Αἴγισθος· ἔκ τε τοῦδ' ἄνω / βλαστεῖν βρύοντα θαλλόν, ᾧ κατάσκιον / πᾶσαν γενέσθαι τὴν  
Μυκηναίων χθόνα<sup>109</sup>.

*Existe el rumor de que ella ha visto a tu padre y el mío que, en un segundo encuentro, volvía a la vida; luego que éste, cogiendo el cetro que él mismo llevaba otrora pero ahora tiene Egisto, lo clavó en el hogar; y que de éste emergió un frondoso brote hacia arriba, con el que se llegó a cubrir toda la sombría tierra de Micenas.*

El sueño de Clitemnestra tiene dos precedentes literarios bien definidos, aunque en Sófocles se presenta con innovaciones importantes (*vid.* Finglass 2007: 214-215). El primero es Estesícoro, del cual conservamos un insuficiente y ambiguo fragmento<sup>110</sup>. El segundo antecedente es *Coéforos* de Esquilo, donde Clitemnestra sueña que da a luz una serpiente, la envuelve en pañales y le ofrece el pecho. En consecuencia la serpiente le muerde el pecho, de donde mana un abundante chorretón de sangre<sup>111</sup>. Orestes se identifica a sí mismo con la serpiente e interpreta el sueño en el sentido de que va a matar a su madre<sup>112</sup>. Con todo, en Sófocles el sueño de Clitemnestra adquiere una formulación diferente, pues ya no se trata de una serpiente, sino de un nuevo tallo que brota del centro del hogar sobre el que Agamenón ha clavado el cetro, símbolo del

---

<sup>108</sup> *El.* 326-327.

<sup>109</sup> *El.* 417-423.

<sup>110</sup> *PMGF.* fr. 219.

<sup>111</sup> *A. Ch.* 527-533.

<sup>112</sup> *A. Ch.* 540-550.

poder real y de proveniencia divina<sup>113</sup>, y llega a expandirse por toda la tierra de Micenas.

La imagen de la planta que brota del cetro es claramente una imagen poética usada con frecuencia entre los poetas desde Homero<sup>114</sup>. Sófocles retoma, por tanto, de la tradición que le precede este motivo tradicional y lo reformula, pues en clave alegórica lo adapta al nuevo contexto de la llegada de Orestes como vengador por la muerte de su padre. Así, según esta interpretación alegórica, podemos pensar que el nuevo tallo que brota del centro del hogar se refiere al joven Orestes, que emerge con el fin de reclamar lo que legítimamente le corresponde como heredero del trono de Micenas.

En este sentido, Sófocles concede una nueva formulación al sueño de Clitemnestra con el fin de evocar una imagen muy similar a la que aparecía en el oráculo del prólogo: la del heredero legítimo que debe restaurar la justicia alterada de palacio en un acto que, aunque conlleva el asesinato y el engaño, está legitimado por la justicia. Por otro lado, en el sueño de Clitemnestra aparece una nueva imagen poética; se trata de la metáfora vegetal, del nuevo tallo que brota del centro del hogar donde se sitúa el cetro real, símbolo del poder soberano, desde donde surge el heredero con el fin de extender sus dominios y restaurar lo que legítimamente le corresponde. En esta línea, el simbolismo de clavar el cetro sobre el centro del núcleo familiar, desde donde brota una nueva planta, centra todas las miradas en el crecimiento del nuevo tallo, que al germinar del foco familiar y del cetro nos hace pensar en Orestes, el legítimo heredero que surge para tomar posesión del trono desde el interior de palacio.

El centro del hogar, donde momentos atrás se dijo que Agamenón fue asesinado, donde Egisto realiza las libaciones que aquél otrora realizaba, donde viste los vestidos que aquél antaño vestía y donde ocupa el trono que aquél ocupaba antes, es el mismo lugar en el que el viejo rey fue depuesto y suplantado por el nuevo soberano<sup>115</sup>. Este centro de poder, donde se sitúa el trono del soberano, es el mismo donde Orestes va a hacer su aparición con el fin de sustituir al actual rey Egisto. De esta manera, todas las miradas convergen hacia un mismo punto: el centro de poder del soberano, el trono

---

<sup>113</sup> En la *Il.* II 101-108, se describe el cetro de Agamenón fabricado por Hefesto y heredado posteriormente por Atreo y Agamenón.

<sup>114</sup> *Cf. Il.* I 234-237; *Ov. Met.* XV 561-564. En la hagiografía medieval, encontramos muchos relatos en los que los santos clavan su bastón en el suelo, del cual crece una nueva flor. Un ejemplo de este motivo folclórico lo encontramos en el bastón florecido del papa de la leyenda de *Tannhäuser*, convertida en ópera por Richard Wagner. *Vid.* Finglass 2007: 217-218.

<sup>115</sup> *El.* 267-270.

donde se sienta y el cetro que sostiene, el núcleo de la esfera pública como rey de Micenas y de la esfera privada como jefe del núcleo familiar de los Pelópidas. Esta alternancia de soberanías, cuyo foco, tanto público como privado, es el núcleo del hogar donde convergen todas las miradas, muestra una transgresión interna de las relaciones familiares en el interior del οἶκος; pues Egisto, en vez de conducir a su nueva mujer a su casa, depone al marido y se asienta en el trono de éste, de modo que la herencia no se transmite de padre a hijo, según lo esperable, sino que queda interrumpida por el usurpador que ha logrado situarse en el espacio más sagrado de la casa (Segal 1999: 256).

En el sueño, antes de que se anuncie la profecía, a Clitemnestra se le aparece su difunto esposo Agamenón en un segundo encuentro, δευτέρων ὀμιλίαν. Algunos estudiosos consideran que el término ὀμιλία tiene connotaciones sexuales (cf. Kells 1973: 112-113; Macleod 2001: 71; Segal 1999: 251; Bowman 1997: 141) basándose en otros textos donde el significado sexual es más que evidente<sup>116</sup>. En este sentido, la imagen de clavar el cetro en el centro del hogar podría ser una alegoría de la unión sexual entre Clitemnestra y Agamenón, de la cual surge un nuevo brote que es Orestes. Por su parte, otros estudiosos, como Finglass (2007: 215-216), rechazan esta interpretación por varias razones, entre las que podemos destacar el empleo del verbo principal, pues afirmar que Clitemnestra vio una ὀμιλία sería una forma rara de decir que tuvo relaciones sexuales, o el simple hecho de que en la imagen de clavar el cetro no se alude en ningún momento a Clitemnestra. Así también, aunque es verdad que en muchos casos el término ὀμιλία se refiere al trato sexual, en muchos otros alude simplemente al trato social entre personas<sup>117</sup>. Por esta razón, podemos pensar que el vocablo ὀμιλία se refiere al nuevo encuentro que tuvieron Agamenón y Clitemnestra. En este sentido, debemos entender el sueño de Clitemnestra más bien en relación con la importancia del sueño como elemento profético con fines efectistas y en la imagen poética del tallo surgiendo del centro del hogar que se hará extensible por todo Micenas, un simbolismo del propio Orestes que vuelve para reclamar lo que legítimamente le corresponde.

Esta imagen poética se encuentra reforzada por el efectismo dramático que conlleva la aparición de una nueva profecía, esta vez en forma de sueño, que pronostica

---

<sup>116</sup> Cf. Hdt. I 182 6; E. *Hel.* 1400; S. *OT.* 367, 1185.

<sup>117</sup> *LSJ.* s. v. ὀμιλία.

lo mismo que ya hizo el oráculo del prólogo. El hecho de que este nuevo vaticinio se aparezca en forma de sueño es una constante en el mundo griego, en el que se pensaba que los sueños provenían del exterior, generalmente de la divinidad<sup>118</sup>, y podían mostrar el futuro como una señal divina o un portento (*cf.* Macleod 2001: 70; Miller 2002: 74-75). Como un portento es interpretado por el espectador y por los personajes. Así, para Electra, este sueño es una señal de esperanza que muestra la inminente llegada de Orestes para vengar la muerte del padre<sup>119</sup>. En cambio, para Clitemnestra es una señal de temor por la pronta venida de su vengador, razón por la cual ha enviado a Crisótemis a verter libaciones y ofrendas en honor de Agamenón para aplacar la cólera divina<sup>120</sup>. Es también a causa de este miedo por lo que Clitemnestra dirige su plegaria a Apolo Licio, a fin de que el dios se le aparezca como liberador de sus temores<sup>121</sup>. Este efectismo dramático se transporta al espectador, que se llena de temor, de inquietud y de esperanza por la cercana aparición de Orestes para hacer cumplir la predicción del oráculo. En esta línea, también el coro califica el sueño de *τέρας*<sup>122</sup>, *portento*, y se llama a sí mismo *μάντις*, *adivino*, que interpreta el sueño como un presagio favorable, según el cual la justicia pronto llegará<sup>123</sup>.

Así pues, en el mundo griego existían *ὄνειρομάντις* o *ὄνειροπόλοι*, *adivinos de sueños*, encargados de interpretar los sueños<sup>124</sup>. De hecho, una teoría del sueño interpreta éste como un lenguaje significativo de signos que los *μάντις* interpretan, igual que otros presagios también interpretables como el vuelo de las aves o los restos del sacrificio (*cf.* Miller 2002: 74-75; Bowman 1997: 133). Además de los presagios divinos en forma de sueño, que hemos citado como modelos del sueño de Clitemnestra

---

<sup>118</sup> En el mundo griego, desde Homero hasta la antigüedad tardía, la interpretación de los sueños contempla dos teorías distintas (Miller 2002: 63). En primer lugar, encontramos la teoría psicobiológica, que parte de Aristóteles (*Insomn.* 462a 29-31) y considera los sueños como una aparición que surge del movimiento de las impresiones sensoriales de recuerdos que tenemos de cuando estábamos despiertos. En segundo lugar, la interpretación fundamental de los sueños en las épocas arcaica y clásica es la teoría teológica, que entiende el sueño como una manifestación que de alguna manera está relacionada con lo divino. Así, los sueños son visiones enviadas por los dioses, como sucede en *Od.* IV 795-807, pasaje en el cual Atenea crea una figura de sueño en forma de mujer para enviarla a la afligida Penélope. También en la *incubatio*, practicada por los enfermos en el templo de Asclepio, el dios se manifestaba mediante el sueño e indicaba al enfermo el proceder que tenía que seguir para curarse. En muchos casos, como en el pasaje que estudiamos, el sueño es ambiguo (*El.* 645), igual que el oráculo, y presagia los hechos futuros por medio de un lenguaje que debe ser interpretado dado su carácter ambiguo y simbólico (*vid.* Miller 2002: 74-78).

<sup>119</sup> *El.* 459-460.

<sup>120</sup> *El.* 427.

<sup>121</sup> *El.* 635-636.

<sup>122</sup> *El.* 497.

<sup>123</sup> *El.* 472-476.

<sup>124</sup> *Cf. Il.* I 63, V 149; *A. Ch.* 33; *Hdt.* I 128 4.

en Sófocles, debemos traer a colación, como hace Bowman (1997: 138-139), una tercera influencia que parte de Heródoto. Nos referimos en concreto al sueño que Astiages, rey de los Medos, tuvo en relación con su hija Mandane, quien orinó tan copiosamente que inundó toda la tierra de Asia<sup>125</sup>. Así también, Astiages tuvo un segundo sueño en el que toda la tierra de Asia se llenó de un viñedo que creció a partir de sus partes pudendas<sup>126</sup>. Tras consultar los ὄνειροπόλοι, éstos interpretaron ambos sueños como presagio de que su hija tendría un hijo que suplantaría al actual rey en el trono. Los paralelos entre ambos sueños, tanto lingüísticos como de contenido, son interesantes, pues en ambos casos se retoma la metáfora vegetal para indicar el crecimiento de una planta que, desde el centro político y familiar, surgiría y acabaría extendiéndose por todo el territorio. Así, si en el sueño de Clitemnestra se habla de *πᾶσαν τὴν Μυκηναίων χθόνα*, en Heródoto se menciona *τὴν Ἀσίην πᾶσαν*. En efecto, estamos comprobando que el sueño en el mundo griego, como elemento divino generalmente enviado por los dioses, presenta un lenguaje simbólico por medio del cual se presagian los hechos futuros. Sófocles, como es esperable, retoma esta misma idea de la tradición que lo precede.

Al tratarse de un sueño profético es importante la referencia a la visión, ya que el sueño con función profética, igual que el oráculo, revela también el porvenir. Por tanto, las alusiones a la claridad, la visión y la luz son frecuentes tanto en los oráculos como en el sueño. En esta línea, en el mundo griego los sueños eran *φάσματα ο εἶδωλα*<sup>127</sup>, imágenes visuales creadas para la ocasión enviadas generalmente por los dioses (*vid.* Miller 2002: 33-34). Así lo podemos apreciar en el verbo *εἰσιδεῖν*, que llama la atención sobre el aspecto visual del sueño como manifestación divina en una expresión frecuente para decir en griego “tener un sueño”<sup>128</sup>. Lo mismo sucede con la alusión a la luz que encontramos en la expresión *ἐλθόντος ἐς φῶς* referida a Agamenón, una expresión formalizada y regular para referirse con frecuencia a los muertos que suben del Hades al mundo de los vivos o a los difuntos que se aparecen en sueños a una persona<sup>129</sup>. El carácter idiomático de estas expresiones, que insisten en la luz y la visión de una profecía, ritualiza el lenguaje del pasaje haciéndolo más formalizado y evoca en la

<sup>125</sup> Hdt. I 107.

<sup>126</sup> Hdt. I 108.

<sup>127</sup> *Vid. El.* 644.

<sup>128</sup> “Tener un sueño” en griego se decía *ὄναρ ἰδεῖν*, *cf. PMGF.* fr. 47; *E. IT.* 518; *Ar. Eq.* 1090; *Hdt. III* 124 1-4; *X. An.* VI 1 22; *Pl. Cri.* 44a 6-7.

<sup>129</sup> *Cf. Ar. Pax.* 307, *Av.* 699; *A. Pers.* 630; *S. Ph.* 625; *E. Alc.* 362, 1073.

mente del espectador una conciencia compartida, pues así se recuerdan los muchos momentos de visiones nocturnas en los que se recibe un presagio ambiguo, simbólico, desconcertante y esperanzador al mismo tiempo, que causa temor o esperanza en quien lo recibe.

### 6. 3. 5. Conclusión

Además de su evidente función expositiva, instigadora y programática, el oráculo del prólogo presenta imágenes poéticas y rituales condensadas y formalizadas que ritualizan su lenguaje y se desarrollan en pasajes posteriores, como la expresión sintética κλέψαι χειρὸς ἐνδίκου σφαγᾶς.

En primer lugar, aparece la imagen del asesinato ritualizado, cometido mediante el degüello de la víctima sacrificada con el consiguiente derramamiento de sangre sobre el altar en un acto piadoso según el protocolo habitual del sacrificio de animales. Esta misma imagen se repite en el sacrificio de Clitemnestra como restauración de la alteración que se vive en el interior del οἶκος, purificación de la mancha ocasionada por el crimen cometido en palacio y cumplimiento final de la profecía.

En segundo lugar, aparece también la imagen del sacrificio realizado por una mano legítima que, indirectamente, concentra todas las miradas en Orestes que, como heredero legítimo, regresa a Micenas a fin de vengar el asesinato de su padre y restaurar la justicia alterada. El sueño de Clitemnestra presenta esta misma imagen y la desarrolla con mayor intensidad mediante una mezcla de motivos tradicionales, como la imagen de la nueva flor que surge del centro del hogar o el sueño como presagio divino, y adaptación al nuevo contexto dramático. También indirectamente, el nuevo tallo que brota del núcleo familiar apunta a Orestes como legítimo heredero que viene a reclamar lo que le corresponde. La inminente llegada del hijo de Agamenón crea expectación e inquietud tanto en los espectadores como en los personajes.

En tercer lugar, el oráculo es sin duda una estrategia dramática que crea expectación, temor o esperanza ante la cercana aparición de un ser que, según se dice, es el legítimo heredero y viene a reclamar el trono. La tonalidad ambigua y desconcertante es, en este sentido, una de las características más notables tanto del oráculo del prólogo como del sueño de Clitemnestra. En ambos casos se recurre al mismo motivo con el fin

de impulsar la acción de los personajes. Pero mientras que, gracias al oráculo del prólogo, Orestes planifica su engaño con el fin de llevarlo a la práctica en episodios posteriores y terminar matando a los asesinos de su padre, en el sueño de Clitemnestra un pronóstico similar motiva la actuación de la reina, que envía a Crisótemis con ofrendas fúnebres a aplacar la cólera del muerto y hace una súplica al dios Apolo con la finalidad de que lo libere de sus temores.

#### 6. 4. Las ofrendas fúnebres

##### 6. 4. 1. Introducción

Τρέφονται (*sc.* σκιαί) δὲ ἄρα ταῖς παρ’ ἡμῖν χοαῖς καὶ τοῖς καθαγίζομένοις ἐπὶ τῶν τάφων<sup>130</sup>. *Pues (sc. las sombras) se alimentan con las libaciones que nosotros les vertimos y con las consagraciones hechas sobre sus tumbas.*

Con estas palabras afirma Luciano que las libaciones vertidas sobre las tumbas son el alimento de los muertos. Las χοαί, como también sucede con la sangre de los animales sacrificados<sup>131</sup>, son ofrendas de bebida que, destinadas a los muertos, se derramaban sobre la tumba en honor del difunto de manera regular (*vid.* Burkert 2007: 98, 262). Además de las libaciones, también eran frecuentes las ofrendas votivas, los dones de mechones de cabello, las armas, cuchillos, espadas, vestidos, vasos de terracota u objetos personales del muerto que, en muchos casos, se depositaban en la tumba del difunto en el momento de su sepultura (Burkert 2007: 260).

Muchos son los textos en los que podemos observar la importancia de las “libaciones que bebe la tierra”<sup>132</sup> como alimento de los muertos y principal ingrediente de su culto. Ya Odiseo, en *Od.* X 516-526, en torno a la fosa sacrificial, el βόθρος que él mismo cava, derrama una libación para todos los muertos. Algo similar sucede en *A. Pers.* 607-622, donde la reina lleva libaciones propiciatorias a la tumba del rey muerto y realiza una invocación acompañada de himnos en honor de Darío, cuya sombra se aparece a continuación para explicar que la causa de la derrota de los persas es la *hybris* de Jerjes<sup>133</sup>. El poder del muerto, cuya benevolencia se adquiere por medio de

---

<sup>130</sup> Luc. *Luct.* 9.

<sup>131</sup> Pi. *O.* I 90; E. *Hec.* 536-538.

<sup>132</sup> Cf. *A. Pers.* 621, *Ch.* 164; S. *OC.* 482.

<sup>133</sup> *A. Pers.* 681ss.

sacrificios, ofrendas o libaciones hechas en su honor y, en muchos casos, mediante la sepultura de sus huesos como amuleto protector en el interior de la ciudad, es un motivo frecuente en la religión griega.

Este tema es desarrollado en extenso, como veremos, en la tragedia *Edipo en Colono*, que versa sobre la llegada del anciano Edipo al demo ático de Colono, concretamente al bosque sagrado de las Euménides, donde realiza un detallado rito de libación a fin de purificarse de haber pisado el ἄλσος inviolable consagrado a las divinidades<sup>134</sup>. De este modo, las Erinias se convierten en diosas benevolentes, concorde con la etimología del eufemismo Euménides, derivado de εὐμενής<sup>135</sup>; pues tanto los muertos como los dioses infernales, debido a su naturaleza ctónica, tienen el poder ambivalente de actuar en beneficio o en perjuicio de una comunidad, en función de los honores rendidos en su honor por los mortales (*vid.* Kearns 1989: 10-14). El culto a los muertos, por tanto, en muchos casos se lleva a cabo con fines propiciatorios, con el objetivo de solicitar la benevolencia del muerto y aplacar así su cólera.

También encontramos una interesante descripción del rito de libación en *Coéforos* de Esquilo, cuyo título refleja el tema central de la tragedia, pues hace referencia a las libaciones que Electra lleva con sus siervas a la tumba del difunto Agamenón. El protocolo del rito se lleva a cabo con una ritualidad inherente al sacrificio (Burkert 2007: 100); pues, tras la procesión, el transporte de utensilios, el silencio devoto y la oración en honor del muerto, se vierten libaciones acompañadas de estridentes gritos de dolor que guardan la memoria del difunto rey<sup>136</sup>.

Por su parte, en la tragedia que nos ocupa no es Electra sino Orestes quien, en el prólogo, exhorta a los presentes, después de la descripción del oráculo y la planificación del engaño, a llevar libaciones y ofrendas en honor de su difunto padre Agamenón<sup>137</sup>. Las libaciones y las ofrendas en honor del muerto son una constante que se repite con frecuencia con posterioridad al prólogo, no sólo en boca de Orestes sino también de Electra y de Crisótemis. Partiendo de esto, pensamos que la reiteración de este mismo motivo ritual podría estar justificada por finalidades dramáticas y efectistas que obedecen al contexto argumental. El culto en honor del difunto rey por medio de

---

<sup>134</sup> *OC.* 466-492.

<sup>135</sup> *OC.* 486-487.

<sup>136</sup> *A. Ch.* 84-164.

<sup>137</sup> *El.* 51-58.



ofrendas y libaciones, a lo largo de la obra, plantea un debate interesante en torno a la legitimidad que los familiares tienen para realizar dichas ofrendas y a la finalidad propiciatoria de las mismas al tratar de alcanzar la benevolencia del muerto.

#### 6. 4. 2. Las honras fúnebres como proyección prologal

Después de la exposición del oráculo y la planificación del engaño, Orestes informa de que se van a dirigir a rendir honores fúnebres a su padre Agamenón:

Ἡμεῖς δὲ πατρὸς τύμβον, ὡς ἐφίετο, / λοβαῖσι πρῶτον καὶ κατατόμοις χλιδαῖς /  
στέψαντες, εἴτ' ἄψορρον ἤξομεν πάλιν, / τύπωμα χαλκόπλευρον ἠρμένοι χεροῖν, / ὃ καὶ  
σὺ θάμνοις οἴσθ' αὖτις που κεκρυμμένον, / ὅπως λόγῳ κλέπτοντες ἠδεῖαν φάτιν / φέρωμεν  
αὐτοῖς, τοῦ μὲν ὡς ἔρρει δέμας / φλογιστὸν ἤδη καὶ κατηνθρακωμένον<sup>138</sup>.

*Nosotros, según ha ordenado, después de cubrir la tumba de mi padre con libaciones y mechones de cabello cortados de la cabeza, volveremos de nuevo levantando con ambas manos una urna de bronce, que también tú sabes que está oculta entre unas matas, a fin de llevarles a ellos, engañándoles con un bonito discurso, la noticia de que mi propio cuerpo ha perecido consumido ya por el fuego y convertido en ceniza.*

El ritual de rendir las honras fúnebres al difunto es un acto piadoso y, por tanto, está legitimado por la divinidad. Esta legitimación aparece marcada por el imperfecto ἐφίετο, cuya forma se emplea con frecuencia en referencia a las órdenes dadas por el oráculo, bien la misma forma verbal, otro verbo también en imperfecto u otro verbo con elipsis del sujeto en contextos claramente oraculares<sup>139</sup>. Por esta razón, el término ἐφίετο, a pesar de no tener sujeto marcado expresamente, se refiere claramente a Apolo, dado que su alta frecuencia en este sentido lo convierte en un término casi formular para referirse a las órdenes del oráculo. No obstante, no deja de ser paradójico que en el anuncio del oráculo no se mencione en ningún momento este mandato. En cambio, ahora se alude al oráculo cuya orden convierte el ritual de las honras fúnebres en un acto legítimo e incuestionable. Por otra parte, el pasaje permite distinguir dos momentos en

---

<sup>138</sup> *El.* 51-58.

<sup>139</sup> *Cf. S. OT.* 106, 110; *A. Ch.* 1039; *Ar. Ra.* 319.

los que se programan dos actos futuros diferentes: el primero aparece marcado por  $\pi\rho\tilde{\omega}\tau\omicron\nu$  y el segundo por  $\epsilon\tilde{\iota}\tau\alpha$ <sup>140</sup>.

El primer acto que se programa es el rito de las ofrendas, que consisten en libaciones y en mechones de cabello. Esta programación de las honras fúnebres proyecta la acción hacia el futuro, anticipando en el prólogo un elemento ritual que posteriormente se utilizará también como recurso dramático<sup>141</sup>. Así, la técnica dramática de Sófocles se separa de la empleada por los otros dos dramaturgos que trataron el tema. Por un lado, en Esquilo Orestes realiza las libaciones en el prólogo<sup>142</sup>. Por otro lado, en Eurípides el hijo de Agamenón ya las ha realizado con anterioridad al comienzo de la tragedia<sup>143</sup>. Sófocles, a diferencia de ellos, retoma este elemento de la tradición que lo precede pero lo plantea desde un nuevo enfoque al servicio de la obra. Así, este rito presenta un interés dramático importante; pues, expuesto en el prólogo y programado hacia los momentos posteriores de la obra, es reiterado con finalidades efectistas en los episodios subsiguientes.

Como es natural, el lenguaje de este pasaje está fuertemente formalizado. En este sentido, el término técnico  $\sigma\tau\acute{\epsilon}\phi\omega$  evoca el ritual de la ofrenda a los muertos, pues este verbo, como ya vimos en *Áyax*, tiene un significado religioso muy frecuente en referencia al acto de cubrir con ofrendas el lugar de culto, bien sea éste la tumba del muerto o el templo de una divinidad<sup>144</sup>. En dependencia indirecta con el verbo se señalan dos tipos de ofrendas distintas, las ofrendas sólidas que consisten en mechones de cabello y las ofrendas líquidas de las libaciones, igual que veremos más adelante (Mauduit 1994: 134).

Por una parte, las libaciones protocolarias derramadas sobre la tumba del muerto son mencionadas mediante el término poético  $\lambda\omicron\iota\beta\eta$ , que propiamente se refiere a las libaciones derramadas gota a gota, frente a las  $\sigma\pi\omicron\nu\delta\alpha\acute{\iota}$  que se derraman de manera controlada y las  $\chi\omicron\alpha\acute{\iota}$  que implican vaciar el recipiente (cf. Rudhardt 1992: 240; Burkert 2007: 98). Esta libación, acompañada de una oración o un lamento como era natural,

---

<sup>140</sup> Sobre el estilo de este pasaje, *vid.* Finglass 2007: 108. Es muy frecuente encontrar  $\epsilon\tilde{\iota}\tau\alpha$  o  $\epsilon\tilde{\pi}\epsilon\iota\tau\alpha$  seguido de un verbo en forma personal coordinado con un participio en la oración precedente. Cf. *Ar. Ach.* 23-24, *A. Pr.* 777; *E. El.* 921-922.

<sup>141</sup> Cf. *El.* 434, 894-896.

<sup>142</sup> *A. Ch.* 1-7.

<sup>143</sup> *E. El.* 90-92.

<sup>144</sup> *LSJ.* s. v.  $\sigma\tau\acute{\epsilon}\phi\omega$ . Cf. *Il.* I 470, IX 175; *Od.* I 148, III 339, XXI 271; *S. Aj.* 93, *Ant.* 431, *OT.* 3, *El.* 441, 458, 895; *A. Ch.* 95; *E. Ph.* 1632, *Hec.* 126.

subraya el lazo de solidaridad entre el hijo que ofrenda y el padre muerto que recibe su bebida (cf. Burkert 2007: 98-99; Garland 2001: 113-115). Por otra parte, en cuanto a los mechones de cabello cortados de la cabeza, los *καράτομοι χλιδαί*, el pasaje está reproduciendo una práctica habitual en los rituales de sepultura, en los que se depositaban sobre la tumba mechones de cabello que simbolizaban el abandono de una vida y el comienzo de otra, ya que el cabello era una parte fácilmente separable de la persona y una extensión de su propia vida (cf. Finglass 2007: 108; Casquero 1995: 133; Burkert 2007: 97).

En este sentido, ante el féretro de Patroclo Aquiles se corta un largo mechón de pelo para entregárselo a su río natal, el Esperqueo<sup>145</sup>. Algo similar sucede con Orestes, que ofrece un mechón de cabello al río Ínaco por haberle criado<sup>146</sup>, mientras que Leucipo lo ofrenda al Alfeo<sup>147</sup> y Áyax al Iliso<sup>148</sup>; todos lo hacen en honor de un río en reconocimiento por haber velado por su crianza. Así, el niño, mediante este acto simbólico de “deponer” el cabello, se desprende de su vida pasada y se adentra en la nueva, igual que sucede con las ofrendas de cabellos que Orestes realiza en honor de su difunto padre. De hecho, el corte del cabello es utilizado en muchos ritos de paso en alusión simbólica al abandono de una vida y el comienzo de otra, el despojo de lo viejo para empezar lo nuevo, especialmente en aquellos rituales en los que el adolescente era iniciado en la edad adulta, como en el caso de las Apaturias, fiesta de las fratrías en el transcurso de la cual al joven que iba a ser incorporado a la fraternidad se le cortaba un mechón de cabellos (Casquero 1995: 124), o en los ritos de boda de Trecén, en el cual las mujeres que iban a ser desposadas se cortaban un rizo como símbolo de la vida perdida y el tránsito a la nueva<sup>149</sup>. Simbólicamente, pues, al muerto también se le dedica un bucle del pelo cortado de la cabellera con el mismo significado del abandono de su antigua vida representada por el bucle y el comienzo de la nueva (Casquero 1995: 123).

El tema del rizo que Orestes deposita como ofrenda sobre la tumba de su difunto padre reaparece tanto en *Coéforos* de Esquilo como en *Electra* de Eurípides<sup>150</sup>. Pero mientras que en Esquilo el término empleado es *πλόκαμος* y en Eurípides se utiliza el vocablo más habitual *κόμη*, en Sófocles se usa el término poético *χλιδή*, que

---

<sup>145</sup> Il. XXIII 141-153.

<sup>146</sup> A. Ch. 5-6.

<sup>147</sup> Paus. VIII 20 3.

<sup>148</sup> Philostr. Her. 720 1.

<sup>149</sup> E. Hipp. 1425-1427.

<sup>150</sup> Cf. A. Ch. 1-7; E. El. 90-92.

literalmente significa “delicadeza”, “lujo” o “adorno”, de donde adquiere el significado técnico de “mechón de cabello que se ofrenda en contextos religiosos”<sup>151</sup>. Es con este significado con el que se emplea en este pasaje y es utilizado en muchos contextos rituales similares<sup>152</sup>. En esta línea, la riqueza que aparece en el primer sentido de *χλιδή* enfatiza el lujo de la ofrenda que hará Orestes en honor de su padre y contrasta con los míseros rizos de cabello descritos como *βοστρύχων* y ofrendados por Electra en *S. El.* 449 (Finglass 2007: 108).

El segundo momento anunciado guarda también relación con la sepultura de los muertos. Se refiere a la urna funeraria que supuestamente contiene las cenizas de Orestes. Este envase es el objeto simbólico principal de la tragedia que, concentrando toda la atención dramática, produce un efectismo trágico que, desarrollado más ampliamente en los momentos posteriores del drama, evoca el ritual de los honores rendidos al muerto y centra la atención en la trama del engaño, mediante un objeto simbólico de destrucción en cuyo interior se guardan las cenizas del personaje, incinerado y reducido a polvo, un símbolo visual de reconocimiento entre los miembros de la desgraciada familia (*cf.* Segal 1980: 134; Ringer 1998: 139). En este sentido, la imagen poética que sugiere la urna en este pasaje anticipa en cierto modo el momento del engaño y la posterior escena de reconocimiento entre Electra y Orestes<sup>153</sup>.

Este objeto es descrito mediante la palabra *τύπωμα* y el epíteto *χαλκόπλευρον*. Por un lado, el término *τύπωμα* sugiere un utensilio moldeado o trabajado por algún artesano (*cf.* Finglass 2007: 108; Ringer 1998: 139), de acuerdo con su etimología<sup>154</sup>. Por otro lado, el epíteto *χαλκόπλευρον* indica el tipo de aleación de que está hecha la urna, como un epíteto ornamental que etimológicamente alude a los lados del envase, evocando, metafóricamente, los costados del cuerpo humano, dado que *πλευρόν* tiene principalmente este sentido<sup>155</sup>. Asimismo, debemos tener en cuenta que el bronce es una aleación empleada con frecuencia en la fabricación de vasijas, urnas y utensilios de este tipo, e incluso en otros contextos se alude también a los lados bronceos de la urna<sup>156</sup>. No obstante, el compuesto *χαλκόπλευρον* es un hápax que sólo aparece en este pasaje y

---

<sup>151</sup> *LSJ.* s. v. *χλιδή*.

<sup>152</sup> *Cf. TrGF* III F 313; *E. Ph.* 223-224.

<sup>153</sup> *El.* 1113-1114.

<sup>154</sup> *DELG.* s. v. *τύπω*.

<sup>155</sup> *LSJ.* s. v. *πλευρόν*.

<sup>156</sup> *Cf. TrGF* IV F 378; *A. Ch.* 686; *E. El.* 472.

en los escolios y léxicos que comentan este texto<sup>157</sup>, razón por la cual podemos pensar que Sófocles perseguía una finalidad efectista al emplear este compuesto tan raro cuyos componentes eran fácilmente discernibles por el espectador, siendo probablemente un calco de la expresión λέβητος χαλκίου πλευρώματα, que aparece en A. Ch. 686 en referencia a la misma urna que contiene las supuestas cenizas de Orestes. Simbólicamente este utensilio representa a Orestes, ya que la urna es el elemento principal que está al servicio de la dramatización del engaño y está moldeada a imagen de un cuerpo humano cuyas cenizas se encuentran supuestamente en su interior (Ringer 1998: 139). Así, la alusión a la urna recrea la imagen de Orestes que se finge muerto, al presentar sus cenizas en un utensilio que lo representa en el plano simbólico (Segal 1980: 134).

Unos versos más tarde el pedagogo incita a Orestes a no hacer nada antes de cumplir las órdenes de Apolo y marchar a la empresa que les concierne, el deber piadoso de verter las ofrendas en honor del muerto: μηδὲν πρόσθεν ἢ τὰ Λοξίου / πειρώμεθ' ἔρδειν κἀπὸ τῶνδ' ἀρχηγεῖν, / πατρὸς χέοντες λουτρά<sup>158</sup>. *Nada antes de que intentemos cumplir los mandatos de Loxias y, de acuerdo con ellos, comenzar vertiendo libaciones por tu padre.* Estos versos retoman el pasaje estudiado anteriormente y sirven de conclusión prologal momentos antes de la aparición del coro en la párodo. Ahora bien, en este pasaje notamos una diferencia importante con respecto al texto anterior: las libaciones, que antes se mencionaban con el término poético λουβή, ahora aparecen mediante la expresión χέοντες λουτρά. Esta expresión nos informa de una manera más clara sobre la naturaleza de estas libaciones. Por un lado, el verbo χέω, conectado etimológicamente con χοή<sup>159</sup>, se asocia por lo general con libaciones derramadas en honor de los muertos o de los héroes mediante un protocolo ritual acorde con las divinidades ctónicas<sup>160</sup>. Según éste se debía volcar y vaciar todo el recipiente de

<sup>157</sup> Cf. Sch. El. 54; Suid. s. v. τύωμα χαλκόπλευρον.

<sup>158</sup> El. 82-84.

<sup>159</sup> DELG. s. v. χέω.

<sup>160</sup> El binomio tradicional entre divinidades ctónicas y olímpicas debe ser entendido con muchos matices. Es verdad que en el mundo griego existen estos dos tipos de divinidades que se diferencian entre sí por los protocolos que se siguen en los rituales en su honor. No obstante, hay algunas paradojas que hacen pensar que esta dicotomía no es tan exacta como tradicionalmente se ha pensado. Así, una misma divinidad, según su esfera de acción, puede ser olímpica o ctónica, como Zeus o Heracles. Lo mismo sucede con algunos dioses protectores de la polis en cuyos rituales aparecen rasgos ctónicos (Scullion 1994: 89). Esta ambigüedad también se encuentra en la creencia de que las libaciones en honor de los difuntos o de los dioses ctónicos debían empapar la tierra con el fin de que el líquido penetrara y llegara hasta los muertos, contrarrestada por la paradoja de que las libaciones que las divinidades olímpicas recibían también se echaban sobre la tierra, además de que en algunos casos se puede hablar de σπονδαί

la libación hacia el suelo en la idea de que ésta servía de alimento para los propios muertos o divinidades subterráneas, frente a las σπονδαί que, por lo general, iban dirigidas a los dioses celestes y se vertían de manera controlada (Burkert 2007: 98).

Por otro lado, el vocablo λουτρά, referido a las libaciones, llama todavía más la atención sobre la importancia del destinatario de estas bebidas, ya que las χθόνια λουτρά, según sabemos gracias a una glosa de Hesiquio<sup>161</sup>, tenían como destinatarios los muertos y se derramaban sobre la tumba del difunto (*vid.* Finglass 2007: 116-117). Este hecho aparece confirmado por la presencia, en los cementerios griegos, de pequeñas vasijas parecidas a las que se usaban en la vida corriente para el baño fúnebre, un ritual similar pero distinto al de las libaciones (*vid.* Mauduit 1994: 134-135). El hecho de que se hable de λουτρά, término que guarda relación etimológica con λούω, es ya un indicio para pensar en el lavado simbólico del muerto, pues si λούω significa “lavar” λουτρά se refiere siempre al lavado ritual del cadáver<sup>162</sup> con el objetivo de limpiar con agua la mancha o μιάσμα derivado del contacto con la muerte (*cf.* Rudhardt 1992: 171-172; Parker 1990: 35; Finglass 2007: 117).

En esta línea, el empleo de un término como λουτρά en un contexto de purificación ritual, a causa del cual Orestes es conducido a actuar como καθαρτής de la mancilla que se ha producido en palacio, puede inducirnos a considerar que se está jugando con el doble sentido del término λουτρά y que, en realidad, estas “abluciones” traen a la memoria la purificación que se obtiene del lavado del cadáver. Estas abluciones podrían recordar la mutilación de Agamenón, que se describe más adelante como una κηλίς derivada de su asesinato y su privación de baño fúnebre<sup>163</sup>, unos actos que lo convierten en un cadáver impuro, mutilado, ensangrentado y mancillado que debe ser purificado (*cf.* Mauduit 1994: 145; Segal 1999: 274). Por todas estas razones,

---

en referencia a los dioses ctónicos. Sobre estos asuntos, *vid.* Scullion 1994: 117-119; Burkert 2007: 98-102.

<sup>161</sup> Hsch. χ 440: χθόνια λουτρά: τὰ τοῖς νεκροῖς ἐπιφερόμενα: ἐκόμιζον γὰρ ἐπὶ τοὺς τάφους λουτρά.

<sup>162</sup> DELG. s. v. λούω. *Cf.* A. Th. 739; S. Aj. 1405, Ant. 900-903, 1201, El. 1139, OC. 1599, 1602; E. Hec. 611, Tr. 1152, Ph. 1319. Según LSJ. s. v. λουτρόν, este término puede emplearse por los poetas como sinónimo de σπονδαί. Como ejemplo de esto, el LSJ cita los pasajes de *Electra* que estamos estudiando y E. Ph. 1667. No obstante, como ha demostrado Mauduit (1994: 136-137), el pasaje citado de *Fenicias* es discutible, dado que en estos versos se está hablando de los primeros cuidados del cadáver y, por tanto, el término λουτρά haría referencia más bien al lavado ritual del difunto. Por otra parte, Mauduit (1994: 145) defiende que en los pasajes que estudiamos de *Electra* el término λουτρά se refiere también al lavado del muerto y no a las libaciones. No obstante, nosotros pensamos que la palabra mantiene una ambigüedad semántica importante, pues aunque evoca el lavado ritual del muerto que consiste en purificar simbólicamente la mancha derivada de su mutilación no deja de guardar relación con las libaciones que en todo momento se reiteran como acto piadoso en honor de Agamenón.

<sup>163</sup> El. 444-447.

las libaciones, llamadas λουτρά, son también abluciones purificadoras conducentes a purificar la situación contaminante que se vive en palacio.

En definitiva, el doble significado de λουτρά plantea una ambigüedad importante, dado que, aunque tiene el sentido de lavado ritual purificador, en este contexto parece referirse a las libaciones que actúan como baños purificatorios debidos al muerto (Mauduit 1994: 131), de modo que Orestes presenta su acto como una deuda. Así pues, si bien el uso de λουτρά con el sentido de “libaciones” puede parecer raro, este significado aparece confirmado por el participio χέοντες, que sin ninguna duda alude al acto de derramar estas libaciones. Del mismo modo, la nueva alusión a la orden de Apolo como divinidad que legitima el acto ritual confirma la interpretación de que λουτρά alude a estos mismos hechos (cf. Mauduit 1994: 133; Jebb 1894: 19). La imagen poética más importante de la ambigüedad de λουτρά es la conexión entre las abluciones al muerto con fines purificatorios y las libaciones que se hacen en su honor.

El estudio contextual de las libaciones en el prólogo nos conduce a presuponer dos conclusiones principales. En primer lugar, el empleo de λουτρά es claramente un eco del término λοιβαί que aparece en el pasaje anteriormente estudiado. En segundo lugar, el término técnico λουτρά para referirse a la limpieza del cadáver mantiene la ambigüedad entre el lavado purificador del muerto, ocasionado por la mancha derivada del asesinato, y las libaciones piadosas que se derraman sobre la tumba del difunto, conectando así ambas ideas en una imagen poética muy efectista.

#### 6. 4. 3. Las ofrendas fúnebres en el desarrollo dramático<sup>164</sup>

##### 6. 4. 3. 1. Las libaciones en el hogar y la sustitución del poder

El primer momento que analizamos nos sitúa en el monólogo de Electra ubicado justo después de la párodo. Al concluirse la intervención del coro, aparece Electra

---

<sup>164</sup> Este capítulo lo hemos subdividido en cuatro apartados en atención a los distintos momentos importantes en los que, según creemos, se retoma el motivo de las ofrendas, las libaciones y la urna. Dejamos de lado el asesinato de Egisto, que realmente nunca se lleva a cabo sino con posterioridad a la obra, y las alusiones irónicas de los momentos finales de la tragedia en relación con las honras del muerto y con el momento de la πρόθεσις del cadáver de Clitemnestra y su sepultura (cf. *El.* 1468-1475, 1487-1490) por alejarse de las imágenes prologales que estudiamos. También dejamos de lado la imagen poética y ritual de la sangre derramada en los sacrificios en honor del muerto (*El.* 785-786, 1417-1423), pues, aunque participa de la misma imagen que las libaciones en la idea de que es también la “bebida del muerto” en lo que se ha llamado la αἰμακοῦρία (Burkert 2007: 85), no creemos que presente alusiones tan explícitas al prólogo. Sobre esto, *vid.* Finglass 2007: 541-543.

lamentándose por la desdichada familia, cuyas desgracias se suceden en un continuo crecimiento acorde con el creciente sufrimiento experimentado por Electra y comparado con el constante devenir de la sucesión natural entre el día y la noche, igual que sucedía con el sufrimiento de Deyanira en *Traquinias*<sup>165</sup>. Es una constante de algunas tragedias de Sófocles, como *Edipo Rey* y *Antígona*<sup>166</sup>, que tras el prólogo y la párodo haya un monólogo introductorio del personaje principal en el que éste explica los hechos pasados que han desencadenado el conflicto trágico inicial. De este modo, igual que Edipo y Creonte salen al escenario para explicar el conflicto trágico y exponer el decreto del soberano ante los ciudadanos, Electra surge con el fin de lamentar públicamente las desgracias transgresoras que está experimentando en el interior de palacio<sup>167</sup>. Así, la hermana de Orestes expone ante las mujeres coreutas el planteamiento conflictivo inicial que está en el centro de sus lamentos: el antiguo rey ha sido destronado y Egisto ocupa ahora su asiento, se viste sus vestidos y vierte libaciones donde antes las vertía aquél:

Ποίας ἡμέρας δοκεῖς μ' ἄγειν, / ὅταν θρόνοις Αἴγισθον ἐνθάκουντ' ἴδω / τοῖσιν πατράοις, εἰσίδω δ' ἐσθήματα / φοροῦντ' ἐκείνω ταῦτά, καὶ παρεστίους / σπένδοντα λοιβὰς ἐνθ' ἐκεῖνον ὄλεσεν<sup>168</sup>.

*¿Qué clase de días te parece que yo llevo, cuando veo a Egisto sentado en los tronos paternos, y observo que lleva los mismos vestidos que aquel, y que derrama libaciones junto al hogar donde lo mató?*

Esta sucesión de reyes en el trono, en el que antes se sentaba Agamenón y ahora lo hace Egisto, así como las libaciones que se vierten sobre el hogar, ubica el centro del conflicto tanto en el poder político como en el familiar, ya que Agamenón es rey y al mismo tiempo padre de la unidad familiar. Pero ahora es Egisto quien adquiere la posición dominante propia del señor de la casa al tener acceso al centro privado del hogar donde realiza las libaciones paternas<sup>169</sup>. Por otro lado, se retoma el motivo de las libaciones con un término, λοιβή, que, recordando el prólogo, ahora se emplea con un significado distinto. Así, si las λοιβαί antes se referían a las libaciones que Orestes, por piadosa obligación, se disponía a verter sobre la tumba de su difunto padre, en este caso

<sup>165</sup> Cf. *Tr.* 29-30, *El.* 259-260.

<sup>166</sup> Cf. *Ant.* 162-214, *OT.* 216-275.

<sup>167</sup> *El.* 254-309.

<sup>168</sup> *El.* 266-270.

<sup>169</sup> Una expresión similar con la misma idea la encontramos en *A. Ag.* 1435.



se alude a las παρέστιοι λοιβαί que se derramaban con frecuencia sobre el centro del hogar, el foco de la autoridad familiar y política, en honor de Hestia<sup>170</sup>, diosa protectora del hogar, como antesala del banquete (Finglass 2007: 180).

Estas libaciones, por tanto, concentran la atención en el núcleo de la autoridad política y familiar, donde ha habido una deposición contaminante del antiguo rey en favor de Egisto. Así pues, el espacio más sagrado de la familia, el centro del hogar donde se vierten las libaciones, es el escenario del crimen, el lugar sobre el que el antiguo rey ha sido asesinado<sup>171</sup>. Como consecuencia de este sacrilegio, el espacio sagrado del hogar se ha mancillado, una mancha provocada por la sangrienta sustitución del antiguo rey por el nuevo y por los μαιφόνοι γάμοι o *matrimonios manchados de sangre* entre Clitemnestra y Egisto<sup>172</sup>. En este sentido, tanto por el derramamiento de sangre sobre un espacio sagrado como por acostarse con la asesina y esposa del antiguo rey, Egisto, convertido en un μιάστωρ<sup>173</sup>, es el causante directo del μίασμα que está azotando el interior de palacio (cf. Winnington-Ingram 1980: 231-232; Long 1968: 136; Segal 1999: 256).

Esta transgresión ritual se hace todavía más evidente en los versos siguientes, en los que el regocijo derivado de la instauración de coros y de sacrificios sagrados por parte de Clitemnestra contrasta con los lloros y lamentos fúnebres que Electra, en su soledad y en el interior de palacio, está derramando por el funesto destino de su padre:

Ταύτη χοροὺς ἴστησι καὶ μηλοσφαγεῖ / θεοῖσιν ἔμμην' ἱερὰ τοῖς σωτηρίοις. / Ἐγὼ δ' ὀρῶσα δύσμορος κατὰ στέγας / κλαίω, τέτηκα, κάπικωκῶ πατρὸς / τὴν δυστάλαιναν δαῖτ' ἐπωνομασμένην / αὐτὴ πρὸς αὐτήν<sup>174</sup>.

*Ese día planta coros y ofrenda ovejas como sacrificios mensuales en honor de los dioses salvadores. Yo, por mi parte, cuando lo vi, desgraciada, dentro de la casa lloro,*

---

<sup>170</sup> Cf. TrGF. IV F 726; Pi. N. XI 6.

<sup>171</sup> Existen versiones distintas sobre el lugar del asesinato de Agamenón. Así, mientras que en Sófocles se dice que Agamenón fue asesinado en el mismo centro del hogar donde se vertían también las libaciones hogareñas, en Homero Agamenón fue muerto durante un banquete en casa de Egisto (*Od.* XI 409-415), mientras que en Esquilo y Eurípides el asesinato se produjo en el baño (*A. Ag.* 1108-1109; *E. Hec.* 1281, *El.* 157, 1148-1149, *Or.* 366-367). El cambio de lugar en Sófocles puede estar motivado por la importancia de concentrar las miradas núcleo familiar y político. Por otra parte, el asesinato de Agamenón durante el baño en algunas versiones del mito sugiere una transgresión del lavado ritual que también aparece en Sófocles, según la cual el agua purificadora se convierte en sangre mediante el “sangriento lavado” que mancilla el palacio. Sobre las distintas versiones del asesinato de Agamenón, *vid.* Mauduit 1994: 141-142.

<sup>172</sup> *El.* 492-493.

<sup>173</sup> *El.* 275.

<sup>174</sup> *El.* 280-285.

*me derrito y lamento, sola conmigo misma, el desdichado banquete celebrado en nombre de mi padre.*

El día de la instauración de coros y sacrificios mensuales es el mismo día del asesinato de Agamenón. Fue precisamente en ese instante cuando coincidieron el lamento fúnebre e íntimo de Electra y el júbilo público de Clitemnestra y Egisto, manifestado en el ritual de celebración de la instauración de coros y sacrificios periódicos<sup>175</sup>. Esta oposición, por tanto, no sólo contrasta el lamento y la alegría sino también el poder de los usurpadores del trono y la intimidad de la pariente que llora, se deshace en llantos y se lamenta por el cadáver.

La alusión al lamento ritual en la soledad del interior de palacio podría recordar el lamento fúnebre que, en honor del muerto y también en el interior del hogar, tenía lugar durante la *πρόθεσις*. Ahora bien, la oposición entre estos lamentos fúnebres y el júbilo de los coros y sacrificios regulares, según Seaford (1985: 317), podría hacer hincapié en una transgresión que pervierte las normas rituales de la sociedad ateniense de la época. En la Atenas clásica, según los datos lexicográficos de que disponemos, treinta días después de la sepultura se hacían sacrificios y un banquete ritual que congregaba a los parientes del muerto en honor de la persona fallecida<sup>176</sup>. En este sentido, los sacrificios instaurados por Clitemnestra podrían recordar el ritual que, en honor del muerto, se hacía un mes después del entierro, del mismo modo que el banquete en nombre del padre muerto estaría evocando el banquete que tenía lugar en honor del difunto el día número treinta.

En esta línea, aunque las referencias rituales presentan a Agamenón como un difunto honrado con el ritual mensual que piadosamente se hacía en su honor, este banquete aparece como un acto funesto y parece caracterizarse más bien por el júbilo que supone la muerte de Agamenón que por preservar su recuerdo (Seaford 1994: 376). Del mismo modo, aunque este ritual se celebraba una sola vez treinta días después de la sepultura, la instauración de ritos mensuales en honor del muerto conlleva la repetición incesante de estos rituales, que producen así el efecto contrario del que deberían producir. Lo mismo sucede con Electra, que constantemente se lamenta en su soledad y en la intimidad por la muerte de su padre en un lamento fúnebre que debería haber

---

<sup>175</sup> Los coros y los sacrificios aparecen también en otros textos en contextos de celebración. Cf. B. XI 111-112; A. Ag. 23; E. Alc. 1155, El. 178, IA. 676; Ar. Av. 219.

<sup>176</sup> Vid. IG XII 5 593; Harp. y Suid. s. v. τριακάς; Poll. I 66; Phot. s. v. καθέδρα.

terminado en la sepultura, puesto que los ritos celebrados el día número treinta tenían el efecto de concluir el período de lamento y restaurar la normalidad entre los miembros de la familia (Garland 2001: 40). De este modo, lejos de contribuir a la restauración de la normalidad, estos ritos renuevan mensualmente los denuestos proferidos contra Agamenón, siendo un motivo de regocijo y celebración en vez de honra y de respeto (cf. Seaford 1985: 317; Garland 2001: 39-40; Finglass 2007: 184).

#### 6. 4. 3. 2. Electra y Crisótemis: dos posturas sobre las ofrendas

El segundo pasaje que analizamos es el diálogo entre Electra y Crisótemis<sup>177</sup>. En este momento aparece Crisótemis llevando en su mano honras fúnebres que, por orden de Clitemnestra, debe depositar sobre la tumba de Agamenón. Estas honras, desde el primer instante en que el corifeo presenta a Crisótemis<sup>178</sup>, son llamadas ἐντάφια, un término que, como se puede fácilmente observar por su etimología, se refiere a aquellas honras que se depositan en el sepulcro, según acostumbra a hacer los humanos en honor de los muertos. Así se expresa el corifeo mediante una expresión, οἷα τοῖς κάτω νομίζεται, en la que el verbo νομίζω, de la misma raíz que νόμος<sup>179</sup>, alude al acto repetitivo, que define el ritual, de la costumbre que tienen los hombres de depositar estos ἐντάφια sobre las tumbas según unas normas marcadas y habituales. Estas ofrendas que Crisótemis transporta son el elemento dramático destacado; pues se presentan como el motivo de la entrada en escena de la hermana de Electra. En este sentido, la aparición de Crisótemis está justificada por el aporte de estos ἐντάφια que, aunque en un primer momento no se explican levantando así la curiosidad de los espectadores, incluyen tanto las libaciones como las ofrendas solidas que aparecen más adelante<sup>180</sup> (vid. Finglass 2007: 195).

En este debate se enfrentan Electra y Crisótemis, cuya φύσις es el elemento de unión entre ambas hermanas<sup>181</sup>, en un agón que podría recordar la caracterización de personajes de Antígona e Ismene en la tragedia *Antígona* (cf. Seaford 1990: 79; Macleod 2001: 78). Así, igual que Ismene acata las órdenes del nuevo rey por reconocer

---

<sup>177</sup> *El.* 324-471.

<sup>178</sup> *El.* 326-327.

<sup>179</sup> *DELG.* s. v. νέμω.

<sup>180</sup> *El.* 405-406, 434.

<sup>181</sup> *El.* 325, 341.

que no puede enfrentarse ni contra los hombres ni contra el soberano dada su condición de mujer, Crisótemis, reconociendo su incapacidad para actuar contra la soberanía familiar y política, transporta las ofrendas a la tumba de Agamenón por obligación expresa de su madre<sup>182</sup>, que, tras la muerte del antiguo rey, ostenta la autoridad privada y pública junto con Egisto.

A causa del preocupante sueño que tuvo Clitemnestra, la reina ha ordenado que su hija Crisótemis lleve honras fúnebres a la tumba de Agamenón con el objetivo de aplacar la cólera del muerto y de evitar que se cumpla la profecía de la llegada de Orestes<sup>183</sup>. Por un lado, el ritual realizado por Crisótemis evidencia el sometimiento incondicional de este personaje a la autoridad política. Por otro lado, Electra pretende llevar a cabo las honras fúnebres debidas en honor de su padre y despreciar las órdenes de Clitemnestra, para lo cual solicita la colaboración de su hermana, algo similar a la actitud tomada por Antígona para sepultar a su hermano muerto y desatender las injustas órdenes del nuevo soberano<sup>184</sup>. De este modo, si Crisótemis justifica el ritual de honrar a su difunto padre por el sometimiento a la autoridad, para Electra el mismo ritual está legitimado por la costumbre y el orden religioso, es un acto piadoso acorde con la εὐσέβεια<sup>185</sup>. Así también, si las invocaciones de Electra a su hermana llaman la atención sobre el vínculo fraternal que las une como φίλαι, la orden de Clitemnestra es calificada como hostil y enemiga, un acto odioso que transgrede el orden religioso esperable en el ritual, οὐδ' ὄσιον<sup>186</sup>.

En este diálogo, Crisótemis también advierte a Electra que cese de realizar lamentos fúnebres para honrar la memoria de su padre; pues si lo sigue haciendo Egisto y Clitemnestra vendrán para encerrarla vida: μέλλουσι γάρ σ', εἰ τῶνδε μὴ λήξεις γόων, / ἔνταῦθα πέμψειν ἔνθα μὴ ποθ' ἡλίου / φέγγος προσόψη, ζῶσα δ' ἐν κατηρεφεῖ / στέγη

---

<sup>182</sup> Cf. *Ant.* 61-62, 531-532, *El.* 335-340.

<sup>183</sup> *El.* 417-427.

<sup>184</sup> No entramos en la controvertida discusión sobre quién de las dos hermanas está acertada y quién equivocada, dado que, según vimos en el apartado de *Antígona*, pensamos que ambas posturas tienen parte de razón y parte de equivocación; pues lo importante de las tragedias de Sófocles es la reflexión y el debate suscitado por problemas de carácter político y social, la mayoría de las veces sin una única solución clara. Igual que sucede con Antígona, la actitud de Electra podría descontentar al espectador, dado que era un hecho comúnmente aceptado respetar y reverenciar la autoridad de los progenitores y del soberano. Al desatender las órdenes de su madre, igual que Antígona con respecto a Creonte, está atentando contra el principio de obediencia y sumisión ante la autoridad familiar y política.

<sup>185</sup> *El.* 464-465.

<sup>186</sup> Cf. *El.* 407, 431, 433.

χθονὸς τῆσδ' ἐκτὸς ὑμνήσεις κακά<sup>187</sup>. *Van a enviarte, si no acabas con estos lamentos, allí donde nunca más veas la luz del sol, en un cubierto refugio fuera de esta tierra, mientras vivas, cantarás desgracias.* No deja de ser paradójico el hecho de que esta advertencia aparezca únicamente en estos versos, ya que el soberano en ningún momento aparece para llevarse a Electra y la aparición posterior de Clitemnestra tiene por objeto debatir sobre si el asesinato es un acto justo o injusto. Por esta razón, los versos que Crisótemis dirige a Electra podrían tener la función de inquietar a la protagonista femenina ante una posible llegada de los soberanos mediante una nueva alusión a los lamentos privados que Electra realiza para honrar la memoria de su padre.

El interior del núcleo familiar, aludido en otros pasajes también con la palabra poética στέγη<sup>188</sup>, ahora se convierte en una casa abovedada y oculta donde Electra, en vez de cantar lamentos en recuerdo del muerto, cantará himnos funestos y desgracias. De este modo, expulsada de su tierra será aislada de la sociedad en una morada cubierta por completo, una imagen que, retomando el registro lingüístico característico de la expulsión del μῖασμα, podría recordar también la reclusión de Antígona<sup>189</sup>. La dicción formular propia de la expulsión del μῖασμα es pertinente en la medida en que el lenguaje de este pasaje se encuentra ritualizado por presentar motivos comunes como la privación de la luz que nunca más volverá a ver el personaje contaminado o el destierro del ser mancillado a un espacio externo a la tierra a la que pertenece (Finglass 2007: 207), como sucede con la espada de Áyax, con la misma Antígona, con el destierro de Edipo o con la orden que Heracles da a su hijo Hilo<sup>190</sup>. Por otra parte, el participio ζῶσα evoca la imagen paradójica de que Electra, igual que Antígona<sup>191</sup>, va a ser enterrada viva en una vivienda subterránea (Finglass 2007: 207).

Esta idea, que nunca se lleva a cabo, muestra que el lenguaje pertenece a la esfera de lo ritual, dado que, aunque nunca vaya a ser enterrada viva, la imagen evoca la expulsión del μῖασμα que era desterrado de la sociedad y, en muchos casos, era también enterrado con el fin de alejar la pestilencia. Así, si antes para Electra el μῖασμα era Egisto<sup>192</sup>, ahora para los soberanos la mancilla es Electra, que contamina la tierra gobernada por Egisto y Clitemnestra a causa de sus lamentos fúnebres. En esta línea, la

---

<sup>187</sup> *El.* 379-382.

<sup>188</sup> *Cf. El.* 20, 282, 382, 912, 1497.

<sup>189</sup> *Vid. Ant.* 885-888.

<sup>190</sup> *Cf. Aj.* 658-659, *Tr.* 799-800, *Ant.* 773-776, 885-888, *OT.* 1412, *El.* 379-382.

<sup>191</sup> *Ant.* 774, 887-888, 920.

<sup>192</sup> *El.* 275.

concepción del origen del μῖασμα depende del personaje que hable en cada momento y del contexto dramático, pues también en este momento el μῖασμα son las mismas ofrendas que Crisótemis lleva a la tumba de su padre, las cuales, según orden de Electra a Crisótemis, debe arrojar por los aires, ocultar con polvo o enterrarlas “allí donde”, ἔνθα μή ποτ’, nunca llegue al sepulcro de su padre<sup>193</sup>. Así, con un lenguaje similar al de Crisótemis, Electra concibe las ofrendas como objeto mancillado y contaminante que debe ser también enterrado o alejado de la sociedad.

Posteriormente, cuando Crisótemis decide marcharse, Electra le pregunta adónde se dirige:

ΗΛΕΚΤΡΑ· ποῖ δ’ ἐμπορεύῃ; τῷ φέρεις τάδ’ ἔμπτρα; / ΧΡΥΣΟΘΕΜΙΣ· μήτηρ με πέμπει πατρὶ τυμβεῦσαι χοάς. / ΗΛ· πῶς εἶπας; ἦ τῷ δυσμενεστάτῳ βροτῶν; / ΧΡ· ὄν ἔκταν’ αὐτή· τοῦτο γὰρ λέξαι θέλεις<sup>194</sup>.

*ELECTRA: ¿Adónde te diriges? ¿A quién llevas estas ofrendas? CRISÓTEMIS: Nuestra madre me envía a derramar libaciones sobre la tumba del padre. EL: ¿Cómo dices? ¿Al hombre que le es más hostil? CR: A quien ella misma mató. Pues esto es lo que quieres decir.*

En esta esticomitia se distinguen otra vez dos tipos de ofrendas que Crisótemis se dispone a llevar a la tumba de su padre, las ofrendas sólidas, que en este momento son mencionadas como ἔμπτρα, y las χοαί o libaciones vertidas sobre la tumba. Así, los dos mismos tipos de ofrendas que, en el prólogo, Orestes se disponía a llevar sobre la tumba de su padre son retomados en este momento para referirse a las ofrendas de Clitemnestra hacia Agamenón con el fin de aplacar la cólera del muerto, con la diferencia de que, lo que en el prólogo eran mechones de cabello, en este momento es un tipo de ofrenda distinto, los ἔμπτρα, que retoma los ἐντάφια mencionados anteriormente.

Esta dedicatoria resulta un tanto inusual dado que los ἔμπτρα, por lo general, eran ofrendas de comida quemadas que se hacían sobre la tumba del difunto (Jebb 1894: 60), en muchos casos acompañadas de libaciones<sup>195</sup>. Con todo, algunos estudiosos (*vid.* Lloyd-Jones & Wilson 1990b: 49) prefieren pensar que el término alude directamente a las libaciones, al ser ésta una palabra rara para referirse a los líquidos que se derramaban

<sup>193</sup> *El.* 435-437.

<sup>194</sup> *El.* 405-408.

<sup>195</sup> *LSJ.* s. v. ἔμπτρον; *Luc.* XXVI 22; *A. Ch.* 483-488; *E. IA.* 59-60.

sobre el túmulo. Por otra parte, el término ἔμπυρον puede tener también el significado de “recipiente o vasija que contiene materiales quemados en su interior”<sup>196</sup>. Si entendemos este último sentido podemos hacernos una idea más clara de la dramatización escénica; pues en este caso Crisótemis estaría transportando una vasija que en su interior contiene las ofrendas fúnebres en honor de Agamenón (cf. Finglass 2007: 212; Lloyd-Jones & Wilson 1990b: 49). En cualquier caso, queda claro que en este pasaje se vuelven a distinguir dos tipos de ofrendas y que el término ἔμπυρα nos ayuda a establecer la naturaleza de las ofrendas sólidas que en este caso Crisótemis transporta.

Ahora bien, si en el prólogo Orestes se presentaba como un καθαρτής enviado por la divinidad a honrar la memoria de su padre mediante ofrendas sólidas y líquidas, en este caso las dedicatorias adquieren una finalidad más práctica, ya que pretenden aplacar la cólera del muerto a causa del temor de Clitemnestra. Por otro lado, al recibir estas honras de parte de sus asesinos, Agamenón, desde su tumba, no actuará como un héroe benefactor en compensación por los bienes recibidos sino más bien como δυσμενέστατος βροτῶν, *el más hostil de los mortales*. El carácter maléfico del muerto caerá, por tanto, sobre sus asesinos si recibe honras que no son lícitas ni piadosas, pues serían ofrendadas por seres mancillados a causa de la sangre derramada en el crimen. En este sentido, el acto de verter libaciones y ofrendar honras fúnebres adquiere aquí una formulación claramente transgresora, pues no traerá consigo la benevolencia del muerto sino su hostilidad.

Esta idea se deja clara en el último monólogo que Electra dirige a Crisótemis, en el que aparecen de manera explícita los consejos de liberarse de estas ofrendas debido al carácter impío e ilícito de las mismas: τούτων μὲν ὧν ἔχεις χεροῖν / τύμβῳ προσάψης μηδέν· οὐ γάρ σοι θέμις / οὐδ’ ὄσιον ἐχθρᾶς ἀπὸ γυναικὸς ἰστάναι / κτερίσματ’ οὐδὲ λουτρὰ προσφέρειν πατρί<sup>197</sup>. *No deposites en la tumba nada de lo que tienes en ambas manos; pues no es lícito ni piadoso llevar ofrendas ni verter libaciones de parte de una mujer hostil en honor de nuestro padre*. Con estos versos, Electra ordena a Crisótemis que no deposite en la tumba las ofrendas; pues, debido a su proveniencia de una mujer enemiga, no son piadosas ni lícitas. Así, la coordinación de dos términos religiosos como θέμις y ὄσιον muestra que depositar estas ofrendas en la tumba del muerto es un

---

<sup>196</sup> LSJ. s. .v. ἔμπυρον; Pl. Lg. 679a.

<sup>197</sup> El. 431-434.

acto desacorde con el orden religioso griego, pues el término ὄσιος, como vimos en *Antígona*, se refiere a algo que se hace «conforme à l'ordre religieux selon lequel la puissance s'exerce normalement en assurant l'existence des êtres et des choses» (Rudhardt 1992: 36). Por esta razón, depositar estas ofrendas provenientes de un enemigo sería contravenir el orden religioso y, en consecuencia, podría conllevar la malevolencia del muerto<sup>198</sup>. Esta hostilidad del difunto, en este contexto, produciría el efecto contrario al requerido por el rito de depositar ofrendas sobre la tumba para obtener su benevolencia, alterando así el orden religioso esperable.

En este pasaje volvemos a encontrar los dos tipos de ofrendas que aparecen en momentos anteriores. En este caso, el término κτερίσματα, que retoma los ἐντάφια y los ἔμπυρα de pasajes anteriores, es una palabra poética frecuente en relación con las ofrendas fúnebres<sup>199</sup>, así como la palabra κτέρας, de la misma raíz, que recuerda los κτέρεια de Homero<sup>200</sup>. Por su parte, el término λουτρά evoca las libaciones que se anunciaban en el prólogo con la misma ambigüedad. Así pues, mientras que los λουτρά parecen referirse a las libaciones en honor del muerto, no deja de sorprendernos la inexistencia o la discutible existencia de paralelos en los que el término alude a las libaciones, pues más bien se asocia con el lavado ritual del muerto y las abluciones conducentes a su purificación, una interpretación que de nuevo conectaría la imagen de verter libaciones con la del baño purificador (*vid.* Mauduit 1994: 138-139). Como refuerzo de esta interpretación, podríamos aducir que estas dos ofrendas aparecen aquí como complementos del verbo ritual προσφέρειν. Este verbo, igual que el simple φέρειν, se encuentra en muchos contextos con el significado técnico de “aportar agua en un recipiente con el fin de utilizarla en el lavado ritual”<sup>201</sup>. De este modo, la frecuencia de empleo del verbo sería un indicio de que, en este pasaje, se está jugando con la ambigüedad de λουτρά, que aunque retoma las libaciones evoca también el baño purificador del muerto (Mauduit 1994: 139).

---

<sup>198</sup> Sobre esta creencia religiosa existen muchos más paralelos, que trataremos en el capítulo de *Edipo en Colono*. Sobre el poder que el muerto podía ejercer desde su tumba, pudiendo ser éste benéfico en favor de aquellos que lo han acogido y le rinden culto o malevolente en perjuicio de sus enemigos y aquellas personas que lo han perjudicado en vida, *vid.* Kearns 1989: 10-14.

<sup>199</sup> *Cf.* S. *El.* 931, *OC.* 1410; E. *Supp.* 309, *Tr.* 1249, *Hel.* 1391.

<sup>200</sup> *DELG.* s. v. κτέρας.

<sup>201</sup> *Cf.* E. *Hec.* 780; S. *OC.* 1599. Este significado no debe confundirse con el del verbo similar ἐπιφέρειν, que en muchos pasajes tiene el sentido preciso de “llevar sobre una tumba o un monumento funerario una ofrenda” (*cf.* Th. II 34, III 58; Isoc. IX 1, XIV 61), definiendo así el acto ritual por el gesto que lo constituye, con un significado muy parecido de ἀνατιθέναι pero sin precisar la naturaleza de la ofrenda (Rudhardt 1992: 239).



El significado ritual de λουτρά en referencia a la limpieza del difunto aparece también en el siguiente pasaje: σκέψαι γὰρ εἴ σοι προσφιλῶς αὐτῇ δοκεῖ / γέρα τὰδ' οὐν τάφοισι δέξεσθαι νέκυς / ὑφ' ἧς θανῶν ἄτιμος ὥστε δυσμενῆς / ἔμασχαλίσθη κάπι λουτροῖσιν κάρᾳ / κηλῖδας ἐξέμαξεν<sup>202</sup>. *Pues piensa si te parece que el muerto va a recibir en la tumba estos presentes con benevolencia hacia aquella por obra de quien, muriendo sin honra, fue mutilado, como si fuera una persona hostil, y secó sus manchas de sangre en su cabeza para purificarse.* Con estas palabras, Electra hace patente el pensamiento del poder del muerto que, en respuesta por los bienes recibidos, actúa de manera benevolente, προσφιλῶς, hacia quien le rinde culto. En este sentido, el verbo δέχομαι llama la atención sobre la recepción de las ofrendas por parte del muerto, en respuesta de lo cual debería actuar con actitud positiva. No obstante, este pensamiento religioso tradicional se encuentra alterado, pues a las ofrendas recibidas sobre la tumba, el muerto no respondería con benevolencia sino con actitud negativa hacia los que le han ofrendado los dones.

Esta actuación malévolamente del muerto se produciría a causa de que, con su muerte, fue privado de honra, ἄτιμος, debido al sangriento asesinato del que fue víctima, un crimen consistente en el acto cruel de la mutilación que se hace contra los enemigos a fin de privarles de su poder<sup>203</sup> y que convirtió a su víctima en un δυσμενῆς, en un muerto ultrajado que, en respuesta por la ignominia cometida contra él, debe responder con la misma malevolencia que tuvieron sus asesinos<sup>204</sup>. Así pues, la imagen evoca a los asesinos de Agamenón limpiando y secando las manchas de sangre, κηλῖδας, que goteaban de la espada en la cabeza del muerto con finalidad expiatoria, ἐπι λουτροῖσιν<sup>205</sup>, como si la misma sangre fueran las abluciones que, limpiando el cadáver como se hacía en la sepultura de los difuntos, cayeran sobre su cabeza para evitar la mancha derivada del asesinato (cf. Mauduit 1994: 143-145; Finglass 2007: 224-225).

---

<sup>202</sup> *El.* 442-446.

<sup>203</sup> El acto del μασχαλισμός, que consistía en cortar las extremidades y las axilas del muerto (μασχάλοι) a fin de privarle de su poder, aparece en *A. Ch.* 439-442 en referencia también a la mutilación que Clitemnestra hizo del cuerpo de Agamenón. La mutilación del cadáver puede deberse a dos factores distintos, como explica el escoliasta (*vid. Sch. El.* 445). Por un lado, podría deberse a un intento de purificarse por el crimen cometido. Por otro lado, podría ser simplemente un acto conducente a privar de poder al muerto, impidiendo toda posibilidad de ayuda en la venganza. Sobre esto, cf. Mauduit 1994: 145; Finglass 2007: 224.

<sup>204</sup> Encontramos concepciones similares en *Aj.* 665, donde se dice que los regalos provenientes de enemigos no son regalos ni son aprovechables, y en *Aj.* 1393-1395, donde Teucro aconseja a Odiseo que no participe de la sepultura de Áyax, dado que es un enemigo, δυσμενῆς (*Aj.* 122), del muerto y puede atraer su cólera. Sobre esto, *vid.* Finglass 2007: 221.

<sup>205</sup> *Vid. Sch. El.* 445.

De este modo, la imagen evoca un baño purificador convertido en un baño de sangre atroz como consecuencia del asesinato de Agamenón, de modo que la purificación se transforma en un acto contaminante, en unos φόνια λουτρά<sup>206</sup>, como dice Poliméstor a Agamenón a propósito de este homicidio (Mauduit 1994: 143). Igualmente, en Esquilo el asesinato de Agamenón en el baño purificador se convierte en un baño de sangre<sup>207</sup>, descrito mediante una imagen similar que transgrede así la finalidad purgatoria del ritual evocado (*vid.* Brook 2014: 136). Esta imagen poética participa, por tanto, del acto mimético del ritual de la purificación por crimen de sangre. En definitiva, el agua que sirve para limpiar y purificar el cadáver se convierte en sangre que en vez de purificarlo lo mancha, transgrediendo así la finalidad del ritual.

Unos versos más tarde, para purificarse y honrar la memoria del padre, Electra ordena a Crisótemis que, en vez de los κτερίσματα, corte un rizo de su cabello para ofrendarlo a Agamenón:

Σὺ δὲ / τεμοῦσα κρατὸς βοστρύχων ἄκρας φόβας / κάμοῦ ταλαίνης, σμικρὰ μὲν τάδ',  
ἀλλ' ὅμως / ἄχω, δὸς αὐτῷ, τήνδε τ' ἀλιπαρῆ<sup>208</sup> τρίχα / καὶ ζῶμα τοῦμόν οὐ χλιδαῖς  
ἠσκημένον<sup>209</sup>.

*Tras cortar las puntas de los rizos de tu cabeza y de la mía, desgraciada, aunque esto sea poco es lo que tengo, ofrécele esta desaliñada cabellera y mi propia cinta que no está equipada con lujos.*

En estos versos encontramos una nueva alusión a los mechones de cabello que, como ofrenda ritual, eran depositados sobre la tumba del muerto. Este pasaje recuerda el momento prologal en el que Orestes se disponía a ofrendar mechones de cabello a su difunto padre. No obstante, la opulencia de los mechones del prólogo, καρatóμοις χλιδαῖς, contrasta ahora con la pobreza de la ofrenda de Electra, libre de adornos y perifollos (*cf.* Segal 1999: 274; Ringer 1998: 156). Este elemento aparta a Electra de los

<sup>206</sup> E. *Hec.* 1281.

<sup>207</sup> A. *Ag.* 1492ss.

<sup>208</sup> Preferimos la lectura ἀλιπαρῆ que ofrecen los códices y los léxicos antiguos, frente a la lectura λιπαρῆ que dan los escolios (*Sch. El.* 451), debido a la relación contextual del pasaje y al estudio filológico del término. Así, ἀλιπαρῆ sería un compuesto con alfa privativa de λιπαρός, *grasiento*, y tendría un sentido similar a ἀχμηρά, *sucio* (*cf.* Hsch. *s. v.* ἀλιπαρῆ; Suid. *s. v.* ἀλιπαρῆ). De este modo, el adjetivo estaría calificando unos cabellos que no han sido ungidos con grasas ni perfumes, de donde adquiere el significado de “sin lucidez” o “sucio”. Esta interpretación estaría acorde con la pobreza de los dones ofrendados, pues los cabellos tendrían un epíteto que los definirían como un pelo pobre, sin adornos ni grasas. Sobre esto, *vid.* Finglass 2007: 226-228.

<sup>209</sup> *El.* 448-452.

lujos de palacio propios de su madre así como de las adornadas y falsas artimañas de su hermano, que maquinó su plan por medio de una urna adornada con palabras, λόγῳ γ' ἠσκημένον<sup>210</sup>. Así, frente a los adornos planeados por Orestes, estos nuevos cabellos son οὐ χλιδαῖς y σμικρά, y reciben un epíteto, ἀλιπαρῆ, que, derivado de λιπαρός, describe la naturaleza de este pelo sin perfumes ni grasas ni adornos, evocando un cabello sucio, desaliñado y pobre (cf. Hsch. & Suid., s. v. ἀλιπαρῆ; Finglass 2007: 226-228). Por otra parte, además de la ofrenda de cabellos ahora se habla de depositar como ofrenda también la cinta, ζῶμα, que en algunos casos se colocaba enredada a la estela funeraria como regalo al muerto, como reflejan muchos de los vasos en los que aparecen estelas (cf. Finglass 2007: 228; Garland 2001: 116).

Después de depositar estas ofrendas, se debe seguir con la súplica esperable dirigida al muerto<sup>211</sup>. El vocabulario de este pasaje es relevante en la medida en que nos informa de la gestualidad ritual que Crisótemis debe llevar a cabo al realizar la súplica. Tomando la posición habitual del suplicante, arrodillada y en contacto directo con la tierra, γῆθεν, la hermana de Electra debe realizar su súplica a fin de que el muerto surja de las profundidades con actitud benevolente (Finglass 2007: 229). En este sentido, si las honras de Clitemnestra eran hostiles, δυσμενεῖς, y buscaban la ayuda de un cadáver deshonrado y mutilado, transgrediendo así el orden ritual esperable, la nueva súplica de Crisótemis produciría el efecto contrario, pues pretende la asistencia del muerto como un εὐμενῆ ἡμῶν ἀρωγὸν εἰς ἐχθροῦς<sup>212</sup>, *un ser benevolente para nosotras y vengador de los enemigos*. Así, las ofrendas fúnebres ofrecen un motivo dramático importante empleado según el contexto, pues dependiendo de la finalidad que éstas persigan se puede obtener la benevolencia o la malevolencia por parte del difunto.

#### 6. 4. 3. 3. El motivo de la urna en el desarrollo dramático

No vamos a insistir en la importancia de la urna, que contiene las supuestas cenizas de Orestes, como elemento dramático importante en tanto que objeto visual y simbólico de la tragedia, a un nivel similar a la espada de Áyax, el vestido de Deyanira o el arco de Filoctetes (vid. Segal 1980: 134-137). Símbolo de reconocimiento entre los hermanos,

---

<sup>210</sup> El. 1217.

<sup>211</sup> El. 453-458.

<sup>212</sup> El. 453-454.

la urna adornada con palabras<sup>213</sup> es un objeto que se encuentra al servicio del engaño maquinado por Orestes. En este sentido, en el prólogo se anuncia la presentación de este τύπωμα χαλκόπλευρον<sup>214</sup> utilizado en los momentos posteriores con el fin de mostrar a los personajes que Orestes está muerto y que esta urna contiene sus cenizas.

Cuando el pedagogo anuncia la falsa muerte de Orestes afirma que, tras incinerar su cadáver, unos hombre focenses transportaron su gran cuerpo de miserable ceniza en una pequeña urna de bronce, ἐν βραχεῖ / χαλκῷ μέγιστον σῶμα δειλαίας σποδοῦ<sup>215</sup>. Este pasaje se conecta con el prólogo por medio de la alusión al material bronceo de la copa y a la ceniza que evoca, en contraste con μέγιστον, la reducción del héroe a polvo, quemado y, como también se dijo en el prólogo, κατηνθρακωμένον<sup>216</sup>, *reducido a cenizas*.

El motivo de la urna se utiliza al servicio del juego dramático principalmente en la escena del reconocimiento entre los hermanos<sup>217</sup>. En ésta, entra Orestes haciéndose pasar por mensajero en busca de Egisto y, en un diálogo con Electra sin saber que es su hermana, se presenta como un heraldo venido de la morada del focense Estroffio<sup>218</sup> llevando la urna con las cenizas del difunto Orestes<sup>219</sup>. En este caso, la expresión ἐν βραχεῖ χαλκῷ es retomada mediante el sintagma preposicional ἐν βραχεῖ τεύχει, que, en la misma posición del verso, es un claro recuerdo de la urna que en estos versos está transportando Orestes. Por otra parte, además de la alusión al tamaño de la urna, se recuerda el volumen del contenido por medio de la expresión σμικρὰ λείψανα, *pocos restos*, que remite a las pocas cenizas que han quedado tras la incineración del cadáver mediante el tópico poético de la urna pequeña que contiene escasos restos, como volverá a recordar Electra en el verso 1142 con el juego poético contrastivo σμικρὸς ὄγκος ἐν σμικρῷ κύτει (*vid.* Finglass 2007: 441). En este pasaje, por tanto, la urna es un símbolo no sólo del reconocimiento entre hermanos sino también del juego dramático entre la apariencia y la realidad y está al servicio de la ironía que se presenta en el diálogo entre dos hermanos que hablan sin reconocerse entre ellos.

---

<sup>213</sup> *El.* 1217.

<sup>214</sup> *El.* 54-58.

<sup>215</sup> *El.* 757-758.

<sup>216</sup> *El.* 58.

<sup>217</sup> *El.* 1098-1287.

<sup>218</sup> *Cf. El.* 45, 1111.

<sup>219</sup> *El.* 1113-1114.

Finalmente, el reconocimiento se lleva a cabo gracias al lamento fúnebre de Electra sosteniendo la urna funeraria de Orestes en las manos<sup>220</sup>. La teatralización de este lamento supone un efectismo dramático muy importante iniciado por la invocación al recuerdo de su queridísimo hermano muerto: ὦ φιλάτου μνημεῖον. Esta personificación de la urna funeraria pone el énfasis en el recuerdo de un ser íntimo y familiar para Electra. De este modo, estos versos podrían estar evocando los lamentos fúnebres que las mujeres realizaban, en la intimidad familiar, en honor de su pariente muerto (cf. Henrichs 1993: 172). Así, si antes Orestes era retratado como el personaje que venía a cumplir su venganza y como el héroe que murió compitiendo en los juegos<sup>221</sup>, ahora sólo importan los lazos de sangre que unen a Electra con su hermano. Estos lazos familiares son puestos de relieve desde el primer término del lamento, con el superlativo φιλάτου, y son manifestados por la desesperación de la hermana de Orestes al no haber podido rendir las honras fúnebres debidas a su cadáver, pues no pudo lavarlo con las abluciones exigidas por el rito<sup>222</sup>. La carencia de estos ritos fúnebres, por tanto, incrementa la afectividad dramática (cf. Finglass 2007: 449; Seaford 1994: 376). En este sentido, mediante el dativo λουτροῖς y el verbo κοσμέω, Electra evoca el momento de la preparación del cadáver para exponerlo en el féretro según el orden y el protocolo propio del rito<sup>223</sup>, adornado y lavado ritualmente con el fin de purificar las manchas derivadas del contacto con la muerte, unos actos rituales realizados por manos familiares y privadas, ἐν φίλαισι χερσίν<sup>224</sup>.

La evocación del lamento fúnebre que las mujeres realizaban en la intimidad familiar encuentra sentido también por el hecho de que, en el lamento de Electra, aparecen con frecuencia motivos tradicionales que se repetían en las lamentaciones fúnebres. Entre estos motivos podemos destacar el cambio del pasado al presente (*vid.* Alexiou 1974: 165-171), la referencia a la luminosidad que aparece en el verso 1130 (cf. Alexiou 1974: 187-189; Finglass 2007: 448) o el deseo de que el destino del muerto haya ocurrido de otro modo, como aparece en los versos 1131-1135 (cf. Alexiou 1974: 178-180; Finglass 2007: 448).

---

<sup>220</sup> *El.* 1126-1170.

<sup>221</sup> *El.* 1131-1135.

<sup>222</sup> *El.* 1138-1142.

<sup>223</sup> Sobre el significado ritual del sustantivo κόσμος y el verbo κοσμέω en referencia al orden ritual según el cual se dispone el cadáver en el féretro, *vid.* Seaford 1994: 376 n. 36. Sobre paralelos, cf. *Ant.* 395-396, 901, *El.* 1400-1401; *E. Tr.* 1147; *Hdt.* III 24; *Is.* VIII 22; *Plu. Eum.* 2 10.

<sup>224</sup> *El.* 1138.

#### 6. 4. 3. 4. El efectismo dramático de la noticia sobre Orestes

Después del episodio del pedagogo en el que se describe con detalle la fingida muerte de Orestes y el subsiguiente diálogo lírico entre Electra y el coro en el que la joven se lamenta de su soledad por la pérdida de su hermano<sup>225</sup>, entra en escena Crisótemis alborozada por haber descubierto pruebas de la presencia de Orestes sobre la tumba de Agamenón<sup>226</sup>. Este nuevo diálogo entre Electra y Crisótemis supone un fuerte contraste con respecto al episodio anterior; pues tras la desesperanza ante la muerte del ser querido llega la esperanza por la sospecha de que Orestes sigue vivo. Este efecto de contraste llena de alegría el ambiente escénico y debía de producir impresiones inmediatas en el espectador al sentirse cercana la llegada de Orestes, que se producirá en el episodio siguiente<sup>227</sup>.

La prueba de que Orestes se encuentra vivo es la ofrenda que alguien ha dejado sobre la tumba de Agamenón, señal de que un pariente del muerto le ha rendido honras fúnebres. Todo hace sospechar de que se trata de Orestes, pues en un primer momento se remite a las libaciones que, en el prólogo, el mismo Orestes había anunciado que se disponía a derramar en honor de su padre:

Ἐπεὶ γὰρ ἦλθον πατρὸς ἀρχαῖον τάφον, / ὁρῶ κολώνης ἐξ ἄκρας νεορρύτους / πηγὰς  
γάλακτος καὶ περιστεφῆ κύκλω / πάντων ὅσ' ἔστιν ἀνθέων θήκην πατρός<sup>228</sup>.

*Cuando llegué a la antigua tumba de nuestro padre, veo regueros de leche que acaban de derramar desde lo alto del túmulo y que el sepulcro de nuestro padre está coronado en derredor por toda clase de flores.*

En un primer momento, el epíteto ἀρχαῖον, aplicado a la tumba, confiere solemnidad al espacio sobre el cual se han derramado libaciones y realizado ofrendas fúnebres (Finglass 2007: 381). Así, este epíteto refuerza la sacralidad del lugar y sitúa el túmulo en un espacio y un tiempo sacralizados, en un lugar de culto de un tiempo remoto, antiguo y venerable.

---

<sup>225</sup> El. 823-870.

<sup>226</sup> El. 871-874.

<sup>227</sup> El. 1098ss.

<sup>228</sup> El. 893-896.

En este instante Crisótemis vislumbra ofrendas de flores, un elemento habitual del culto a los muertos<sup>229</sup>, y libaciones derramadas sobre la tumba. La alusión a las libaciones puede traer a la memoria las ofrendas líquidas que, en el prólogo, Orestes anunció que se disponía a derramar sobre la tumba de su padre. Pero en este caso se describen mediante la imagen poética de las fuentes, que sugiere por hipérbole la abundancia de líquido derramado<sup>230</sup>, de leche<sup>231</sup>, un ingrediente habitual en las ofrendas a los muertos (*vid.* Finglass 2007: 381-382). Asimismo, en este pasaje los líquidos reciben un epíteto poco habitual: νεορρύτους, *recién derramadas*. Este compuesto, glosado por varios lexicógrafos con el sentido de νεωστὶ ῥέουσι<sup>232</sup>, presenta una muy escasa aparición en los textos griegos, pues se limita a época bastante tardía<sup>233</sup>. Por otra parte, en época clásica el término aparece sólo atestiguado en este pasaje de Sófocles y en otro de Esquilo<sup>234</sup>, en el que se alude a las manchas de sangre que chorrean de la espada. La escasa aparición del compuesto, las frecuentes glosas del término y la similitud con otros términos de composición trágica que, producidos para la ocasión, producían un efecto importante en el espectador, que reconocía de inmediato el significado del término<sup>235</sup>, son pruebas suficientes para demostrar la significación poética y trágica que el epíteto νεορρύτος confiere al pasaje que estudiamos. Junto con la hipérbole que describe las libaciones como “fuentes de leche”, el epíteto νεορρύτος produce un efectismo trágico importante al evocar la imagen del líquido que fluye hacia la tumba y que se acaba de derramar hace poco, una información que acelera la tensión dramática al hacernos pensar en la cercana presencia de Orestes, posible ejecutor del acto.

Tras observar estos hechos misteriosos desde la lejanía, Crisótemis se dirige a la tumba, desde donde observa una nueva señal que de nuevo remite al prólogo: ἐσχάτης δ' ὀρῶ / πυρᾶς νεώρη βόστρυχον τετμημένον<sup>236</sup>. *Veo en la parte extrema de la pira un*

<sup>229</sup> Cf. A. *Pers.* 618; E. *Tr.* 1143-1144, 1247. Sobre esto, *vid.* Garland 2001: 171; Lattimore 1942: 129-131.

<sup>230</sup> Πηγαί se utiliza para referirse a las libaciones como exageración poética también en *OC.* 479.

<sup>231</sup> Sobre la leche como ofrenda a los muertos, *vid.* A. *Pers.* 611. A veces se acompañaba con miel o vino, cf. Hom. *Od.* X 519, XI 27; E. *IT.* 163-165, *Or.* 114-115.

<sup>232</sup> Phot. & Suid. s. v. νεορρύτοις.

<sup>233</sup> Aparece en Ateneo (Ath. XI 13 40) y en Nono de Panópolis (Nonn. *D.* II 144, XII 200, XIII 259, XVII 72, XLIII 134, XLIV 275, XLV 302, XLVII 159), en pasajes que, en muchos casos, citan a los únicos autores de época clásica en los que se ha conservado el compuesto o con imágenes similares.

<sup>234</sup> A. *Ag.* 1351. Excepción hecha de un fragmento del poeta Timoteo en el que se refiere a las lágrimas recién derramadas (*Tim. fr.* 2b 4.4).

<sup>235</sup> Recuérdese el epíteto νεορρᾶντος aplicado a la espada de Áyax en *Aj.* 30, 828.

<sup>236</sup> *El.* 900-901.

*bucle cortado de un joven*. Con estos versos, que rememoran el momento prologal en el que Orestes anunciaba que se disponía a ofrendar a su padre unos rizos cortados de pelo, Crisótemis obtiene ya la prueba definitiva de que se trata de Orestes<sup>237</sup>. Así pues, este σύνηθες ὄμμα, *rostro familiar*, es identificado por Crisótemis gracias a las alusiones rituales que recuerdan el momento prologal en el que Orestes programaba su futura visita a la tumba. De hecho, las mismas dos referencias rituales que se anunciaban en el prólogo, las libaciones y los mechones de cabello, se retoman ahora con una clara intención de ofrecer una prueba evidente de que Orestes se encuentra cerca. Por otra parte, puede resultar paradójico que un personaje como Crisótemis, que no presencié la trama urdida por Orestes en el prólogo, obtenga como prueba de la presencia de su hermano el recuerdo de estos dos elementos rituales. Esto nos indica, por tanto, que la referencia a las mismas ofrendas del prólogo está empleada con finalidades dramáticas y efectistas que evocan la pronta e inminente llegada de Orestes

#### 6. 4. 4. Conclusión

La planificación de las ofrendas fúnebres que Orestes se dispone a depositar sobre la tumba de su difunto padre en el prólogo son reiteradas y desarrolladas con finalidades dramáticas diversas en los momentos posteriores. Tras la párodo, Electra menciona las libaciones en referencia a las παρέστιοι λοιβαί que el nuevo soberano derrama sobre el centro del hogar al deponer a Agamenón en el trono. El asesinato y la mutilación del antiguo rey son actos que mancillan el núcleo familiar y transgreden el protocolo habitual de las abluciones en honor del muerto, que ahora se convierten en un baño de sangre. Esta transgresión ritual, tanto en el prólogo como en el pasaje en el que se describe esta κηλίς, aparece mediante la ambigüedad del término λουτρά, que se refiere principalmente al lavado purificador del muerto pero también a las libaciones derramadas sobre la tumba.

Durante el agón entre Electra y Crisótemis se reflexiona sobre la importancia de estas ofrendas fúnebres y su finalidad; pues al tener como destinatario el muerto deberían tener la función de aplacar su cólera y conseguir en compensación la benevolencia del difunto. No obstante, al provenir de sus asesinos, el muerto sólo puede responder con malevolencia contra sus enemigos. Dada la repercusión que un mal uso

---

<sup>237</sup> El. 902-904.



del ritual podría tener, Electra aconseja a Crisótemis llevar a la tumba del muerto unos mechones de pelo que, depositados por sus seres queridos, tendrían el efecto contrario. El cabello y la cinta sin adornos de Electra contrastan con el lujo de la mata de pelo que anunciaba Orestes en el prólogo.

Por otra parte, Crisótemis retoma el motivo de las ofrendas fúnebres para anunciar la sospecha de que Orestes sigue vivo. Mediante un lenguaje poético que evoca la práctica ritual de las ofrendas fúnebres, Crisótemis anuncia que ha visto leche derramada y matojos de pelo sobre el sepulcro de su padre. Esta alusión a los mismos dos tipos de ofrendas que anunciaba Orestes en el prólogo hace sospechar que la llegada del hermano se encuentra próxima.

También la urna con las supuestas cenizas de Orestes es un utensilio por medio del cual se presagia la escena de reconocimiento entre los hermanos al hacer referencia a un objeto simbólico al servicio del engaño.

En definitiva, en el prólogo se expone el motivo de las honras fúnebres y la urna con rasgos poéticos y rituales que presagian los momentos posteriores, en los que se evocan las mismas imágenes con finalidades dramáticas distintas. Así, si en el prólogo esta alusión sirve de proyección hacia el futuro en boca de Orestes, para Crisótemis estas ofrendas son mencionadas para recordar la inminente llegada de Orestes y para Electra estas mismas ofrendas se utilizan, bien para insistir en el efectismo trágico de la mancilla ocasionada por el cambio de soberano, bien como una ofrenda que espera reciprocidad de bienes por parte del muerto, actuando éste con benevolencia para quien le rinde culto y con maldad para sus enemigos y asesinos.

## 6. 5. Conclusiones

Conviene destacar, en el prólogo de esta tragedia, una serie de elementos que ambientan el contexto inicial de la obra y se desarrollan en los episodios y cantos corales posteriores, adaptados a cada contexto dramático.

En primer lugar, los primeros versos de la tragedia describen el lugar sacro al que los personajes han llegado. Esta descripción tiene una finalidad dramática importante, pues enmarca la tragedia en el espacio y la saga mítica en la que transcurre la acción,

pero también tiene una función ritual y contextual, pues presenta los lugares sagrados y culturales más emblemáticos. Estos primeros versos presentan elementos poéticos que recargan el lenguaje y producen un efecto dramático inicial fuertemente ritualizado. De todas las alusiones culturales, nos hemos centrado especialmente en la mención de Apolo Licio, pues esta divinidad se repite en dos momentos posteriores de súplica importantes desde el punto de vista dramático. En este sentido, Apolo Licio aparece como un dios ambiguo en el prólogo, como protector y destructor al mismo tiempo, mediante el epíteto *λυκοκτόνος*. En la *εὐχή* realizada por Clitemnestra es invocado como su protector con el fin de liberarla de los temores ante la llegada de su vengador. Del mismo modo, Electra invoca a Apolo Licio con el fin de solicitar su apoyo y protección antes de dirigirse a realizar el “piadoso” acto del asesinato de Clitemnestra.

En segundo lugar, la exposición del oráculo en el prólogo, como en otras tragedias, tiene una función programática importante al presagiar de manera imprecisa los futuros asesinatos ritualizados de Clitemnestra y Egisto, homicidios ambiguos, legitimados por la justicia, piadosos y basados en el engaño. Así, la muerte ritualizada de los asesinos de Agamenón se lleva a cabo al final de la tragedia, en el momento en el que se derrama la sangre de las víctimas sobre el altar, un acto piadoso que desarrolla la imagen del sacrificio ritualizado, sintetizada en la expresión ambigua *κλέψαι χειρὸς ἐνδίκου σφαγᾶς* del anuncio oracular del prólogo. Asimismo, el sueño de Clitemnestra, aunque no remite de manera directa al oráculo del prólogo, evoca una imagen muy similar, al tratarse, en ambos casos, del vaticinio de la llegada del legítimo heredero que viene para reclamar lo que le corresponde, una información que acelera la tensión dramática al incrementar el temor de Clitemnestra.

En tercer lugar, las ofrendas fúnebres y la urna funeraria ofrecen un recurso dramático y poético al servicio de la obra. Si en el prólogo estas libaciones y mechones de cabello eran proyectados hacia el futuro por Orestes, en momentos posteriores los personajes se refieren a estas mismas ofrendas, pero con una finalidad diferente. Así, en el diálogo entre Electra y Crisótemis se alude a éstas en función de la benevolencia o malevolencia del muerto. Si Crisótemis se dispone a depositar sobre el sepulcro los *ἐντάφια*, por orden de su madre, a fin de aplacar la cólera del difunto, éste actuará en perjuicio de sus enemigos. En cambio, si los deposita por el acto piadoso de realizar el rito junto con su hermana, entonces el difunto será benevolente hacia sus seres queridos. Las imágenes poéticas y rituales del pasaje remiten al prólogo en dos momentos

distintos: por un lado, mediante la alusión a los pobres mechones de cabello de Electra, que contrastan con los bucles y adornos que Orestes anunciaba en el prólogo; por otro lado, a causa del término λουτρό, que retoma la imagen de las abluciones en honor del muerto y la conecta con el lavado purificador del cadáver. Así, este lavado, que supone una limpieza ritual de las manchas derivadas del asesinato, se convierte en un baño de sangre, una imagen poética que altera el objetivo del ritual. También como recurso dramático se alude a las ofrendas en el momento en el que Crisótemis anuncia las pruebas de la llegada de Orestes. Estas pruebas son las libaciones y las ofrendas sólidas que ha visto sobre el túmulo, una imagen que recuerda el momento prologal en el que Orestes anunciaba su intención de marchar a rendir las honras fúnebres debidas a su difunto padre y crea un efectismo trágico importante al referirse a la inminente llegada de un personaje del que momentos antes se había anunciado su muerte.

## 7. *Filoctetes*

### 7. 1. Introducción

El argumento de esta tragedia era bien conocido por el público, ya que aspectos importantes del mito aparecen en los poemas homéricos<sup>1</sup>, en el ciclo épico<sup>2</sup> y en la lírica griega<sup>3</sup>. Además, el mito de Filoctetes constituía el tema central de al menos otras seis tragedias, entre las que podemos destacar un *Filoctetes en Troya* de Sófocles y sendas obras compuestas por Esquilo y Eurípides (cf. Webster 1970: 2-8; Avezzù & Pucci & Cerri 2003: XII-XXI; Avezzù 1988: 33-38; Schein 2014: 3-4).

Así, en la *Odisea* a Filoctetes se le menciona como arquero en Troya que regresó a su casa sano y salvo<sup>4</sup>. Por su parte, en la *Ilíada* se indica que los aqueos abandonaron a Filoctetes en la isla de Lemnos<sup>5</sup>, en los *Cantos Ciprios* se describe la mordedura de la serpiente y el abandono del personaje, en la *Pequeña Ilíada* aparece la segunda parte de la historia, que Sófocles dramatiza en su tragedia con cambios importantes. Así también, Esquilo y Eurípides compusieron sendos *Filoctetes* representados con anterioridad a la versión de Sófocles<sup>6</sup>. Si Sófocles tiene todos estos precedentes como paradigma para construir su tragedia, en especial las versiones compuestas por Esquilo y Eurípides, también introduce algunas innovaciones, importantes por su función dramática, en el tratamiento mítico. Entre las más significativas debemos destacar dos.

En primer lugar, frente a la épica, que pone a Diomedes al frente de la empresa de capturar el arco y a Odiseo camino de Esciro en busca de Neoptólemo, en Esquilo es Odiseo el personaje encargado de traer de vuelta a Filoctetes. Por su parte, en Eurípides son Diomedes y Odiseo quienes llevan a cabo la acción (cf. Avezzù 1988: 126; Avezzù & Pucci & Cerri 2003: XIX; Webster 1970: 4), mientras que Sófocles elimina el

---

<sup>1</sup> Cf. *Il.* II 716-725; *Od.* III 188-190, VIII 219-220.

<sup>2</sup> Dentro del ciclo troyano, podemos reconstruir el tema en los *Cantos Ciprios*, donde se contaba el momento en el que Filoctetes fue mordido por la serpiente y abandonado en Lemnos, y en la *Pequeña Ilíada*, que relataba la profecía de Héleno, el viaje de Diomedes a Lemnos para llevarse consigo a Filoctetes y la partida de este último a Troya. Vid. West 2013: 112-113, 181-185; Schein 2014: 3.

<sup>3</sup> *Pi. P.* I 53.

<sup>4</sup> *Od.* III 190, VIII 219-220.

<sup>5</sup> *Il.* II 721-723.

<sup>6</sup> La versión de Sófocles fue representada en el año 409 a. C., mientras que la de Eurípides lo hizo en el 431 a. C., en la misma trilogía que *Medea* y *Dictis* (*TrGF* V 73), vid. Roisman 2005: 33-40; Schein 2014: 4-5. Por su parte, la versión de Esquilo no puede datarse con exactitud. Sobre la controversia en la datación del *Filoctetes* de Esquilo, vid. Avezzù 1988: 102. La fuente principal que tenemos para la comparación de las tres tragedias es uno de los discursos de Dión Crisóstomo (*Or.* 52); mientras que, en otro discurso (*Or.* 59), parafrasea el prólogo de la versión eurípidea.

personaje de Diomedes e introduce en su lugar al joven Neoptólemo, que, persuadido por Odiseo, debe realizar el trabajo sin la compañía de su mentor. La incorporación del hijo de Aquiles al elenco podría estar motivada, como observan Webster (1970: 6) y Austin (2006: 80-81), por el deseo de evitar el contacto directo entre Odiseo y Filoctetes, un problema resuelto por Eurípides con la intervención de Atenea ocultando la visión de Odiseo ante Filoctetes (*cf.* Webster 1970: 4; Avezzi 1988: 126; Avezzi & Pucci & Cerri 2003: XIX). Pero al mismo tiempo, esta incorporación puede deberse al efecto de contraste entre los caracteres de Odiseo y Neoptólemo, una de las funciones del prólogo que hemos descrito. Mediante este contraste, se establece una clara oposición entre los valores representados por los personajes, entre el arte de la palabra astuta de Odiseo y la fuerza de Neoptólemo derivada de las características de su padre Aquiles. Este conflicto, por medio del cual se consigue reflejar mejor la instrucción del hombre mayor y el aprendizaje del joven inexperto, se convierte así en uno de los temas centrales de la tragedia (Roisman 2005: 88).

En segundo lugar, la isla habitada donde los griegos abandonaron a Filoctetes en las tragedias de Esquilo y Eurípides, cuyo coro estaba formado por mujeres lemnias, se convierte, en la versión sofoclea, en una isla desierta y deshabitada (Schein 2014: 6). Esta característica insiste en la soledad, el abandono y el sufrimiento de Filoctetes con la finalidad de incrementar el efecto dramático mediante la fuerte carga emocional del personaje principal, alejado de toda interacción humana (*cf.* Segal 2013: 158; Webster 1970: 6; Avezzi & Pucci & Cerri 2003: XX). Este personaje<sup>7</sup>, descrito en varias ocasiones como un muerto social<sup>8</sup>, es apartado de la civilización y aislado de la sociedad como una pestilencia a causa de su herida putrefacta y de sus grandes gritos de dolor, que impedían la relación natural del hombre con sus dioses en los ritos sagrados<sup>9</sup>. De este modo, los coreutas ya no son habitantes de Lemnos sino marineros a las órdenes de Neoptólemo, un cambio probablemente motivado no sólo por el efectismo trágico

---

<sup>7</sup> La exclusión de Filoctetes ha sido interpretada con frecuencia en el marco de un rito de paso, pues su aislamiento social presenta las tres fases características que definen los ritos de paso, según la clasificación tripartita que hizo Van Gennep (2008: 32). En primer lugar, existe una primera fase de separación, en la que los iniciados son alejados del mundo social y excluidos al mundo salvaje, como sucede con Filoctetes. En segundo lugar, encontramos la fase de marginalidad, según la cual el iniciado, también como Filoctetes, es marginado socialmente debido a la naturaleza salvaje en la que habita. En tercer lugar, hallamos la fase de agregación, en la que el iniciado es reincorporado a su nueva vida. Lo mismo sucede al final de la tragedia que analizamos, momento en el cual Filoctetes es reconducido a Troya y reintroducido en la sociedad de los hombres.

<sup>8</sup> *Cf. Ph.* 1018, 1030.

<sup>9</sup> *Ph.* 7-11.

incrementado por las características de Filoctetes sino también por la caracterización de Neoptólemo como un héroe joven que debe llevar a cabo una mutación en su personalidad por medio de un aprendizaje (*cf.* Webster 1970: 5; Schein 2014: 6-8).

Así pues, la versión de Sófocles se centra en la exclusión social de Filoctetes que diez años atrás, cuando se dirigía a Troya, fue abandonado por sus camaradas en la desértica isla de Lemnos a causa de la herida putrefacta y de los quejidos de dolor que lanzaba como consecuencia de la mordedura de una serpiente<sup>10</sup>. Este dolor insoportable alteraba la relación natural del hombre con sus dioses y convertía a Filoctetes en una mancilla que contaminaba los ritos propios de la civilización. Diez años después, Odiseo y Neoptólemo desembarcan en Lemnos con la misión de recuperar el arco de Filoctetes y llevarlo a Troya; pues, según ha vaticinado el oráculo de Héleno, sólo con el arco y su portador, o sólo con Filoctetes, se podrá tomar Troya<sup>11</sup>. Toda esta antesala mítica no se expone en el prólogo por ser un tema bien conocido, pues el pasado en Sófocles sólo se explica en la medida en que es importante para comprender el presente dramático (Kitto 1961: 281). En este inicio simplemente se describe la misión que los protagonistas se disponen a efectuar y se ocultan aspectos importantes del mito que no se mencionarán hasta más adelante, como el oráculo o la mordida de Filoctetes por una víbora. En este prólogo, por el contrario, se enfatizan los aspectos relevantes de la versión sofoclea, como la importancia de la isla deshabitada de Lemnos, que subraya el aislamiento social de Filoctetes, la introducción del joven Neoptólemo y la caracterización psicológica de los tres protagonistas.

El astuto Odiseo aparece como el promotor de la acción dramática al mandar a Neoptólemo llevar a cabo el acto que ha planeado (Austin 2006: 41). Con este fin, Odiseo instruye al hijo de Aquiles en una serie de valores con el objetivo de que su aprendiz capture el arco de Filoctetes mediante el engaño, sin importar los medios empleados para conseguirlo y desatendiendo la profecía de Héleno, que vaticinó que

---

<sup>10</sup> Según la versión más extendida, la serpiente mordió a Filoctetes en la vecina isla de Crisa. Pero según otras versiones la mordedura fue causada en la misma isla de Lemnos o en la vecina Tenedos. *Vid.* West 2013: 112-113; Lasso de la Vega 2003: 164.

<sup>11</sup> No queda claro si el vaticinio dice que se lleve a Troya sólo a Filoctetes, sólo el arco o a ambos. Según la versión de Sófocles, Héleno sólo vaticinó que se debía convercer a Filoctetes de marchar a Troya de buen grado (*Ph.* 610-613). No obstante, en el prólogo Odiseo llega a afirmar que sólo con el arco se podrá capturar Troya (*Ph.* 113), probablemente debido a la importancia de este objeto como elemento dramático significativo y como arma gloriosa que obtendrá la victoria en Troya. Así también, al final de la tragedia Heracles pronostica el destino de Filoctetes y dice que ambos, el arco y su dueño, son los que conseguirán conquistar la ciudad de Príamo (*Ph.* 1423-1430).

Filoctetes era también imprescindible para capturar la fortaleza de Príamo (*cf.* Gill 1980: 140; Bowra 1944: 267).

Esta estratagema, urdida por Odiseo y revelada a su aprendiz en el prólogo, es desarrollada dramáticamente en los momentos posteriores del drama, en los que Neoptólemo entabla un diálogo con Filoctetes durante el cual trata de ganarse su confianza, según las directrices dadas por Odiseo<sup>12</sup>. Pero cuando Neoptólemo y Filoctetes se entretienen demasiado, el hijo de Laertes envía un mercader, según había dicho también en el prólogo<sup>13</sup>, con el objetivo de acelerar la acción dramática y apremiar la partida de Neoptólemo y Filoctetes diciéndoles que Odiseo y Diomedes se acercan para capturar al hijo de Peante<sup>14</sup>. En boca de este mercader, como estrategia dramática, aparece por primera vez el oráculo en una escena de engaño claramente efectista por el juego de apariencias que crea, pues el anuncio de la inminente llegada de Odiseo y Diomedes es también falso y es revelado con el fin de exponer la razón por la cual ambos héroes se acercan para capturar a Filoctetes (*cf.* Avezzù & Pucci & Cerri 2003: 232-234; Bowra 1944: 268; Knox 1964: 126-127; Easterling 1978: 27; Robinson 1969: 47). En este sentido, el oráculo, que generalmente en Sófocles aparece en el prólogo con el fin de impulsar la acción, es desplazado a la mitad del drama, demorando su aparición por finalidades dramáticas consistentes también en hacer avanzar la acción en un momento en el que Neoptólemo y Filoctetes se entretienen demasiado y la acción dramática debe agilizarse<sup>15</sup>.

Una de las funciones más importantes de este prólogo es la delineación psicológica de los personajes. Mediante esta caracterización se oponen los distintos temperamentos de los personajes principales (*cf.* Knox 1964: 120-122; Blundell 2002:

---

<sup>12</sup> *Cf. Ph.* 56-65, 219-538.

<sup>13</sup> *Ph.* 126-129. Odiseo dice literalmente que, en caso de que se entretengan demasiado, engañará la forma –μορφήν δολώσας– del navegante que ha entrado en escena con Odiseo y Neoptólemo (*Ph.* 45) bajo el disfraz de un comandante de navío. El motivo del δόλος sirve a Sófocles como recurso dramático para crear una escena de engaño mediante el sirviente disfrazado de marinero.

<sup>14</sup> *Ph.* 591-597.

<sup>15</sup> La ubicación del oráculo de Héleno es en Sófocles una innovación, ya que no aparece en el prólogo como sucedía en la versión de Eurípides (D. Chr. Or. LIX 2) y habría sido natural en Sófocles con la finalidad de hacer arrancar la acción dramática, sino que es anunciado por el mercader bien avanzada la obra también con el objetivo de impulsar la actuación de los personajes (Avezzù & Pucci & Cerri 2003: 233). Muchas interpretaciones se han dado sobre la finalidad dramática que persigue Sófocles haciendo que el oráculo aparezca tardíamente, sobre si Neoptólemo conoce con anterioridad el oráculo o sobre si Odiseo también lo conoce y decide ocultarlo al hijo de Aquiles. Pues, en el prólogo este oráculo no aparece, dando la sensación de que lo único importante de capturar es el arco, todo lo contrario a lo que dice la profecía. Sobre las distintas interpretaciones de la aparición tardía del oráculo, *cf.* Avezzù & Pucci & Cerri 2003: 232-234; Gill 1980: 141-142; Hinds 1967: 171-180.

184; Roisman 2005: 84-85). En esta línea, podríamos afirmar que la tragedia tiene como núcleo temático el cuestionamiento de conflictos y tensiones de valores políticos que coinciden con los que había en la época de Sófocles y son expuestos en el prólogo (*cf.* Roisman 2005: 62; Biancalana 2005: 160-161; Segal 2013: 136-137). Así, términos como δίκη, κλέος o σοφός aparecen con significados diversos según los emplee Odiseo, Neoptólemo o Filoctetes, maneras distintas de concebir un mismo ideal que refleja la tensión de valores encarnada en la posición conflictiva de los personajes (*cf.* Biancalana 2005: 157; Roisman 2005: 72).

En esta línea, la φύσις de Neoptólemo, cuya naturaleza proveniente del guerrero Aquiles lo convierte en representante de la fuerza heroica<sup>16</sup>, se opone al νόμος de Odiseo<sup>17</sup>, que representa los ideales democráticos de la palabra con fines persuasivos, pero transgredidos y confundidos con los ideales aristocráticos e individuales, donde prima el κέρδος y el δόλος con el objetivo de obtener la victoria individual, la ganancia personal frente a la colectiva, actitudes moralmente reprobables para un ateniense (*cf.* Roisman 2005: 39-40; Biancalana 2005: 161-165; Segal 1999: 331). En este sentido, Odiseo se muestra partidario de realizar un acto vergonzoso con el fin último de obtener κέρδος, νίκη y principalmente κλέος<sup>18</sup>, tres términos que representan el mismo conflicto entre lo individual y lo colectivo, los ideales aristocráticos y los democráticos, el engaño, la fuerza o la persuasión como método óptimo para obtener los objetivos en la empresa (*cf.* Scodel 2009: 58-59; Roisman 2005: 63). En la misma línea, el κτήμα τῆς νίκης individual que persigue Odiseo aparece confundido con el ideal de justicia<sup>19</sup>. Asimismo, la gloria personal prometida por Odiseo a Neoptólemo de ser llamado a la vez σοφός καὶ ἀγαθός<sup>20</sup> se volverá contra Odiseo, cuyo σοφισμα se ha basado en unos valores manipuladores y vergonzosos, nada acordes con el ideal ateniense de la

---

<sup>16</sup> *Ph.* 79-80, 88-89.

<sup>17</sup> La oposición φύσις / νόμος es propiamente una oposición sofística, sobre la cual remitimos al libro clásico de Heinemann (1980). No sería raro, aunque sí discutible, encontrar una oposición muy parecida en esta tragedia. En este sentido, Odiseo sería el reflejo del político oportunista que pretende adquirir el arco de Filoctetes a toda costa con el único objetivo de obtener ganancia personal. Así, la posición natural y aristocrática de Neoptólemo se opondría a las costumbres humanas y democráticas que representa Odiseo. En una época en la que la sofística estaba en boga, en el 409 a. C. en que se representó esta tragedia, es muy probable que estas similitudes no pasaran desapercibidas al espectador.

<sup>18</sup> *Cf. Ph.* 81-82, 83-85, 111, 119.

<sup>19</sup> *Ph.* 81-82.

<sup>20</sup> *Ph.* 119. Esta promesa tiene claras resonancias homéricas que alteran el ideal ateniense de la καλοκάγαθία, *vid.* Avezzù & Pucci & Cerri 2003: 176-177.



justicia<sup>21</sup>, y terminará en el honor colectivo de los griegos a causa de la marcha final de Filoctetes hacia Troya<sup>22</sup>.

De esta manera, el κλέος individual del guerrero homérico entra en conflicto con el κλέος derivado de la salvación colectiva (cf. Roisman 2005: 62; Bowra 1944: 261; Bowie 1997: 59). La artimaña de Odiseo, por tanto, se basa fundamentalmente en el λόγος empleado de manera mendaz a fin de conseguir sus propios fines<sup>23</sup>. La manera de emplear esta palabra, tan importante para convencer tanto en los consejos homéricos como en la asamblea ateniense<sup>24</sup>, es también cuestionada y debatida (vid. Roisman 2005: 63-64). Por otra parte, aunque Odiseo destaca mayormente por su pragmatismo y sus aspiraciones individuales, se presta también a una lectura positiva como un personaje práctico y motivado tanto por los intereses comunes como por los personales; pues sus objetivos, en última instancia, persiguen el éxito del ejército griego (cf. Roisman 2005: 75; Knox 1964: 121; Rowan Beye 1970: 68; Biancalana 2005: 164).

Estos valores ambiguos representados por Odiseo, que confunde la salvación colectiva con la individual, entran en conflicto con los ideales del joven Neoptólemo, cuya inexperiencia en el arte de la palabra lo opone directamente a su instructor Odiseo. Así, frente al oportunismo de Odiseo, Neoptólemo aboga por la persuasión o por la

---

<sup>21</sup> *Ph.* 1244-1246.

<sup>22</sup> Cf. *Ph.* 1347, 1421-1430. Según Harrison (1989: 174-175), los versos finales en los que Heracles promete a Filoctetes la gloria colectiva con su marcha a Troya (εὐκλεῖα), aluden a la instauración póstuma del culto de Filoctetes, igual que sucede en otras tragedias como *Áyax*, *Traquinias* o *Edipo en Colono*. Harrison basa su interpretación en algunas fuentes que atestiguan este culto en diversas zonas de Grecia, principalmente en la Magna Grecia, entre los Mácalos, ciudad griega de la región de *Bruttium*, actual Calabria, y entre los sibaritas. Pero también en Crisa tenemos atestiguado un culto de Filoctetes. En este tema no entraremos, ya que no aparece en el prólogo. Sobre esto, cf. Harrison 1989: 173-175; Griffin 1998: 53.

<sup>23</sup> El debate sobre el λόγος empleado por Odiseo ha hecho pensar a algunos estudiosos que en este personaje aparece representada la figura del político capaz de embaucar a la sociedad o incluso del sofista maestro de una retórica corrupta y mentirosa (cf. Roisman 2005: 64; Scodel 2009: 49; Gastaldi 1996: 22; Carlevalle 2000: 31-37; Craik 1980: 247; Falkner 1998: 40). No obstante, esta interpretación es discutida por Pucci (Avezzù & Pucci & Cerri 2003: 160), ya que el σόφισμα urdido por Odiseo es ingeniado más bien por la necesidad de ocultarse ante Filoctetes y está basado en el engaño, no en la persuasión (*Ph.* 101).

<sup>24</sup> Algunos han visto en este debate sobre el λόγος un reflejo del episodio de la embajada del canto nueve de la *Iliada* (cf. Bowie 1997: 59; Austin 2006: 77; Rowan Beye 1970: 63) y de algunos pasajes de Homero donde también aparece el peligro de la palabra elocuente (Roisman 2005: 65). Otros, por su parte, han visto un reflejo del contexto socio-político de la obra, en sus años finales de la Guerra del Peloponeso durante los cuales hubo una deterioración moral de los valores atenienses que comenzó con la plaga del primer año de guerra, un deterioro que se convierte en reflejo de la indecisión y ambigüedad de los personajes en la obra (Roisman 2005: 69-70).

fuerza<sup>25</sup> debido a su φύσις, que lo hace descendiente directo de los valores heroicos que representa su padre Aquiles<sup>26</sup>.

De este modo, el hijo de Aquiles debe aprender una lección de valores que son cuestionados y debatidos constantemente a lo largo de la mutación de personalidad que experimenta (*vid.* Roisman 2005: 104-105). Esta mutación, como veremos, se ha relacionado con el rito de paso efébo, durante el cual el efebo marchaba también a una misión al final de la cual adquiriría la categoría de hoplita. Si Neoptólemo experimenta un cambio, Filoctetes, que aparece al inicio en un espacio liminal y sacralizado alejado de los humanos, se moverá del espacio salvaje donde se encuentra a su reintegración en sociedad mediante su marcha final a Troya, de nuevo rehabilitado en comunidad y obteniendo la gloria colectiva (*cf.* Avezzù & Pucci & Cerri 2003: XXXII; Segal 2013: 157; Biancalana 2005: 160). Filoctetes, como héroe sofocleo, se sitúa en un espacio sacralizado y ambiguo con respecto al orden del mundo, experimentando, a lo largo del drama, un proceso de transformación conducente a su reintegración social (*cf.* Avezzù & Pucci & Cerri 2003: XXXII; Segal 1999: 47).

Con estas consideraciones preliminares, en este capítulo estudiamos tres aspectos religiosos importantes que, mediante imágenes y metáforas frecuentes, aparecen expuestos y programados en el prólogo y reelaborados en los pasajes posteriores. En primer lugar, analizamos algunas imágenes propias del espacio ambiguo del personaje entre lo civilizado y lo incivilizado y de la sacralidad de la cueva de Filoctetes. En relación con este ambiente, estudiamos también algunas alusiones a la realidad cultural de Atenas conectadas con el argumento dramático y con la isla de Lemnos. En segundo lugar, analizamos la programación prologal de aspectos importantes en el ritual efébo, como la mutación de Neoptólemo por medio de las constantes imágenes militares, que evocan el entrenamiento militar del efebo en el espacio salvaje de la desierta cueva, y

---

<sup>25</sup> *Cf. Ph.* 90-91, 102.

<sup>26</sup> *Cf. Ph.* 79-80, 88-89. Sin embargo, esta fortaleza heroica de Neoptólemo es también ambigua, como muestra su salvaje conducta al asesinar a Príamo sobre un altar (*E. Hec.* 23ss.) y sacrificar a Políxena sobre la tumba de Aquiles (*E. Hec.* 107ss.). Sobre esto, *vid.* Roisman 2005: 37-38, 45. A pesar de la fama que tenía Neoptólemo como un ser salvaje, Sófocles silencia estos hechos posteriores, pues le interesa resaltar más bien las cualidades aristocráticas y heroicas del personaje como heredero directo de la naturaleza de su padre. Con todo, algunos estudiosos han visto una referencia indirecta a los episodios ulteriores del salvajismo de Neoptólemo en *Ph.* 1440-1441, cuando Heracles dice al hijo de Aquiles y al de Peante que, cuando destruyan Troya, deben ser piadosos con los dioses (Easterling 1978: 39); pues asesinar a alguien sobre un altar, como Neoptólemo hizo con Príamo, era un acto que contaminaba tanto al criminal como el espacio sagrado y convertía al ejecutor en un μίαισμα que, por derramar sangre, debía ser purificado (*cf.* Parker 1990: 4; Adkins 1960: 90).

mediante la alusión al juramento. En tercer lugar, estudiamos la proyección prologal de otros dos elementos que probablemente evocaran en la mente del espectador aspectos religiosos o rituales relacionados con la isla de Lemnos: la *δυσσομία* producida por la herida y el simbolismo del fuego.

## 7. 2. Los espacios sacralizados de *Filoctetes*: la isla, la cueva y los cultos

### 7. 2. 1. Introducción

Ninguna tragedia conservada de Sófocles se presta tan bien como ésta a una lectura desde la oposición entre lo civilizado y lo incivilizado<sup>27</sup>. Esta tensión de valores tiene su reflejo en la relación del hombre con el mundo que lo rodea y aparece encarnada en el personaje de Filoctetes y en el escenario deshabitado y agreste de Lemnos y la cueva.

El elemento salvaje aparece, por un lado, en Lemnos y, por otro, en el propio Filoctetes, ya que «the *Philoctetes*, like the other plays, establishes symbolic identification or affiliation between the setting and the hero» (Segal 1999: 323). En esta línea, la novedad en el mito tradicional de hacer de Lemnos un espacio deshabitado, alejado de la civilización<sup>28</sup> y sin cultos que cohesionen la comunidad, propicia el salvajismo de Filoctetes, que vive abandonado, en un espacio salvaje en contacto directo con la naturaleza proveedora de los recursos y alimentos necesarios para subsistir<sup>29</sup>. Asimismo, Filoctetes se encuentra desprovisto en parte de estos recursos, de los que debe dotarse con la única arma a su disposición, el arco sagrado heredado de Heracles que le sirve como medio de subsistencia<sup>30</sup> y lo convierte en un cazador y un depredador, cuya carencia de normas sociales y rituales hacen de Filoctetes un asesino cercano a las fieras que caza, más que a los hombres con los que no tiene contacto (Segal 1999: 294-295). Esta caracterización del personaje como un ser salvaje, alejado de la civilización y

---

<sup>27</sup> Esta oposición ha sido bien estudiada por Charles Segal (1999: 292-327). Por esta razón no seremos muy exhaustivos. Sólo nos centraremos en el tema principal de nuestro estudio, la proyección prologal de este motivo en relación con la sacralidad que rodea el espacio donde transcurre la acción..

<sup>28</sup> *Ph.* 2.

<sup>29</sup> *Ph.* 391-392.

<sup>30</sup> Sobre el simbolismo del arco en la tragedia, un objeto sagrado y arma de sacrificio que sirve a Filoctetes para procurarse alimento, *cf.* Segal 1999: 318-319; Lada-Richards 1997: 179-180; Harsh 1960: 412-414; Gill 1980: 138-140. El arco es un importante símbolo de *philia* y de confianza, sellada primero entre Heracles y Filoctetes y luego entre Filoctetes y Neoptólemo, así como un elemento de valor heroico gracias al cual se obtendrá la victoria final en Troya (*cf.* *Ph.* 654-657, 776-777, 943, 1286-1292, 1423-1430).

habitante de un ἄνθρωπος, aislado de la sociedad<sup>31</sup> y en contacto directo con los animales en una ἐσχρατιά<sup>32</sup>, recuerda el modo de vida del Cíclope Polifemo. De hecho, tanto en la tragedia de Sófocles como en el drama satírico de Eurípides intitulado *El Cíclope* se describe la llegada de Odiseo a un remoto y agreste lugar apartado de las sociedades humanas, en el que se encuentra una gruta donde habita un ser que se alimenta de los animales con los que convive. Este personaje, igual que el espacio donde habita, es un ser salvaje e impío que transgrede las leyes humanas y religiosas<sup>33</sup>, una alteración directamente relacionada con su exclusión social. Por ello, este personaje mitológico, cuyo episodio era muy conocido por el público por haber sido tratado principalmente por el único drama satírico conservado íntegro de Eurípides y por el libro IX de la *Odisea*, se presta a una interesante comparación con el modo de vida de Filoctetes y con el espacio que éste ocupa (cf. Avezzù & Pucci & Cerri 2003: 162; Segal 1999: 297-298; Falkner 1998: 34; Bowie 1997: 59-60).

Por otra parte, el trato directo del personaje con la naturaleza refleja un estadio anterior a la civilización, sin culto a los dioses y carente de objetos necesarios en la vida humana, como el fuego para cocinar o utensilios propios de la técnica de los hombres (Segal 1999: 292). En esta línea, en la tragedia podría subyacer una crítica a la idea de la tierra automática, según la cual la vida de los hombres se ha ido paulatinamente corrompiendo a partir de un estadio inicial en el que la tierra por sí sola proporcionaba todo lo necesario para la subsistencia en la llamada Edad de Oro, donde reinaba Crono. Así, el personaje se encuentra en un estadio anterior a la civilización propia de los seres humanos, en el que debe frotar dos piedras para producir fuego y es la naturaleza misma quien, en su estado salvaje, proporciona los alimentos básicos.

Convertido en una bestia a causa del espacio natural en el que vive, Filoctetes está afligido desde hace tiempo por una herida que lo devora como una fiera salvaje y conecta su modo de vida con el de los animales (Segal 1999: 297). Estas características, tanto del escenario inicial como del personaje, contrastan con determinados objetos que, en la cueva, hacen el lugar habitable, con un poco de alimento, hojarasca, una copa de madera, trapos y diversos materiales para hacer fuego<sup>34</sup>. En consecuencia, tanto el ambiente como el personaje destacan por la ambigüedad entre lo civilizado, reflejado en

---

<sup>31</sup> Cf. *Od.* IX 216; *S. Ph.* 27; *E. Cyc.* 22, 35, 87, 426.

<sup>32</sup> Cf. *Od.* IX 182; *S. Ph.* 144.

<sup>33</sup> Polifemo es calificado como ἀνόσιος y δυσσεβής en *E. Cyc.* 26, 30, 31.

<sup>34</sup> *Ph.* 32-36.

los pocos utensilios que hacen el lugar habitable, y lo incivilizado, pues se trata de un espacio alejado del ser humano, salvaje e inhabitado.

Esta misma ambigüedad es una de las características que definen al héroe trágico sofocleo. De manera general, los héroes trágicos se encuentran aquejados por algún sufrimiento inicial, como sucede con Áyax, Antígona o Edipo en Colono, o por una prueba degradante que los contamina durante la secuencia de la acción dramática, como Heracles o Edipo en Tebas, originada por algún crimen o tabú religioso o personal (*vid. Avezzù & Pucci & Cerri 2003: 157-158*). Como consecuencia de esta marca contaminante, el héroe se sitúa en un espacio limítrofe entre lo civilizado y lo incivilizado, donde destacan los valores religiosos transgredidos que contextualizan la situación inicial, como sucede con los sacrificios pervertidos realizados por Áyax, con la plaga de Tebas que transgrede el orden natural de la vida o con la prohibición de lamentos fúnebres y de sepultura que alteran el orden religioso al inicio de *Antígona* (*cf. Avezzù & Pucci & Cerri 2003: 157-158; Segal 1999: 47; Jouanna 1992: 407*). En este espacio alterado y ambiguo, el héroe es un relegado social que pertenece al mundo salvaje pero, al mismo tiempo, tiene su lugar de honor en la *polis*, como sucede con el guerrero Áyax o, en este caso, con el asilvestrado Filoctetes. Pero el hijo de Peante se encuentra en una posición liminal entre lo civilizado y lo incivilizado, caracterizado como un muerto social<sup>35</sup> que ha transgredido los cultos cívicos que se exponen al inicio de la obra<sup>36</sup>. Por estos motivos podemos afirmar que asistimos a la construcción de un ambiente sacralizado, pues la imposibilidad de habitar el lugar convierte la isla en un espacio no sólo salvaje sino también sacro, intocable, donde el único habitante convive en contacto directo con la naturaleza, en compañía de un suelo al que deben reverenciar como a un dios antes de su partida<sup>37</sup>, con un arma que es en sí misma sagrada y que le ha sido concedida por Heracles (*vid. Austin 2011: 12-13*).

La tensión entre lo civilizado y lo incivilizado tiene también su reflejo en los mitos y cultos conectados con Lemnos. Así, la destrucción de los elementos civilizados es uno de los temas del mito del asesinato de las lemnias, un crimen que altera el orden natural de la vida y la aproxima al mundo salvaje<sup>38</sup>. Esta destrucción es ejemplificada,

---

<sup>35</sup> *Ph.* 1018, 1030.

<sup>36</sup> *Ph.* 8-11.

<sup>37</sup> *Ph.* 533-534.

<sup>38</sup> El mito de las lemnias, como veremos en el apartado correspondiente, ha sido interpretado desde muchos enfoques distintos. En este mito podríamos ver un resto del antiguo matriarcado según el cual la

en el ritual anual de Lemnos, con la extinción del fuego, un hecho que impide la realización de las actividades cotidianas de la vida humana, como cocinar o sacrificar a los dioses (Segal 1999: 311). En consecuencia, igual que las lemnias, Filoctetes vive en una ruptura de elementos civilizadores y debe recrear el fuego básico<sup>39</sup> que distingue a los humanos de los animales.

Además del espacio sacralizado del lugar donde vive Filoctetes, en la tragedia encontramos alusiones a cultos que podrían relacionar la realidad cultural de los atenienses con la propia de los habitantes de Lemnos, con reminiscencias de cultos y rituales conocidos por el público. En esta línea, como observan Segal (1999: 307) y Mitchell-Boyask (2007: 89), las relaciones históricas entre Atenas y Lemnos sugieren ecos que, en esta tragedia, podrían evocar realidades culturales similares en ambas regiones, debido sobre todo a que Lemnos fue conquistada un siglo antes por el ateniense Milcíades y a las relaciones culturales y religiosas que hubo entre Atenas y Lemnos<sup>40</sup>, como la existencia de una estatua construida por Fidias en honor de Atenea, llamada “lemnia”, en la Acrópolis<sup>41</sup>. Asimismo, Sófocles, como tesorero de la Confederación de Delos en el 443/442 a. C. y estratega durante la revuelta de Samos de 441-439, estuvo sin duda familiarizado con los mitos y cultos locales de la isla.

Con estas consideraciones, en este apartado nos proponemos dos objetivos. En primer lugar, estudiamos la presentación prologal del motivo de la oposición entre lo civilizado y lo incivilizado, observando cómo se muestran imágenes que reflejan esta misma oposición en la sacralidad del lugar, así como en el ambiente religioso transgredido del inicio de la obra, y aparecen exploradas dramática y poéticamente en los episodios y cantos corales posteriores. En segundo lugar, nos centramos en dos versos del prólogo en los que se alude a realidades culturales propias de la Atenas del siglo V a. C., referencias que, en relación con el argumento dramático, aparecen

---

isla de Lemnos se convirtió en un lugar habitado y gobernado exclusivamente por mujeres, pues éstas asesinaron a sus maridos a causa de la infidelidad de éstos. Por otra parte, es muy sugerente la interpretación de este mito como una explicación etiológica del ritual anual que lo acompañaba, un ritual de exclusión sexual a causa de la *δυσουμία* con la que Afrodita castigó a las mujeres por descuidar su culto. Así, en el ritual se conmemoraba el mito mediante la separación simbólica de los sexos, seguramente a raíz de que las mujeres comieran ajo, como sucedía también en las Esciroforias. También podemos interpretar este mito en relación con el retorno del fuego que, con fines purificatorios, anualmente se reintroducía en el isla. Sobre las distintas interpretaciones del mito y el rito, *vid.* Dumézil (1998).

<sup>39</sup> *Ph.* 295-297.

<sup>40</sup> *Hdt.* VI 137-140.

<sup>41</sup> *Paus.* I 28 2.

repetidas en los momentos sucesivos y asociadas con las realidades culturales propias de la isla de Lemnos.

### 7. 2. 2. La cueva y Filoctetes: ambigüedad, salvajismo y civilización

La transgresión ritual que se describe en el prólogo conecta al personaje con el lugar. Por un lado, la isla de Lemnos, alejada de la civilización, es víctima de una alteración religiosa que domina el ambiente inicial. Por otro lado, la cueva, descrita como un espacio ambiguo entre lo civilizado y lo incivilizado, es vinculada con el salvajismo del personaje que la habita, con imágenes que lo describen como si fuera un animal.

En los primeros versos de la tragedia, Odiseo cuenta que el abandono de Filoctetes se produjo como consecuencia de la imposibilidad de realizar los ritos sagrados, a causa, por un lado, de la herida de la sangre que le goteaba del pie y, por otro lado, de los salvajes gritos de dolor que transgredían el protocolo ritual esperable:

Ἀκτή μὲν ἦδε τῆς περιρρύτου χθονὸς / Λήμνου, ἄστιπτος βροτοῖς οὐδ' οἰκουμένη /  
ἔνθα (...) τὸν Μηλιᾶ / Ποίαντος υἱὸν ἐξέθηκ' ἐγὼ ποτε, / (...) νόσω καταστάζοντα  
διαβόρω πόδα: / ὅτ' οὔτε λοιβῆς ἡμῖν οὔτε θυμάτων / παρῆν ἐκίλοις προσθηγεῖν, ἀλλ'  
ἀγρίαις / κατεῖχ' ἀεὶ πᾶν στρατόπεδον δυσφημίαις, / βοῶν, ἰύζων<sup>42</sup>.

*Este es el promontorio de la tierra de Lemnos circundada por el mar, no pisada por los hombres ni habitada, donde (...) al hijo de Peante, al Melio, abandoné<sup>43</sup> yo otrora, (...) pues le supuraba el pie por una devoradora enfermedad; puesto que no podíamos dedicarnos debidamente ni a las libaciones ni a los sacrificios, sino que con salvajes gritos invadía siempre todo el campamento, con gemidos, con alaridos.*

En esta primera descripción de Filoctetes se pone de manifiesto que sus gritos interfieren en los ritos sagrados. Así, para la realización de las ceremonias religiosas públicas era necesaria la εὐφημία, esto es, “use of words of good omen”<sup>44</sup>, el silencio o

---

<sup>42</sup> Ph. 1-11.

<sup>43</sup> Traducimos como “abandonar” porque el verbo ἐκτίθημι significa literalmente “depositar fuera” y refuerza la exclusión social del personaje. No obstante, como subrayan los comentarios, tanto el verbo como el sustantivo ἔκθεσις tienen un uso específico referido a la exposición de los niños que al nacer eran considerados ilegítimos y abandonados a su suerte para morir, dada la alta frecuencia de estos términos con este significado (cf. Hdt. I 112 4; E. Ion. 344, 956, Ph. 25; Ar. Nu. 531; Apollod. III 48 6, III 149 4). Sobre esto, *vid.* Webster 1970: 67; Kamerbeek 1980: 27; Avezzi & Pucci & Cerri 2003: 157; Schein 2014: 117-118.

<sup>44</sup> LSJ. s. v. εὐφημέω.

la palabra adecuada y sagrada que conllevaba la abstención de gritos de mal agüero (*cf.* Avezzù & Pucci & Cerri 2003: 159; Burkert 2007: 102; Pulleyn 1997: 184). Por el contrario, la *δυσφημία* implicaba palabras estridentes de mal agüero, funestas, inapropiadas y desacordes con el devenir natural del ritual, como indica el prefijo negativo<sup>45</sup>. Por ello, la *δυσφημία* de Filoctetes, por alterar la *εὐφημία* exigida por el rito, no permitía realizar estos actos religiosos en silencio según era costumbre, pues la palabra adecuada en contextos de sacrificio consistía en un primer momento en «el silencio sagrado» de los participantes (*vid.* Burkert 2007: 102). De hecho, el imperativo *εὐφημεῖτε* es una fórmula ritual con la que se inician con frecuencia los himnos, las plegarias o las oraciones, por medio de la cual el sacerdote manda guardar silencio a los asistentes para poder pronunciar la palabra sagrada<sup>46</sup>. En este sentido, este ambiente alterado muestra la destrucción de la vía de comunicación entre los hombres y sus dioses y evoca la imagen de un personaje cuyas normas rituales y sociales se han visto alteradas, razón por la cual se ha procedido a su exclusión social (*cf.* Segal 2013: 138; Mauduit 2006: 298).

La *δυσφημία* de Filoctetes recibe como calificativo el término *ἄγρίαίς*, de modo que las nefastas palabras del personaje son asimiladas con aquellas proferidas por los animales habitantes del *ἄγρός*, pues el adjetivo *ἄγριος*, *salvaje*, deriva del sustantivo *ἄγρός*, *campo* (*vid.* Mauduit 2006: 19-25). Así, mediante la adición del sufijo denominativo *-ιος*, de mucha frecuencia en griego indicando la pertenencia, *ἄγριος* significa propiamente «de l'ἄγρός, qui appartient à l'ἄγρός» (Mauduit 2006: 19)<sup>47</sup>. De esta manera el significado “salvaje” del adjetivo *ἄγριος* reenvía al espacio del bosque, así como a las actividades y representaciones que aparecen asociadas con este ambiente, como el pastoreo, la caza y todo tipo de actividades rústicas, opuestas con frecuencia al *ἄστυ* o a la *πόλις* como el espacio cívico y el lugar donde se concentran las sociedades humanas (*vid.* Mauduit 2006: 19-21).

---

<sup>45</sup> *LSJ.* s. v. *δυσφημέω*. Debemos matizar que la *δυσφημία* estaba permitida en determinados ritos que tenían como destinatario alguna deidad ctónica o héroe, o también en la sepultura, en cuyo caso se realizaban lamentos fúnebres estridentes (Alexiou 1974: 4-5). En definitiva, los ruidos y lamentos eran lícitos en casos donde se alteraban las normas de los rituales en honor de divinidades olímpicas (Burkert 2007: 269).

<sup>46</sup> *Cf.* Ar. *Ach.* 237, 241, *Pax* 434; A. *Pers.* 620.

<sup>47</sup> El mismo tipo de derivación lo encontramos en el adjetivo “salvaje” que, proveniente del bajo latín *salvaticus*, a su vez una alteración del latín clásico *silvaticus*, remite en última instancia al nombre del bosque, *silva*. *Vid.* Mauduit 2006: 19.



El salvajismo de Filoctetes conecta también al personaje con su propia herida, ya que νοσεῖ νόσον ἀγρίαν<sup>48</sup>, *sufre una salvaje enfermedad*, excediendo así el límite entre lo civilizado y lo salvaje y convirtiéndose en un ser desmesurado<sup>49</sup> que convive μετὰ θηρῶν<sup>50</sup>, *con las fieras*, y transformado en un ἀπηγριωμένον<sup>51</sup>, *asilvestrado*. En esta línea, esta cualidad del protagonista asimilado con los animales se observa en las muchas veces que, desde el prólogo, se emplea el término ἄγριος o derivados<sup>52</sup>. Además de la herida y los gritos, Filoctetes también recibe el mismo calificativo a causa de la imposibilidad de ser persuadido<sup>53</sup>, pues el rechazo de la persuasión es considerado un comportamiento salvaje debido a que aquel que no cede a la persuasión es incapaz de ser domesticado como un animal (*vid.* Mauduit 2006: 295-296).

Por otra parte, el salvajismo del campo se mide por su relación con la proximidad o la lejanía con respecto a la comunidad, de modo que cuanto más nos alejamos de la sociedad más nos adentramos en el espacio salvaje del campo. Al respecto, es relevante el concepto de ἐσχατιά, un lugar ubicado en los confines de la tierra en el espacio salvaje del campo extremo apartado de todo contacto con la civilización (Mauduit 2006: 22). En este sentido, en Homero, mientras que Laertes se sitúa en una zona relativamente próxima a la ciudad<sup>54</sup>, Eumeo se encuentra ἀγροῦ ἐπ' ἐσχατιήν<sup>55</sup>, *en los confines del campo*. Con la misma idea, en la párodo de la tragedia que estudiamos, Neoptólemo recuerda al coro que Filoctetes yace en un lugar agreste lo más alejado de la humanidad, un τόπον ἐσχατιαῖς<sup>56</sup>.

De este modo, en la primera descripción del personaje, Odiseo está preparando el terreno, de manera concisa, para una exposición mucho más elaborada del aislamiento social de Filoctetes, cuya naturaleza salvaje lo convierte en un ser animalizado, cuyos gritos se asemejan al de las fieras habitantes del ἀγρός, excluido de la sociedad de los hombres. En este sentido, si una de las actividades asociadas con el bosque es la caza<sup>57</sup>, Filoctetes tiene ésta como actividad principal, única ocupación que, gracias a su arco, le

---

<sup>48</sup> *Ph.* 173.

<sup>49</sup> *Ph.* 179.

<sup>50</sup> *Ph.* 184-185, 936-937.

<sup>51</sup> *Ph.* 226.

<sup>52</sup> *Cf. Ph.* 9, 173, 214, 226, 265, 1321.

<sup>53</sup> *Ph.* 1321.

<sup>54</sup> *Od.* XXIV 205.

<sup>55</sup> *Od.* XXIV 150.

<sup>56</sup> *Ph.* 144.

<sup>57</sup> A este respecto nótese la relación etimológica entre ἀγρός y ἄγρα. Sobre esto, *vid.* Mauduit 2006: 23.

permite vivir alejado de la comunidad y lo aproxima a los animales salvajes que también cazan para sobrevivir<sup>58</sup>. Pero al mismo tiempo, la caza es uno de los resquicios de civilización que mantienen con vida a Filoctetes como hombre. Este elemento es, por tanto, al mismo tiempo un símbolo de la ambigüedad del personaje como ser humano animalizado (cf. Segal 1999: 300; Vidal-Naquet 2002b: 173).

Pero no sólo el personaje sino también la caverna es descrita como un lugar salvaje que, al mismo tiempo, presenta algunos restos de humanidad que la hacen habitable, como una copa, unos harapos o unos pocos utensilios para hacer fuego<sup>59</sup>. Así, el espacio escénico se sitúa no sólo en una ἐσχατιά, sino también en un lugar limítrofe y ambiguo entre lo civilizado y lo incivilizado, una ambigüedad que presenta también el personaje (cf. Avezzù & Pucci & Cerri 2003: 157-158; Segal 1999: 47; Vidal-Naquet 2002b: 173). De este modo, en el prólogo se califica la vivienda como ἄντρον<sup>60</sup>, un término poético que describe también la cueva de Polifemo<sup>61</sup>, un espacio igualmente salvaje y apartado de la civilización que algunos han comparado con el que nos encontramos en esta tragedia, ambos situados en una ἐσχατιά<sup>62</sup> (cf. Avezzù & Pucci & Cerri 2003: 162; Segal 1999: 297-298; Falkner 1998: 34; Bowie 1997: 59-60). El lugar deshabitado de la cueva de Filoctetes es también descrito, en oxímoron, como una κενὴν οἴκησιν ἀνθρώπων δίχα<sup>63</sup>, una vivienda vacía sin hombres, un pleonasma estilístico que pone el énfasis en la soledad y el alejamiento social del lugar, yuxtaponiendo lo civilizado y habitable a lo yermo y ausente de humanidad (vid. Avezzù & Pucci & Cerri 2003: 162).

Esta misma redundancia sirve para definir tanto el personaje como el espacio, caracterizados ambos por la exclusión social. En este sentido, en *Ph.* 487, en boca de Filoctetes, el lugar es descrito como un ἐρήμιον χωρὶς ἀνθρώπων στίβου, un lugar yermo sin huella de hombres. Esta expresión redundante, que recuerda la primera descripción del lugar como un ἐσπιπτος βροτοῖς οὐδ' οἰκουμένη, aparece referida al abandono del personaje con un pleonasma similar al que en el prólogo servía para describir la cueva, de modo que el personaje aparece también aquí asociado con el lugar donde vive (Avezzù & Pucci & Cerri 2003: 220). Con la misma imagen, la gruta

---

<sup>58</sup> Cf. *Ph.* 165, 206-207, 290-295, 955-958.

<sup>59</sup> *Ph.* 32-39.

<sup>60</sup> *Ph.* 27.

<sup>61</sup> Cf. *Od.* IX 216; *E. Cyc.* 22, 35, 87, 426.

<sup>62</sup> Cf. *Od.* IX 182; *S. Ph.* 144.

<sup>63</sup> *Ph.* 31.

es descrita, también en oxímoron, como un ἄοικον οἴκησιν<sup>64</sup>, *una habitación deshabitada*. Estas imágenes evocan a un ser excluido de la sociedad, un ἄφιλον, ἐρημον, ἄπολιν<sup>65</sup>, privado de valores propios de la civilización como la φιλία o la polis. En su casa vacía de hombres, Filoctetes es un muerto entre los vivos<sup>66</sup>, tanto socialmente por su exclusión como biológicamente por su herida (*vid.* Mauduit 1995: 342-343).

Este salvajismo espacial contrasta con la imagen de alguien pernoctando, durmiendo en medio de unas pocas hojas aplastadas o pisoteadas<sup>67</sup> que remiten a la poca humanidad encontrada en la cueva. En este sentido, Odiseo ordena a Neoptólemo que observe si hay alguien sumido en el sueño, καθ' ὕπνον καταλισθείς<sup>68</sup>, una expresión cuyo verbo significa propiamente “estar bajo el abrigo de un recinto”<sup>69</sup> con el matiz de “pasar la noche”. Por otra parte, debido a la relación etimológica del verbo καταλίζομαι con αὐλή y αἶλις<sup>70</sup>, en este contexto podríamos pensar que el término empleado está evocando el vocablo αἶλιον, *cueva*, trayendo a la mente la imagen de alguien durmiendo bajo el abrigo de la gruta. En esta línea, Odiseo pregunta lo siguiente a Neoptólemo: ΟΔΥΣΣΕΥΣ· οὐδ' ἔνδον οἰκοποιός ἐστὶ τις τροφή; / ΝΕΟΠΤΟΛΕΜΟΣ· σπιπτή γε φυλλὰς ὡς ἐναυλίζοντι τῷ<sup>71</sup>. *ODISEO: ¿Y no hay dentro ninguna provisión que la haga habitable? NEOPTÓLEMO: Sólo follaje aplastado como por alguien que ha pasado la noche aquí.* En estos versos, Neoptólemo retoma el mismo verbo empleado por Odiseo con distinto preverbio, recordando la imagen de alguien durmiendo dentro de la cueva sobre las hojas pisoteadas<sup>72</sup>. Por otra parte, el verbo ἐναυλίζω tiene el significado técnico de “vivaquear”, en referencia a los soldados que pasan la noche de manera improvisada<sup>73</sup>. Mediante esta metáfora se refuerza la imagen de un ser que ha tenido que pernoctar de forma totalmente inesperada con unas pocas provisiones que se

<sup>64</sup> Ph. 534.

<sup>65</sup> Ph. 1018.

<sup>66</sup> Ph. 1018, 1030.

<sup>67</sup> Ph. 33.

<sup>68</sup> Ph. 30.

<sup>69</sup> LSJ. s. v. καταλίζομαι.

<sup>70</sup> DELG. s. v. αὐλή.

<sup>71</sup> Ph. 32-33.

<sup>72</sup> Estas hojas, que también evocan una imagen ambigua entre lo civilizado y lo salvaje, a lo largo de la tragedia aparecen asociadas con el sueño, ya que sirven de cama para dormir como en este pasaje, pero también con el alivio del dolor causado por la herida, ya que son también utilizadas a modo de calmante que, siguiendo una metáfora frecuente, “adormece” el dolor (*cf.* Ph. 44, 649-650). En este sentido, a lo largo de la obra es frecuente la asimilación entre el sueño, el follaje y el calmante médico, *cf.* Ph. 33, 44, 649-650, 696-700, 827. Sobre esto, *vid.* Ceschi 2009: 98; Mauduit 1995: 355; Mitchell-Boyask 2007: 99; Avezzù & Pucci & Cerri 2003: 253-254.

<sup>73</sup> Sobre este significado, *vid.* LSJ. ἐναυλίζω. *Cf.* Th. III 91, IV 54, VIII 33; X. An. VII 7 8.

pueden encontrar también en las casas, que sirven de vivienda a los seres humanos<sup>74</sup>. Por otra parte, el término σπιπτή, repetido con frecuencia en la obra<sup>75</sup>, marca la dualidad entre la huella habitable y el lugar deshabitado, recordando el vocablo ὄσπιπτος del inicio y oponiendo lo civilizado a lo incivilizado (*vid.* Avezzi & Pucci & Cerri 2003: 162-163). En este sentido, en *Ph.* 157-158, el coro pregunta a Neoptólemo sobre el lugar donde habita Filoctetes: τίς τόπος, ἢ τίς ἔδρα; τίν' ἔχει στίβον, / ἔναυλον, ἢ θυραῖον; *¿Qué lugar o qué asentamiento? ¿Qué paso tiene, dentro de la cueva o fuera?* El adjetivo ἔναυλος, opuesto a θυραῖος, presenta la misma composición que el participio ἐναυλίζοντι del prólogo y, por tanto, remite a la misma imagen de alguien que se encuentra vivaqueando en el interior de la caverna.

Otro elemento que evidencia algo de humanidad es el poco alimento que hay en la cueva, τροφή τις. Este alimento es recordado, asimismo, en varias ocasiones con las palabras φορβή ο βορά<sup>76</sup>, términos técnicos empleados con frecuencia para referirse a la comida de los animales<sup>77</sup>. De este modo, la condición de Filoctetes es rebajada a la esfera de las bestias que salen en busca de alimento. Así también, la descripción de Filoctetes arrastrándose como una serpiente, mediante verbos como ἔρπω, εἰλύω y ἐξέλκω<sup>78</sup>, o trazando un surco, dejando su huella al paso y forzado por la necesidad de alimento, ὡς φορβῆς χρεία / στίβον ὀγμεύει<sup>79</sup>, a la caza de animales salvajes, θηροβολοῦντα<sup>80</sup>, son imágenes poéticas que exploran y desarrollan el motivo del salvajismo del personaje, visto como una fiera perteneciente al campo silvestre.

En la misma línea de imágenes, Filoctetes, cuando se vea privado de su arco, invocará a su gruta, a su alimento y a los animales salvajes:

Ἦ σχῆμα πέτρας δίπυλον, αὔθις αὖ πάλιν / εἴσειμι πρὸς σέ ψιλός, οὐκ ἔχων τροφήν· / ἄλλ' αὐανοῦμαι τῷδ' ἐν αὐλίῳ μόνος, / οὐ πτηνὸν ὄρνιν, οὐδὲ θῆρ' ὀρειβάτην / τόξοις

<sup>74</sup> A este respecto, hemos preferido adoptar la lectura τροφή, en vez de τρυφή que ofrece Welcker, con el sentido de “provisiones”, especialmente alimentos que identifican al habitante de la cueva como un ser humano. El compuesto οἰκοποιός es un hápax frecuentemente glosado por los escolios y los léxicos tardíos. La rudeza del compuesto, cuyos componentes son fácilmente comprensibles en el contexto en que nos encontramos, de nuevo atestigua un estilo trágico claramente efectista que enfatiza el lugar limítrofe en el que habita el personaje, viviendo como un animal pero con unas pocas provisiones que convierten el espacio en una casa que sirve de vivienda a los hombres.

<sup>75</sup> *Cf. Ph.* 2, 29, 33, 48, 157, 163, 206, 487.

<sup>76</sup> *Cf. Ph.* 43, 162, 274, 308, 708, 711, 957, 1108.

<sup>77</sup> *LSJ.* s. v. βορά, φορβή.

<sup>78</sup> *Cf. Ph.* 206-207, 290-292, 985, 1155-1157.

<sup>79</sup> *Ph.* 162-163.

<sup>80</sup> *Ph.* 165.

ἐναίρων τοισίδ', ἀλλ' αὐτὸς τάλας / θανὼν παρέξω δαῖτ' ἀφ' ὧν ἐφερβόμην, / καί μ' οὔς  
ἐθήρων πρόσθε θηράσουσι νῦν<sup>81</sup>.

*Roca de doble puerta, de nuevo me dirijo junto a ti desgarnecido, sin alimento; me  
secaré solo en esta cueva, sin matar con semejante arco a ningún ave alada ni a fiera  
montesa, sino que yo mismo, desgraciado, con mi muerte serviré de comida a quienes  
eran mi alimento, y los que antes cazaba me cazarán ahora a mí.*

Según Long (1968: 102-103), la perífrasis inicial que alude a la cueva es empleada con ironía, referida a la gruta como si fuera un palacio<sup>82</sup>, una afirmación que no sería extraña si consideramos que la misma imagen aparece, en tres ocasiones<sup>83</sup>, en la calificación de la gruta como μέλαθρον, un término demasiado digno para una caverna (Avezzi & Pucci & Cerri 2003: 181). Esta ironía es subrayada por el hápax δίπυλον, que sustituye al más común δίθυρον y reenvía al prólogo, al inicio de la descripción de la cueva como δίστομος πέτρα<sup>84</sup>, una roca de doble abertura (Avezzi & Pucci & Cerri 2003: 270).

Esta caverna, por tanto, es aquí amplificada mediante la perífrasis emotiva de dicción trágica σχῆμα πέτρας δίπυλον<sup>85</sup>, que introduce, igual que en el prólogo, el salvajismo y la ambigüedad del personaje y de su morada, a la vez un palacio y una roca. A continuación, se describe al personaje como un ser solitario, sin el arco que era su sustento de vida. Este aislamiento se ubica en la gruta que se encuentra presente en el paisaje, como indica el demostrativo en la expresión τῷδ' ἐν αὐλίῳ, un espacio que recuerda la descripción prologal de la caverna en cuyo interior alguien ha dormido, ἐναυλίζοντι. Así también, la imagen sugiere al desgraciado Filoctetes secándose, ἀνανοῦμαι, en su cueva, del mismo modo que los pocos harapos llenos de pus se estaban secando, θάλπεται, en la gruta descrita en el prólogo<sup>86</sup>, una imagen que evoca la desecación física del cuerpo privado de alimento (Mauduit 1995: 358). Así, las

---

<sup>81</sup> Ph. 952-958.

<sup>82</sup> Long (1968: 103) compara esta perífrasis con otros textos trágicos donde la misma expresión denota majestuosidad a propósito de palacios (cf. E. Hec. 619, Alc. 912). Esta perífrasis se puede interpretar también en relación con un incremento de la fuerte carga emotiva del pasaje reforzada por la reiteración y la asonancia de πάλιν (Avezzi & Pucci & Cerri 2003: 270).

<sup>83</sup> Cf. Ph. 147, 1428, 1453.

<sup>84</sup> Ph. 16.

<sup>85</sup> El término σχῆμα, que propiamente significa “forma”, es irrelevante para el contexto y puede parecer redundante (Long 1968: 102-103). De hecho, mediante esta palabra seguida de un sustantivo en genitivo se forman perífrasis poéticas características del lenguaje redundante y solemne de la tragedia, como en E. Med. 1072, Alc. 912, Hec. 619, Andr. 1, Ion. 992. Vid. LSJ. s. v. σχῆμα.

<sup>86</sup> Ph. 38-39.

características del espacio y del personaje se pueden fácilmente conectar entre sí. Esta identificación aparece con claridad en la ambigüedad entre lo civilizado y lo incivilizado tanto de Filoctetes como del espacio. En esta línea, las fieras salvajes son identificadas con el personaje mediante el alimento, ἐφερβόμην, que es, al mismo tiempo, el sustento que conserva la vida del hombre, que, gracias al arco, se sirve de la caza para procurarse comida<sup>87</sup>. Esta identificación de Filoctetes con los animales salvajes con los que vive lo convierte a la vez en el cazador y en el cazado, en el hombre y en la bestia.

Asimismo, Filoctetes cuenta que, al abandonarlo ἐν κατηρεφεῖ πέτρα, *en la roca cubierta por completo*, depositaron unos pocos harapos y algo de alimento, ῥάκη προθέντες βαιὰ καὶ τι καὶ βορᾶς<sup>88</sup>, una descripción cuyos términos recuerdan la exclusión social de Filoctetes mencionada en los primeros versos<sup>89</sup>. En el prólogo, pues, se aludía a la exposición de Filoctetes mediante el verbo ἐκτίθημι, cuyo preverbio denota la expulsión del personaje<sup>90</sup>. Por su parte, en el pasaje que nos ocupa se emplea el verbo προτίθημι, cuyo preverbio añade un matiz diferente al que aparecía en el prólogo; pues este compuesto, encontrado también en *Antígona*, en un contexto similar de expulsión del μῖασμα con un mínimo de alimento para evitar la impureza<sup>91</sup>, está atestiguado en muchos pasajes con el significado preciso de “depositar comida delante de alguien”<sup>92</sup>. En este sentido, se vuelve a recordar la exclusión social y la animalización de Filoctetes, ante quien se deposita, además de unos pocos andrajos para vestirse, alimento propio de animales o de personajes reducidos a la esfera salvaje,

<sup>87</sup> Esta ambigüedad entre lo civilizado y lo incivilizado, entre la vida y la muerte, la encontramos simbolizada en el arco sagrado y presenta en la obra un posible e interesante juego etimológico entre βίος, *vida*, y βίος, *arco*, cuando Filoctetes dice que le han quitado la vida refiriéndose también a su arco (*Ph.* 931). Sobre estos asuntos, cf. Pucci 1996: 27; Robinson 1969: 43-44; Avezzù & Pucci & Cerri 2003: 268; Segal 1999: 319.

<sup>88</sup> *Ph.* 271-275. Véase también *Ph.* 307-315.

<sup>89</sup> *Ph.* 5.

<sup>90</sup> Generalmente se admite que el verbo ἐξέθηκα remite a la exposición de los hijos ilegítimos al nacer, que eran abandonados a su suerte (cf. Schein 2014: 117; Avezzù & Pucci & Cerri 2003: 157). Esto es así debido a que el compuesto, aparte de la alusión de Aristóteles (*Po.* 1460a: τὰ περὶ τὴν ἔκθεσιν) al abandono de Odiseo por los feacios en Ítaca (*Od.* XIII 116-125), no se encuentra atestiguado con el sentido de abandonar a personas adultas. Es muy frecuente, por el contrario, en relación con el abandono de los niños recién nacidos (cf. Hdt. I 112; E. *Ion.* 344, 951; Ar. *Nu.* 531). No obstante, pensamos que no habría por qué pensar en una referencia semejante, pues el mismo preverbio indica, igual que sucede en el caso de los niños abandonados, que se lleva a cabo un movimiento hacia fuera, ya que Filoctetes es expuesto fuera de la ciudad y, en consecuencia, aislado socialmente.

<sup>91</sup> *Ant.* 775.

<sup>92</sup> *LSJ.* s. v. προτίθημι. Cf. *Od.* I 112; Hes. *Th.* 537; Hdt. I 207 29; S. *Aj.* 1294. Sobre esto, *vid.* Schein 2014: 171-172.

como indica de nuevo el término βορᾶς (cf. Avezzù & Pucci & Cerri 2003: 195; Vidal-Naquet 2002b: 172-173; Segal 1999: 297).

Por otro lado, la imagen del escaso alimento con el que Filoctetes es abandonado en un sitio completamente cubierto, κατηρεφεῖ, podría evocar la expulsión del μῖασμα de la sociedad con el fin de purificar la comunidad (cf. Avezzù & Pucci & Cerri 2003: 194; Jebb 1890: 53). Así pues, Filoctetes es presentado ya desde los primeros versos de la tragedia como un ser ritualmente impuro; pues una de las causas de su expulsión social es precisamente la mancha de sangre que le supuraba de la herida, como consecuencia de lo cual lanzaba los salvajes gritos que transgredían las normas religiosas propias de los hombres e impedían realizar los ritos sagrados<sup>93</sup>. Con esta misma idea, también Antígona, un μῖασμα a los ojos de Creonte, es expuesta, προθείς, con el mínimo alimento, φορβῆς, a fin de que muera de inanición alejada de la sociedad, encerrada en una roca o sepulcro completamente cubierto, κατηρεφεῖ, πετρώδει ἐν κατώρυχι<sup>94</sup>. Por su parte, también Crisótemis informa a Electra de que, si ésta no cesa en sus lamentos, han amenazado con encerrarla viva ἐν κατηρεφεῖ στέγη<sup>95</sup>, *en una habitación completamente cerrada*, con el objetivo de relegar socialmente la impureza. De este modo, la exposición de Filoctetes en un espacio cerrado, alejado de la civilización y con un mínimo alimento para sobrevivir recrea la imagen de la expulsión del μῖασμα, la repulsión social de la persona que estaba contaminando los ritos sagrados con sus salvajes gritos, lamentos que pertenecen a la esfera de los animales e impiden la comunicación efectiva entre los seres humanos y sus dioses<sup>96</sup>.

Además del salvajismo del personaje y del lugar, en la cueva hallamos unos pocos utensilios que hacen el espacio habitable. En este sentido, la caverna es también un lugar ambiguo, salvaje y apartado de la sociedad, pero al mismo tiempo apto para la vivienda de los humanos. La copa, elemento fabricado gracias a la τέχνη del hombre por algún artesano mediocre<sup>97</sup>, es uno de los utensilios que se encuentran en la cueva, un objeto del que se sirven los hombres para realizar libaciones sagradas en los rituales y para escanciar vino en los banquetes, οἶνοχύτου πώματος, un acto del que Filoctetes se

---

<sup>93</sup> Ph. 9-10.

<sup>94</sup> Cf. Ant. 773-776, 885-886.

<sup>95</sup> El. 381-382.

<sup>96</sup> La mancha de Filoctetes, como veremos, se observa también en la herida chorreante de sangre (Ph. 7), un elemento importante que contamina a su portador y lo convierte en una impureza que debe ser expulsada de la sociedad.

<sup>97</sup> Ph. 35-36.

ha visto privado durante diez años<sup>98</sup>. Esta copa recibe como aposición el neutro *τεχνήματα*, un plural generalizador cuyo sufijo en *-μα*, según se ha señalado en alguna ocasión, podría señalar la ironía despreciativa del pasaje, utilizado en lugar del sustantivo *τέχνη*, igual que en otras tragedias se usa *δούλευμα* en vez de *δοῦλος*<sup>99</sup> o *μίσημα* en vez de *μῖσος*<sup>100</sup> (cf. Long 1968: 42; Avezzù & Pucci & Cerri 2003: 163). Por otra parte, si bien en estos últimos casos la ironía despreciativa es evidente por el contexto, dada la alta frecuencia de uso del neutro *τέχνημα* en lugar de *τέχνη*, no vemos tan claro este sentido<sup>101</sup>, pudiendo tratarse en este caso de una simple tendencia de uso. En cambio, sí nos parece más apropiada la ironía despreciativa que encontramos en la descripción de este objeto como un tesoro, un *θησαύρισμα*<sup>102</sup>.

En definitiva, la copa sugiere la parte civilizada del espacio, el banquete de los humanos y las libaciones de vino en los sacrificios, los momentos en los que se reúnen las sociedades para celebrar su cohesión social como grupo. En este sentido, la falta de vino implica la carencia de festividades religiosas, una imagen que recuerda la imposibilidad de rituales en un lugar donde se han transgredido sus normas; pues, sin religión, Filoctetes vive apartado de la sociedad de los hombres (cf. Avezzù & Pucci & Cerri 2003: 244; Segal 1999: 292).

Igual que la copa, otros elementos, como el fuego, el escaso alimento y los harapos, evidencian restos de humanidad que crean un fuerte contraste con el salvajismo de la caverna y de su habitante. Este contraste aparece frecuentemente marcado mediante imágenes poéticas que evocan a un ser animalizado arrastrándose por la necesidad de alimento y excluido socialmente como un *μῖασμα*, por medio de términos de la raíz de *στῖβος* y de vocabulario derivado de *ἄγριος*. Todas estas imágenes y lenguaje poético conectan al personaje con su vivienda y su herida, convertidos los tres en fieras alejadas de las sociedades humanas. Asimismo, la alteración religiosa del comienzo recrea el ambiente inicial reforzando el salvajismo del protagonista y de su morada. La misma ambigüedad que en el personaje aparece reflejada en la cueva de Filoctetes, un *ἄνθρωπος* salvaje perteneciente al *ἀγρός*, pero al mismo tiempo un *μέλαθρον* donde se conservan pequeños vestigios de humanidad.

---

<sup>98</sup> *Ph.* 713-715.

<sup>99</sup> *Ant.* 756.

<sup>100</sup> *A. Th.* 186, *Eu.* 73; *S. El.* 289; *E. Hipp.* 407.

<sup>101</sup> *LSJ.* s. v. *τέχνημα*.

<sup>102</sup> *Ph.* 37.



### 7. 2. 3. Los espacios culturales: entre Atenas y Lemnos

Al final del prólogo, Odiseo ruega a los dioses Hermes y Atenea que les ayuden en la misión: Ἑρμῆς δ' ὁ πέμπων Δόλιος ἡγήσαιο νῶν / Νίκη τ' Ἀθάνα Πολιάς, ἥ σώζει μ' ἀεί<sup>103</sup>. *Que Hermes, el embaucador y conductor, nos guíe a nosotros dos, y Atenea Nike Políade, la que siempre me salva*. En estos versos se alude a dos divinidades cuyos epítetos delimitan sus respectivas esferas de acción y evidencian la relación entre la realidad cultural del pueblo ateniense y el personaje que pronuncia este ruego (vid. Parker 2003: 181). Esta relación se proyecta hacia el futuro, ya que se solicita que las divinidades guíen a los protagonistas en la acción que éstos llevarán a cabo. Así, se muestran imágenes que, expuestas con expectación e incertidumbre, al tratarse de un deseo y algo que aún no ha ocurrido, anuncian lo que va a suceder en el resto de la obra.

En primer lugar, Hermes recibe dos epítetos acordes con sus esferas de acción. El primero de ellos es el participio πέμπων, que recuerda la función del dios como Psicopompo o acompañante de las almas de los muertos al inframundo. Del mismo modo, en este contexto el dios debe guiar a los protagonistas hacia el éxito en la misión (Avezzù & Pucci & Cerri 2003: 178). El segundo epíteto que recibe la divinidad, Δόλιος, indica que Hermes debe conducir a los protagonistas al éxito en una empresa basada en el engaño. Así, el δόλος, en el que Odiseo ha basado su estratagema para robar el arco<sup>104</sup>, es una de las cualidades solicitadas al dios del engaño. La alusión a Hermes es, pues, importante desde el punto de vista argumental. Pero también adquiere relevancia desde una perspectiva cultural, pues el epíteto Δόλιος, conectado con el argumento, delimita la esfera de actuación de la divinidad, la astucia y el engaño, y su parcela de culto (Parker 2003: 176); ya que Hermes, como Δόλιος, recibía culto en el camino hacia Pelene<sup>105</sup>. Por otra parte, esta esfera de actuación del dios se ve clara en muchos mitos en los que la divinidad participa activamente en maquinaciones y engaños, como el robo de las vacas de Apolo, tema principal de un drama satírico de Sófocles conservado fragmentariamente<sup>106</sup>, o el hurto del ganado de Sísifo por

---

<sup>103</sup> Ph. 133-134.

<sup>104</sup> Cf. Ph. 91, 101-102, 107, 129, 608, 948, 1112, 1117, 1228, 1282, 1288.

<sup>105</sup> Paus. VII 27 1.

<sup>106</sup> Vid. H. Merc. 18. Sobre el drama satírico de Sófocles *Rastreadores*, del que sólo se han conservado entre 400 y 500 versos, vid. Krumeich & Pechstein & Seidensticker (1999: 280-312).

Autólico<sup>107</sup>. Ya desde Homero esta divinidad recibe el epíteto πολύτροπος, igual que Odiseo, por su capacidad de engañar y a causa de su astucia y riqueza en ardidés<sup>108</sup>, una esfera de acción que relaciona al héroe con el dios (cf. Avezzi & Pucci & Cerri 2003: 178; Goldhill 2012: 33; Mitchell-Boyask 2007: 90; Gastaldi 1996: 23-24).

En segundo lugar, la diosa Atenea aparece en calidad de protectora de Odiseo, pero también de la *polis* de los atenienses, mediante el epíteto Πολιάς, que conecta así la realidad cultural con el personaje. En esta línea, la oración de relativo ἧ σφίξει μ' ἀεὶ recuerda a la fórmula homérica referida con frecuencia a la relación entre protectora y protegido, que asocia a la diosa Atenea con el hijo de Laertes<sup>109</sup>. Por otra parte, la deidad recibe dos epítetos que conectan su esfera de actuación tanto con el argumento como con el culto local que recibe en Atenas. En este sentido, tiene el epíteto Νίκη debido a la victoria que obtuvo en el combate contra Poseidón por la soberanía de la comunidad, gracias a lo cual se convirtió también en divinidad Políade o protectora de la *polis* de los atenienses, teniendo su centro cultural localizado en la Acrópolis (cf. Sourvinou-Inwood 2011: 168; Mitchell-Boyask 2007: 91; Avezzi & Pucci & Cerri 2003: 178; Parker 2003: 181; Webster 1970: 80). El primer epíteto de Atenea podría también recordar el templo de Atenea Nike que había en la Acrópolis. Este templo fue construido en honor de la patrona de la ciudad para conmemorar la victoria de los griegos sobre los persas en Salamina, finalizado probablemente pocos años antes de que se representaran *Ion* y *Filoctetes*<sup>110</sup>. Por otra parte, igual que el engaño conecta a Hermes con Odiseo, la victoria también relaciona a Atenea con su protegido. Así pues, el ideal de la victoria se proyecta en el prólogo en boca de Odiseo, que desea apoderarse de un κτήμα τῆς νίκης<sup>111</sup> bajo el pretexto de la ganancia personal y del engaño, una victoria individual que evolucionará hacia un logro colectivo con la marcha final de Filoctetes a Troya (cf. Blundell 2002: 187-189; Mitchell-Boyask 2007: 90).

---

<sup>107</sup> Hyg. *Fab.* 201.

<sup>108</sup> Cf. *Il.* I 311, 440, III 200, 216, 268, IV 329, 349, X 148, 382, 400, 423; *Od.* I 1, X 330, XIX 395-399, XIX 405ss; *h. Merc.* 439; *A. Ch.* 726-728, 815ss; *Pl. Cra.* 408b; *S. El.* 1396.

<sup>109</sup> Cf. *Il.* X 278-279; *Od.* XIII 300ss.

<sup>110</sup> En la misma línea aparece el epíteto Νίκη referido a Atenea en E. *Ion* 457, 1529. En el contexto de la tragedia de Eurípides, cuya fecha imprecisa de producción se sitúa en torno al 413 a. C. (Lee 1997: 40), pocos años antes que *Filoctetes*, también aparece la referencia al mismo epíteto y, como subrayan los comentarios (Lee 1997: 210), es posible ver también una evocación del templo en honor de Atenea Νίκη de la Acrópolis. Sobre este culto, *vid.* Roscher, s. v. Nike.

<sup>111</sup> *Ph.* 81.

Sobre el epíteto Πολιάς y su relación con la realidad cultural ateniense se han dado diversas interpretaciones. Por su parte, Webster (1970: 78) piensa que la identificación entre Πολιάς y Νίκη podría resolver la conjetura de que la antigua estatua de madera de Atenea Políade se encontraba en el templo de Nike. Asimismo, Mitchell-Boyask (2007: 91) puntualiza que el epíteto Políade aparece asociado con las dos estructuras principales de Atenea: la localizada en el Partenón y una escultura que tenía en el Erecteo<sup>112</sup>, donde también había otra de Hermes<sup>113</sup>. Entre las opiniones escépticas, Jebb (1898: 30-31) afirma, no sin razón, que las alusiones a Atenea Νίκη y Πολιάς no necesariamente aluden a la realidad cultural de Atenas, pues en toda Grecia había cultos a esta divinidad con las mismas esferas de acción. No obstante, como confirma Mitchell-Boyask (2007: 91), es inevitable pensar que el epíteto Políade aparece asociado con la realidad cultural ateniense, ante lo cual el público que acudía a la representación en el teatro de Dioniso al pie de la Acrópolis no pasaba desapercibido por formar parte de un mismo contexto religioso.

En definitiva, Odiseo suplica que Atenea y Hermes le guíen mediante tres esferas de actuación y de culto conectadas con el personaje y el argumento dramático: el engaño, la victoria y la salvación (*vid.* Segal 2013: 141-142). Esta salvación, que, como hemos visto, recuerda la relación tradicional entre Odiseo y Atenea, es al mismo tiempo la protección que Atenea proporciona a los habitantes de la *polis*, dado que el relativo sigue inmediatamente el epíteto Políade (Mitchell-Boyask 2007: 93); de modo que, salvando a Odiseo, salva también por extensión a la comunidad. En este sentido, Pucci (Avezzi & Pucci & Cerri 2003: 179) llama la atención sobre la ironía de estos versos; pues Odiseo, solicitando la salvación, no será salvado de la ruina de los valores en los que se basa su σόφισμα, ya que los dioses asociados con él no le ayudarán. Por este motivo, pensamos que la salvación se realiza en beneficio de los valores colectivos de la *polis*, de quien Atenea se alza también como protectora y salvadora. De este modo se asocia la realidad cultural ateniense con el argumento, con el personaje de Odiseo y con la finalidad de la misión que se proyecta hacia el futuro. En consecuencia, la relación entre Atenas y Lemnos se intensifica mediante esta asociación entre el mito y la realidad (Mitchell-Boyask 2007: 89).

---

<sup>112</sup> Paus. I 26 6.

<sup>113</sup> Paus. I 27 1.

Esta relación entre Lemnos y Atenas aparece en tres pasajes posteriores al prólogo. En primer lugar, en *Ph.* 1327-1328 se alude a la serpiente que vigilaba el recinto sagrado de Crisa, la isla vecina donde fue mordido Filoctetes: ὄς τὸν ἀκαλυφῆ / σηκὸν φυλάσσει κρύφιος<sup>114</sup> οἰκουρῶν ὄφις. *La serpiente guardiana que vigila oculta el recinto sagrado al descubierto*. El participio expletivo οἰκουρῶν, cuyo significado ya se encuentra en el verbo principal, podría confirmar la conclusión de Mitchell-Boyask (2007: 98), que observa una referencia a la fórmula οἰκουρὸς ὄφις, literalmente *la serpiente que vigila la casa*, una alusión al reptil que guardaba tanto el templo de Crisa, donde Filoctetes fue mordido, como el Erecteo en Atenas<sup>115</sup>, donde había también una estatua de Atenea Políade<sup>116</sup>. La serpiente, de este modo, estaría conectando las realidades culturales de Atenas y Lemnos; pues la tragedia alude con frecuencia al ambiente de la Acrópolis que observaba el espectador en el teatro de Dioniso (*vid.* Mitchell-Boyask 2007: 102).

En segundo lugar, la alusión a Asclepio, como dios sanador de Filoctetes, al final de la obra es otro elemento que conecta el mito con la realidad ateniense. Así pues, según informa Neoptólemo, el oráculo había predicho que Filoctetes, con su marcha voluntaria a Troya, sería curado por los hijos de Asclepio, esto es, Macaón y Podalirio<sup>117</sup>. No obstante, en su aparición final Heracles dice al hijo de Peante que será curado por el mismo Asclepio, a quien enviará como remedio de su enfermedad<sup>118</sup>. Esta aparente contradicción mítica introducida por Sófocles ha sido interpretada de diversas formas. Pucci (Avezzù & Pucci & Cerri 2003: 327) lo relaciona con la incapacidad de conocimiento del ser humano frente a la divinidad, que aparece revelando la solución de los asuntos que el hombre no puede alcanzar. Por su parte, Roisman (2005: 111) lo pone en relación con la reputación religiosa que tenía Sófocles, que recibió el culto de Asclepio en su casa. Más acertada nos parece la opinión de Mitchell-Boyask (2007: 102), que considera este cambio motivado por el guiño final a la realidad cultural de la Acrópolis, que tenía en su ladera sur un templo en honor al dios de la medicina construido en torno al 420 a. C., una década antes de la representación de *Filoctetes*.

<sup>114</sup> Sobre este pasaje debemos mencionar también las asociaciones ctónicas de la serpiente, como aparece en el epíteto κρύφιος. Estas asociaciones vinculan a este animal con la tierra, así como con algunas figuras relacionadas con mitos fundacionales de Atenas, como Erictonio, Erecteo, Cécrope o Aglauro, en las que se fundamenta la autoctonía ateniense. En la misma línea, Lemnos es una isla fundamentalmente volcánica y dedicada al dios Hefesto, que recibe culto como divinidad ctónica.

<sup>115</sup> *Vid.* Hsch. s. v. οἰκουρῶν ὄφις.

<sup>116</sup> Paus. I 26 6.

<sup>117</sup> *Ph.* 1333-1334.

<sup>118</sup> *Ph.* 1437-1438.

Así, la referencia que, de manera general, aludía a Atenea Políade en el prólogo proyecta la imagen de una realidad cultural que relaciona el mito de Filoctetes con Atenas, con la comunidad de los espectadores que acudían a la representación, mediante la exploración dramática de realidades rituales como la serpiente protectora del templo y el *Asclepeion* de Atenas.

La tercera conexión entre Lemnos y Atenas tiene lugar en el final de la tragedia, cuando Filoctetes se despide del paisaje de la tierra de Lemnos ante su inminente partida a Troya, un pasaje que sólo reproducimos en parte:

Χαῖρ', ὦ μέλαθρον ξύμφουρον ἐμοὶ, / Νύμφαι τ' ἔνυδροι λειμωνιάδες, / καὶ κτύπος  
ἄρσην πόντου προβολῆς θ' / οὔ (... ) / πολλὰ δὲ φωνῆς τῆς ἡμετέρας / Ἑρμαῖον ὄρος  
παρέπεμψεν ἐμοὶ / στόνον ἀντίτυπον χεμαζομένῳ. / Νῦν δ', ὦ κρῆναι Λύκιόν τε ποτόν, /  
λείπομεν ὑμᾶς, λείπομεν ἤδη. (... ) / Χαῖρ', ὦ Λήμνου πέδον ἀμφιάλον, / καὶ μ' εὐπλοία  
πέμψον ἀμέπτως<sup>119</sup>.

*Adiós, morada que me proteges y ninfas acuáticas de los prados, ruido enérgico del mar y del promontorio, de donde (...) muchas veces el monte de Hermes me reenvió, cuando estaba sacudido por las desgracias, el eco de los lamentos de mi propia voz. Y ahora, fuentes y agua Licia, os dejamos, os dejamos ya (...) Adiós, llanura de Lemnos rodeada por el mar, acompáñame sin reproche en una feliz navegación.*

En estos versos, como vimos en el apartado anterior, observamos que el ἄντρον del prólogo se ha convertido en un μέλαθρον<sup>120</sup>. De este modo, vemos también que el espacio salvaje e incivilizado de la caverna contrasta con las fuentes, los manantiales, los prados y las divinidades locales de Lemnos. Estas deidades, por tanto, convierten el espacio salvaje del prólogo en un ambiente propiamente habitado por el hombre.

Las ninfas marinas de los prados son un recordatorio de que Lemnos no está exenta de dioses y aparecen asociadas con la fertilidad y la salvación, en honor de quien Medea realizó sacrificios para acabar con una plaga que estaba invadiendo Corinto (*vid.* Segal 1999: 307-308). Así también, la fuente de agua que se describía en el prólogo como parte de la cueva<sup>121</sup> ahora se encuentra personalizada, referida a Apolo Licio y recordando, en consecuencia, que Lemnos también tiene dioses protectores (Segal 1999: 324). De esta manera, encontramos ecos prologales que alteran la imagen del inicio, al

<sup>119</sup> *Ph.* 1453-1465.

<sup>120</sup> *Cf. Ph.* 27, 147, 1428, 1453.

<sup>121</sup> *Ph.* 21.

convertir el paisaje agreste y salvaje en uno más humano y comunitario. Entre estos ecos cabe destacar, además de la fuente, el promontorio<sup>122</sup> y la llanura de Lemnos rodeada por el mar<sup>123</sup>.

Por otro lado, se vuelve a mencionar a Hermes por medio de una montaña que recibe el nombre de la divinidad. Este monte vuelve a aparecer en A. Ag. 280-285, un pasaje que conecta Lemnos y Troya, a propósito del volcán de Hefesto, desde donde Agamenón, en Troya, transmite las señales de fuego a su mujer Clitemnestra en Argos (*vid.* Rehm 2006: 99-100). Probablemente el sobrenombre de Hermes derive, como afirma el escolio<sup>124</sup>, de la esfera de acción de esta divinidad pastoral como νόμος y ὄρειος (Schein 2014: 343). Así, la alusión a Hermes se mueve de Odiseo en el prólogo a Filoctetes en la éxodo. Esta divinidad, mencionada al inicio como dios del engaño y guía de Odiseo, es invocada ahora como deidad compañera y confidente de Filoctetes en su soledad, ya que le envía constantemente el eco de su lamento (*cf.* Mitchell-Boyask 2007: 104; Segal 1999: 353-354)<sup>125</sup>. Al mismo tiempo, si en el prólogo Odiseo pedía a Hermes que les guiara a fin de obtener éxito en la misión, ahora es Filoctetes quien pide a la llanura de Lemnos que le conduzca a Troya con vientos favorables en su navegación. De este modo, la tragedia acaba con una fórmula similar a la que aparecía en el comienzo mediante otra reminiscencia del prólogo<sup>126</sup>.

Así pues, esta despedida de la vivienda, de las ninfas y del sonido repetido por la montaña de Hermes implica el abandono de lo incivilizado, la cueva de Filoctetes, y su reintegración social en el espacio civilizado al que se dirige. En esta línea, lo civilizado se marca con la alusión a los manantiales y a las divinidades que convierten Lemnos en un espacio más humano y comunitario, frente a la Lemnos del prólogo, más salvaje, sin

---

<sup>122</sup> *Ph.* 1, 936 (ἀκτὴ, προβλήτες). El Segundo ejemplo es una invocación de Filoctetes al promontorio y a las bestias salvajes que le acompañan. Aquí se ve clara la ecuación entre la cueva y lo incivilizado.

<sup>123</sup> *Ph.* 1 (περιρρύτου).

<sup>124</sup> *Sch. Ph.* 1459.

<sup>125</sup> La voz que repetía la montaña como eco de los lamentos de Filoctetes (*Ph.* 188-190) es recordada ahora por última vez como resonancia de la voz humana propia de la civilización en la palabra griega, *vid.* Avezzi & Pucci & Cerri 2003: 190. Así, se utiliza este motivo como símbolo de lo griego y lo civilizado cuando se encuentran Filoctetes y Neoptólemo por primera vez y escucha, después de diez años, la voz humana de un griego, que Filoctetes califica como φίλτατον φώνημα (*Ph.* 225, 229, 234). Pero en el caso de la éxodo, resuena el eco de la voz doliente y salvaje que repite la montaña, en oposición al sonido humano y civilizado que aparecía en otras escenas.

<sup>126</sup> El empleo del adverbio ἀμέμπτως para referirse a una expresión de manera sintetizada, elíptica y resumida con un compuesto raro y poético es una muestra del registro poético-ritual empleado en este pasaje, según el cual la sintaxis se estiliza y se formaliza. Así pues, en otro contexto que no fuera ritual, se habría expresado lo mismo mediante una frase más larga, pues propiamente se pide a la isla que lo guíe “si no tiene que hacerle ningún reproche”.

cultos y desierta (cf. Robinson 1969: 51-52; Avezzù & Pucci & Cerri 2003: 225). Así se refleja también una oposición entre lo salvaje y lo civilizado que será resuelta con la invocación a los dioses, los manantiales y los prados, con la descripción final de un paisaje más humano y social que invierte los valores transgredidos que aparecían en el prólogo, mediante el correlato de las realidades culturales que, en algunos casos, asocian Atenas con Lemnos.

#### 7. 2. 4. Conclusión

En primer lugar, en el prólogo de esta tragedia encontramos ciertos elementos que insisten en el salvajismo de la cueva y de su habitante, como el alimento que reduce al protagonista a la condición de las bestias, sus gritos salvajes, la carencia de cultos, la imposibilidad de realizar rituales a causa de la transgresión religiosa que se ha producido por la *δυσφημία* de Filoctetes. Este último rasgo destaca la ambigüedad entre lo salvaje y lo civilizado del protagonista, al mismo tiempo humano y animal, como sucede también con los términos emparentados con la raíz de *στίβος* o los vestigios de humanidad que se observan en la copa y los harapos. Estos elementos proporcionan imágenes y metáforas, mediante términos como *φορβή*, *ἄγριος* o *στίβος*, que asocian el personaje con su hábitat y evolucionan y se desarrollan según las necesidades dramáticas del contexto.

En segundo lugar, en el prólogo aparece un ruego a Hermes y a Atenea que conecta la realidad cultural ateniense con el mito que se expone en la tragedia. Esta conexión entre mito y realidad, en el plano ritual y cultural, aparece desarrollada en momentos posteriores. Es el caso de la alusión a la serpiente guardiana que asocia ambos espacios o la referencia final a la montaña de Hermes, que reenvía al Hermes invocado en el prólogo. En los últimos versos de la obra, antes de su partida, Filoctetes vuelve a describir la caverna, ahora convertida en un palacio. Esta imagen contrasta la salvaje e incivilizada Lemnos que abandona con la sociedad humana adonde se dirige. Pero al mismo tiempo, se recuerda que la isla también tiene sus dioses, sus fuentes y sus prados. Es, por tanto, el mismo tipo de imágenes las que evocan esta ambigüedad entre los espacios civilizado e incivilizado, mediante la exposición prologal de la caverna y la despedida en la éxodo de la misma isla, ahora ya civilizada, con sus dioses y sus cultos.

### 7. 3. La evolución dramática del rito de iniciación efébo

#### 7. 3. 1. Introducción

En general se reconoce que esta tragedia dramatiza el cambio moral experimentado por Neoptólemo de la juventud a la madurez (cf. Heath 1999: 144-145; Whitby 1996: 35). No obstante, existe discrepancia sobre la manera en que se produce este cambio. Así, algunos han visto en la madurez alcanzada por Neoptólemo un cuestionamiento de valores sofísticos que estaban en boga en la educación del momento, estableciendo un paralelo entre Odiseo y el sofista corrupto que instruye en una mala σοφία a su discípulo (cf. Gastaldi 1996: 22; Carlevale 2000: 31-37; Craik 1980: 247; Falkner 1998: 40). Por otra parte, Blundell (1988: 142-143) pone en relación este cambio con valores socráticos relativos al sacrificio de la ventaja personal en beneficio de la idea de justicia<sup>127</sup>, arguyendo que la tragedia reflexiona sobre el ideal griego de la φιλία (cf. Blundell 2002: 261; Heath 1999: 155-158). Asimismo, Goldhill (1987: 74) asocia al joven con otras tragedias, como *Hipólito*, *Bacantes* o en general todas las obras de Orestes, en las que se dramatiza la reintegración social de un joven en el marco del ritual de la efebía. En esta misma línea, Vidal-Naquet (2002b: 163-183), seguida de Lada-Richards (1998: 1-2) y Fletcher (2011: 90), ve en este cambio un paralelo con el rito de iniciación efébo, que consistía en un entrenamiento militar de dos años tras el cual el efebo adquiriría la categoría de hoplita, pasando a desempeñar un papel como adulto en la vida social y pública de la *polis*<sup>128</sup>.

El paralelismo de esta tragedia con el rito de iniciación efébo plantea un problema importante, ya que esta práctica no aparece atestiguada antes del siglo IV a. C. (vid. Chankowski 2010: 114-117). El problema con el que nos encontramos, por tanto,

---

<sup>127</sup> *Ph.* 1227-1249.

<sup>128</sup> Aunque la interpretación efébo de la tragedia ha tenido gran repercusión en los estudios que se han ocupado de *Filoctetes*, no hay que olvidar el contexto en el cual Vidal-Naquet realiza su interpretación, de carácter antropológico y estructural. Este estudioso francés, perteneciente a la llamada “escuela estructuralista”, presenta una fuerte influencia de esta misma escuela en su interpretación de la obra, en la que prima la concepción del espacio como un lugar ambiguo y limítrofe, así como la búsqueda de esquemas contrapuestos, como lo seco y lo húmedo, lo crudo y lo cocido o el hoplita y el efebo. Esta visión parcial de la obra, en muchos casos, se aleja de la interpretación más puramente filológica. Por ello, ha sido desmentida y criticada en alguna ocasión por algunos estudiosos que no ven tan clara la transformación de Neoptólemo de efebo a hoplita, aunque sí la mutación de su personalidad, o la conexión del espacio marginal con el lugar de iniciación efébo, entre otros aspectos. Sobre esto, vid. Benedetto 1978: 207.



es el conocimiento tardío de este rito, razón por la cual debemos preguntarnos si la institución efébrica existía, tal como la conocemos por los textos conservados, en el siglo anterior. Sobre esto los estudiosos se han dividido en dos posturas: aquellos que defienden, como Willamowitz (*vid.* Vidal-Naquet 2005: 151), la creación tardía del ritual en el marco de la política de Licurgo en el siglo IV o aquellos que piensan, como Pélékidis (1962: 71-79) o Siewert (1977: 108), que se encontraba ya en prácticas antiguas perfectamente configuradas en el siglo V a. C. De hecho, una de las primeras noticias que tenemos en relación con la efebía hace referencia al entrenamiento efébrico que realizó Esquines en torno al 372<sup>129</sup>, razón por la cual el ritual debía conocerse ya a principios del siglo IV (*cf.* Pélékidis 1962: 71-72; Chankowski 2010: 82). Así también, encontramos alusiones de autores tardíos que hacen remontar la efebía a una época anterior al 372, a Temístocles, Alcibíades o Hipócrates, además de las supuestas referencias indirectas y dudosas que se han querido ver en Tucídides y en algunas tragedias, como *Persas* o *Antígona*, que demuestran que tuvo que existir también en el siglo V a. C. (*vid.* Pélékidis 1962: 72; Siewert 1977: 104-107).

Este ritual consistía en un entrenamiento militar de dos años que el efebo, adolescente varón que había alcanzado la edad de 18 años<sup>130</sup>, realizaba con el fin de alcanzar la categoría de hoplita<sup>131</sup>. Durante estos dos años, el efebo adquiría un aprendizaje de valores hoplíticos al final del cual pasaba a la edad adulta con posibilidad de participar activamente en la vida social y pública (*cf.* Vidal-Naquet 2005: 146; Pélékidis 1962: 257). El principal objetivo de la institución efébrica era la educación y la instrucción de la juventud ateniense en los valores propios de la comunidad. Esta institución, conducente a instruir a la juventud en los ideales de la *polis*, formaba parte de la vida cívica y religiosa en la que los efebos participaban con diversas funciones según exigiera la ceremonia (*vid.* Pélékidis 1962: 211-256). Durante su entrenamiento, los efebos se situaban en una *ἐσχατιά*, ubicada en un espacio fronterizo entre Ática y Beocia<sup>132</sup>, donde el muchacho se entrenaba y patrullaba. Así, el efebo es un *περίπολος*, un vigilante que patrulla por el lugar donde realiza su adiestramiento, como indica la

---

<sup>129</sup> *Vid.* Harp. 246. 18, s. v. *περίπολος*.

<sup>130</sup> El final de la *ἡβη*, período de edad comprendido entre los 16 y 18, correspondía con la entrada en una especie de iniciación efébrica, marcada por la expresión *ἐπὶ διετὲς ἡβῆσαι* (*cf.* Pélékidis 1962: 60-63; Chankowski 2010: 72-82). Los efebos eran, por tanto, aquellos jóvenes que habían alcanzado los 18 años de edad y podían entrar en un período de transición que desembocaba en la edad adulta.

<sup>131</sup> Arist. *Ath.* 42.

<sup>132</sup> La distribución geográfica podría ser reflejo del mito etiológico del enfrentamiento entre Janto, en el bando beocio, y Melanto, en el bando ático, por la posesión de la colina fronteriza entre ambas regiones. Sobre este mito, que también se menciona para explicar las Apaturias, *vid.* Vidal-Naquet 2005: 157-159.

etimología del término derivado de *περί* y *πέλομαι*<sup>133</sup>, *hacer la ronda* (cf. Pélékidis 1962: 38-39; Vidal-Naquet 2005: 153). Esta ubicación fronteriza se corresponde con el espacio de marginalidad que ocupaban los iniciados en los ritos de paso, en un lugar fronterizo entre la sociedad a la que aún no pertenecen y el territorio externo a la comunidad, donde quedan segregados para realizar su iniciación al margen de la ciudad (cf. Van Gennep 2008: 32; Vidal-Naquet 2005: 153-154).

En un momento indeterminado del ritual<sup>134</sup>, los efebos hacían un juramento en el templo de Aglauro, un personaje mitológico femenino, hija de Cécrope y protectora de la *polis* ateniense, que aparece asociado con los orígenes autóctonos de Atenas (cf. Pélékidis 1962: 112; Sourvinou-Inwood 2011: 49; Vidal-Naquet 2005: 164). Aunque este juramento se ha conservado gracias a la estela de Acarnas del siglo IV a. C. (cf. Giordano 1999: 21; Daux 1971: 370; Siewert 1977: 102-103; Pélékidis 1962: 110-113), su antigüedad está confirmada por el conocimiento que tenían de él oradores como Licurgo<sup>135</sup>, así como por las referencias de Estobeo<sup>136</sup> y Pólux<sup>137</sup> y por las supuestas aunque discutibles alusiones indirectas que se han querido ver en la obra de Tucídides, en las tragedias *Persas* y *Antígona* y en algunas comedias de Aristófanes<sup>138</sup> (cf. Siewert 1977: 104-107; Pélékidis 1962: 75-76; Chankowski 2010: 127-128).

En él, los efebos juraban no deshonrar las sagradas armas ni abandonar al compañero en la línea de batalla, defender la patria, no cometer traición, obedecer las leyes sagradas, prestar servicio al superior y a los soberanos que rigen el gobierno con sensatez. De esta manera, los efebos juraban defender y proteger los ideales patrióticos y democráticos del hoplita ateniense, la obediencia a la patria y al superior y la defensa del compañerismo en la falange, poniendo como testigos a los dioses patrios y al territorio fronterizo del campo mediante la invocación a los alimentos que representan la fertilidad simbólica y sacra del suelo ático (cf. Giordano 1999: 21; Pélékidis 1962: 112-113; Daux 1971: 376-383).

El juramento, por tanto, unía lo político y lo religioso y confería al hoplita y a sus armas cierto carácter sagrado mediante un lenguaje codificado como fórmula ritualizada

---

<sup>133</sup> DELG. s. v. *πέλομαι*.

<sup>134</sup> No sabemos con precisión en qué momento se prestaba el juramento efébo, si al principio o al final, dado que las fuentes son contradictorias, *vid.* Pélékidis 1962: 111.

<sup>135</sup> Lycurg. *Contra Leocrates*, 76-79.

<sup>136</sup> Stob. *Florileg.* IV 1 48.

<sup>137</sup> Poll. *Onomasticón* VIII 105-106.

<sup>138</sup> Cf. Th. I 144 4, II 37 3; A. *Pers.* 956-962; S. *Ant.* 663-671; Ar. *Nu.* 1220, *Av.* 1451.

que garantizaba el cumplimiento de lo que se juraba gracias a la invocación de las divinidades en calidad de ἵστορες (cf. Siewert 1977: 109; Burkert 2007: 335; Rhodes 2007: 11). Por ello, el juramento era un ritual muy frecuente no sólo en el marco de la efebía, sino también, de manera general, en el sistema político de los griegos, era un acto de garantía irrevocable que involucraba a los dioses como garantes de la palabra sagrada (cf. Giordano 1999: 20; Burkert 2007: 334). En consecuencia, romper un juramento era un hecho de injusticia y, por tanto, de impiedad hacia los dioses, en concreto hacia Zeus Horkios, en la misma línea que se cometía injusticia contra Zeus Xenios o Zeus Hikesios cuando se rompía el contrato de hospitalidad o de *asylia*, respectivamente.

Según esto, algunos estudiosos han conectado los puntos básicos del ritual efébo con *Filoctetes*, concluyendo que, en esta tragedia, encontramos la exploración dramática de este ritual (cf. Vidal-Naquet 2002b: 170-176; Lada-Richards 1998: 1-2; Fletcher 2011: 90). Así, esta obra es la única conservada de Sófocles que tiene como tema central la mutación del ἦθος de un héroe trágico, rompiendo por consiguiente la característica principal del héroe sofocleo como un personaje inflexible e incapaz de ceder (cf. Knox 1964: 44; Vidal-Naquet 2002b: 169). Con esta idea, el joven Neoptólemo se compromete en un primer momento a obedecer a su instructor Odiseo. Con todo, tras la puesta en práctica de los valores en los que ha sido instruido, acaba cuestionando la moralidad de los mismos<sup>139</sup>, pues están basados en el engaño y en la traición, elementos diametralmente opuestos a los ideales hoplíticos que defienden la solidaridad y el compañerismo (Vidal-Naquet 2002b: 176).

El aprendizaje adquirido por Neoptólemo es necesario para que el efebo pueda alcanzar la categoría de hoplita, adquiriendo madurez en su toma de decisiones, como se observa en los vocativos dirigidos al hijo de Aquiles, que de παῖς o τέκνον al principio de la tragedia pasa a llamarse ἀνὴρ (Vidal-Naquet 2002b: 175). Este aprendizaje era significativo, de manera general, en los rituales de iniciación, durante los cuales el iniciado pasaba por un estado de ἀπορία, de indecisión y confusión, que era resuelto con el aprendizaje de valores morales (Lada-Richards 1998: 10-11). Del mismo modo, también Neoptólemo siente incertidumbre ante la puesta en práctica de estos ideales<sup>140</sup>, una confusión resuelta por medio de la experiencia que conlleva este entrenamiento

---

<sup>139</sup> *Ph.* 1222-1248.

<sup>140</sup> *Cf. Ph.* 969-974.

moral. Asimismo, la obediencia que el efebo Neoptólemo debe mostrar ante su instructor es repetida con frecuencia a lo largo de la tragedia mediante imágenes y un registro que recuerda el lenguaje de la milicia, ya que el joven e inexperto Neoptólemo se dispone a realizar su primera hazaña militar (cf. Knox 1964: 122; Vidal-Naquet 2002b: 176; Lada-Richards 1998: 2). Así, se alude repetidas veces al juramento de obediencia y lealtad que, igual que los efebos, se dice que Neoptólemo ha realizado. Por ello, la *φιλία* entre los distintos personajes se ritualiza, dado que, como parte del engaño, Neoptólemo se gana la confianza de Filoctetes mediante una serie de gestos y expresiones ritualizadas de promesa y fidelidad entre los personajes, una *φιλότης* traicionada por los preceptos de Odiseo (cf. Fletcher 2011: 89; Gill 1980: 138; Harsh 1960: 412-413).

El entrenamiento militar se localiza, igual que el espacio liminal de los efebos, en un lugar fronterizo entre lo civilizado y lo incivilizado, en la cueva de Filoctetes, descrita como un espacio salvaje y deshabitado pero con unos pocos restos de humanidad que la hacen habitable (*vid.* Vidal-Naquet 2002b: 171-172). Este lugar presenta desde el prólogo el escenario conflictivo del drama mediante la transgresión de los valores hoplíticos en los que se instruía al efebo. En este sentido, el espacio marginal donde transcurre la acción, igual que sucedía en los límites en los que se desarrollaban los ritos de paso, presenta una alteración del orden social reconocido por el ritual, ya que el comportamiento antisocial es para los iniciados «the proper expression of their marginal condition» (Lada-Richards 1998: 18). La *ἀπάτη* y el *δόλος*<sup>141</sup> constituyen una alteración de valores sociales en este espacio marginal, paralela a las empresas sigilosas de los efebos durante su entrenamiento y de los cadetes espartanos en la *krypteia* (cf. Lada-Richards 1998: 18; Vidal-Naquet 2005: 159-161; Avezzi & Pucci & Cerri 2003: 171).

Así pues, en el escenario limítrofe de los ritos de paso estaban permitidos determinados tabúes como el adulterio, el incesto o el travestismo, que alteraban el orden de la comunidad, como se puede ver en la vestimenta de osas que llevaban las iniciadas en Braurón<sup>142</sup> o en el mito del travestismo de Aquiles en la isla de Esciros, tras

---

<sup>141</sup> Cf. *Ph.* 91, 101, 102, 107, 129, 133, 608, 948, 1112, 1228, 1282, 1288.

<sup>142</sup> Sobre este rito, *vid.* Marinatos 2002: 29-41.

el cual el Pelida elige las armas que lo convierten en guerrero<sup>143</sup> (cf. Vidal-Naquet 2002b: 170; Lada-Richards 1998: 18; Burkert 1984: 145). Del mismo modo, en el espacio limítrofe de *Filoctetes*, no sólo el hijo de Peante altera el orden religioso con sus salvajes gritos, que interfieren en la palabra adecuada necesaria en el sacrificio, sino también se transgreden valores sociales públicamente aceptados, pues éstos están basados en el δόλος, el κέρδος y la traición con el fin de obtener el beneficio personal y la victoria sin importar los medios, unos ideales que alteran los valores hoplíticos que predicán los efebos en el ritual. Así, en el prólogo se expone el planteamiento conflictivo inicial.

En este sentido, en este apartado estudiamos las marcas lingüísticas e imágenes que, según las necesidades dramáticas del contexto, conectan puntos importantes del ritual efébo con *Filoctetes*, apareciendo ya expuestas en el prólogo y evolucionando en el transcurso dramático. En las páginas que siguen nos centramos en dos aspectos significativos debido a su evolución dramática y a su relación con el argumento de la tragedia: las imágenes militares en relación con el cambio experimentado por el héroe y el juramento como motivo dramático.

### 7. 3. 2. La mutación del héroe y las imágenes militares

La relación entre Odiseo instructor y Neoptólemo aprendiz, reflejada en el prólogo mediante el contraste de ambos caracteres, aparece expuesta por medio de imágenes militares que informan de los valores políticos y hoplíticos en los que se está instruyendo. Estas imágenes marcan la jerarquía entre el superior y el subordinado, que debe realizar un entrenamiento basado en los valores aprendidos con la finalidad de pasar a la edad adulta, alcanzando con ello la categoría de hoplita. En este sentido, en este apartado estudiamos las imágenes militares que aparecen expuestas en el prólogo y desarrolladas con posterioridad.

---

<sup>143</sup> Sobre este mito, *vid.* Roscher, s. v. Achilleus. Además de un lugar –la isla y el sitio fuera de la *polis* ateniense donde finalizaba la procesión en las Esciroforias–, el nombre Esciro se aplica a un adivino que luchó en la mítica guerra entre Atenas y Eleusis en el bando de Eumolpo (*vid.* Burkert 2007: 310). Esta raíz se relaciona con espacios liminales y marginales donde se realizaban los ritos de paso mediante la alteración de roles sociales y la inversión de la vida habitual, como en los casos del travestismo de Aquiles en Esciros y las Esciroforias (cf. Burkert 1984: 143-149, 2007: 348; Parke 1986: 156-162).

En los primeros versos, Odiseo informa sobre la posición jerárquica de los personajes. Así, dice que abandonó a Filoctetes *ταχθεὶς τὸδ' ἔρδειν τῶν ἀνασσόντων ὕπο*<sup>144</sup>, *porque lo habían ordenado los que mandaban*. Sus superiores, Agamenón y Menelao, dieron la orden a Odiseo, que en el plano jerárquico ocupaba una posición inferior. La expresión empleada por el hijo de Laertes presenta un paralelismo con *OC*. 850-851, versos en los que Creonte afirma llevarse a Antígona por orden de sus allegados mediante la fórmula *ταχθεὶς τὰδ' ἔρδω*. Igual que Odiseo, Creonte en esta tragedia es retratado como un político oportunista que pretexta representar a su comunidad, aunque en realidad está dispuesto a traicionar a sus compañeros con el fin de obtener éxito<sup>145</sup> (*vid.* Schein 2014: 118). Esta expresión, asimismo, es empleada en ambos casos para trasladar la responsabilidad del acto a terceras personas. Con ello, Odiseo se gana la confianza de Neoptólemo y pone de manifiesto la importancia de la obediencia a los jefes, una característica militar<sup>146</sup> que, empleada según el oportunismo propio del personaje, aparece reflejada en el verbo *τάσσω*, *disponer en orden de batalla* u *ordenar algún servicio militar*<sup>147</sup>. En un principio, por tanto, los ideales que proclama Odiseo podrían parecer aceptables para un ateniense, pues formaban parte de sus mismos valores. Con todo, éstos contrastan con el comportamiento oportunista y desproporcionado que el personaje tiene al manifestar un pensamiento moralmente cuestionable, pues la obediencia está supeditada a las leyes, a la justicia y al buen juicio (Roisman 2005: 73).

La idea de subordinación al superior era también uno de los valores hoplíticos por los que juraban los efesos mediante la fórmula *εὐηκοήσω τῶν ἀεὶ κραινόντων ἐμφρόνως*, *obedeceré a los que en cada momento gobiernan con juicio* (*cf.* Daux 1971: 371; Siewert 1977: 103). En este juramento, que se sirve de un lenguaje arcaico y formular como muestran los términos *εὐηκοήσω* y *κραινόντων*, podemos comprobar que el ideal de la obediencia está sometido a la lealtad a aquellos gobernantes que poseen sensatez, *ἐμφρόνως*<sup>148</sup>. Así, la obediencia va unida a la idea de juicio. Esta

<sup>144</sup> *Ph.* 6.

<sup>145</sup> *Cf.* *OC*. 806, 867, 874, 922-923.

<sup>146</sup> Pericles lo menciona también como cualidad de los atenienses en *Th.* II 37.

<sup>147</sup> La relación semántica entre las dos traducciones que ofrecemos se puede apreciar con claridad. Es la idea de “poner en orden”, en relación con la milicia, la que conecta ambos significados. *Vid.* *LSJ.* & *DELG.* s. v. *τάσσω*.

<sup>148</sup> El adverbio se repite dos veces en el juramento. Frente a Daux (1971: 372-374) que considera enfática esta repetición y conecta el adverbio con el verbo principal *εὐηκοήσω*, nosotros pensamos, con Siewert (1977: 103-104), que *ἐμφρόνως* va con el participio. Defendemos esta interpretación, en primer lugar, porque, aunque la posición esperada del adverbio sería entre el artículo y el participio, esta construcción

relación denota una preocupación ante los peligros que la subordinación absoluta al soberano podría conllevar, ya que éste debe ajustarse a los intereses públicos, rigiendo su comunidad según unos valores que la *polis* considera justos y sensatos (Siewert 1977: 104). En esta línea, Odiseo menciona la obediencia como valor aceptable, pero evita juzgar la prudencia de sus superiores<sup>149</sup>.

En la misma línea, Odiseo manda a Neoptólemo que le obedezca marcando la jerarquía entre instructor y aprendiz: ἀλλ' ἔργον ἤδη σὸν τὰ λóιφ' ὑπηρετεῖν<sup>150</sup>. *¡Ea! Ya es tu deber prestar servicio en el tiempo restante*. Este verso proyecta hacia el futuro la misión que el efebo debe llevar a la práctica en un escalafón inferior al de su instructor, para quien el nivel jerárquico rige la sociedad, igual que sucede con otros personajes políticos como los Atridas en *Áyax* o Creonte en *Antígona* (cf. Avezzù & Pucci & Cerri 2003: 160-161; Segal 1999: 328-329; Lada-Richards 1998: 2; Heath 1999: 154).

La clasificación de rangos entre los personajes es matizada mediante el verbo ὑπηρετεῖν, *remar bajo el mando de alguien*, compuesto de ὑπό y ἐρέσσω<sup>151</sup>, cuya metáfora, extraída de la milicia naval, indica la relación de inferioridad del remero con respecto a su oficial (Roisman 2005: 91). Así pues, la imagen conecta la distribución jerárquica de los personajes con la clase social ateniense de los remeros, la ὑπηρεσία, un lenguaje que probablemente no pasaría desapercibido al espectador de la *polis* de Atenas, que destacaba precisamente por su marina (Schein 2014: 121). El mismo lenguaje es utilizado por Odiseo en *Ph.* 989-990, cuando el hijo de Laertes se presenta como un servidor de los designios de Zeus mediante la metáfora de los remeros, ὑπηρετῶ, que marca la misma jerarquía de rangos que en el prólogo, esta vez entre la divinidad y Odiseo. Del mismo modo, en *Ph.* 1024, Filoctetes maldice a los Atridas y a Odiseo, a quien echa en cara ser un mero servidor de éstos con la misma metáfora naval que indica la obediencia del remero hacia el oficial, οἷς σὺ ταῦθ' ὑπηρετεῖς. En definitiva, la imagen de las jerarquías militares de la marina es un motivo recurrente en toda la tragedia. A este respecto basta con recordar que el coro está compuesto por

---

también es posible; en segundo lugar, porque la segunda vez que aparece se junta con el verbo principal ἰδρύσονται, referido a la sensatez que deben tener aquellos soberanos que se establezcan en el futuro.

<sup>149</sup> El hecho de que en el mito tradicional no quede claro que Odiseo lo haya abandonado siguiendo las órdenes de sus superiores, ya que otras fuentes no son tan precisas en este dato, es una prueba de la necesidad que tuvo Sófocles al mencionar este valor militar que podría ser una innovación en el mito (cf. Budelmann 2000: 102; Schein 2014: 118).

<sup>150</sup> *Ph.* 15.

<sup>151</sup> *LSJ.* s. v. ὑπηρετέω.

marineros al servicio de Neoptólemo y que la escena del mercader consiste en disfrazar al sirviente de un ναύκληρος, *el capitán del navío*<sup>152</sup>.

Así también, en el prólogo, Odiseo se dirige al hijo de Aquiles recordándole sus obligaciones militares, la obediencia y lealtad al superior: Ἀχιλλέως παῖ, δεῖ σ' ἐφ' οἷς ἐλλήλυθας / γενναῖον εἶναι, μὴ μόνον τῷ σώματι, / ἀλλ' ἦν τι καινόν, ὧν πρὶν οὐκ ἀκήκοας, / κλύης, ὑπουργεῖν, οἷς ὑπηρέτης πάρει<sup>153</sup>. *Hijo de Aquiles, en cuanto a la causa de tu llegada, debes ser valiente no sólo con tu fuerza*<sup>154</sup>, *sino que, si escuchas algo nuevo que antes no habías oído, debes prestar servicio en aquello para lo que estás como servidor*. En posición enfática, el adjetivo γενναῖον y el patronímico en el vocativo llaman la atención sobre la φύσις de Neoptólemo, destacando así las características innatas del hijo de Aquiles como un héroe que sobresale, debido a su herencia, por su valentía guerrera y épica (cf. Winnington-Ingram 1980: 308-310; Avezzù & Pucci & Cerri 2003: 164; Knox 187)<sup>155</sup>. Así también, con los eufemismos y términos poéticos «algo nuevo» y «escuchar», en vez de «algo extraño» y «obedecer», se dice que el hijo de Aquiles tiene que prestar servicio porque está a las órdenes de su superior, de modo que obedecer al jefe es considerado un acto incondicional, noble y valeroso, al mismo nivel que el empleo de la fuerza heredada del guerrero (cf. Avezzù & Pucci & Cerri 2003: 164; Schein 2014: 128). En este sentido, el uso de los términos ὑπουργεῖν y ὑπηρέτης insisten en la obediencia y la sumisión al superior, recordando el primero la misión como derivado de ἔργον y el segundo la metáfora naval de los remeros, con las mismas imágenes que se anunciaban al inicio de la obra<sup>156</sup>. Ambas palabras insisten en el orden jerárquico, propio de la milicia, entre el que está arriba y el que está debajo, mediante la repetición del prefijo ὑπό. En definitiva, Odiseo defiende

---

<sup>152</sup> Cf. *Ph.* 128-129, 547.

<sup>153</sup> *Ph.* 50-53.

<sup>154</sup> El dativo instrumental τῷ σώματι lo hemos entendido, igual que Jebb (1898: 15) y Mazon (1960: 12), en el sentido de “fuerza física”. Durante todo el prólogo se opone el ἦθος de Neoptólemo que, como hijo de Aquiles, está dotado de la fuerza física y el valor en el combate característico de héroes épicos como su padre, a la astucia de la palabra propia del temperamento de Odiseo. En este sentido, en el pasaje que traducimos Odiseo hace referencia a la valentía característica de Neoptólemo por herencia paterna. Así, por metonimia, σῶμα no simplemente significa “cuerpo” o “cuerpo muerto, cadáver”, sino también “cuerpo vigoroso” y de ahí “fuerza física”. *Vid. LSJ. s. v. σῶμα.*

<sup>155</sup> Aristóteles (*Rh.* 1390b 22) define el término γενναῖος como «las características que conectan a la persona con su propia naturaleza». Asimismo, el estagirita distingue entre εὐγενεία, la nobleza que proviene de los antepasados, y γενναῖος, aquello que es connatural a la estirpe, sea noble o de baja ralea (cf. Arist. *HA.* 488b 12ss, *Rh.* 1390b 20ss). Nosotros pensamos, con Pucci (Avezzù & Pucci & Cerri 2003: 164) y Knox (1964: 187), que en Sófocles el término εὐγενεία y γενναῖος aparecen siempre relacionados, teniendo este último siempre connotaciones solemnes relacionadas con la alta alcurnia del Neoptólemo, una grandeza que proviene de su antepasado Aquiles.

<sup>156</sup> *Ph.* 15.



desde el principio el ἦθος del guerrero que, como Neoptólemo, destaca por su valentía y debe someterse de manera absoluta a la voluntad de los ἄρχοντες. Por otra parte, el compromiso de Neoptólemo ante las prescripciones de su mentor hace que el hijo de Aquiles se llame a sí mismo ξυνεργάτης<sup>157</sup>, un colaborador dispuesto a prestar servicio en la misión, más que un sometido absoluto (cf. Avezzù & Pucci & Cerri 2003: 172; Schein 2014: 137; Roisman 2005: 91). Así pues, mientras que Odiseo se muestra partícipe de la sumisión incondicional, Neoptólemo defiende la mutua cooperación con el compañero, haciendo gala de valores hoplíticos que contrastan con las instrucciones de Odiseo.

Esta misma relación entre superior y subordinado aparece marcada por el vocativo que sirve para diferenciar los rangos sociales. De este modo, Odiseo es llamado ἄναξ por Neoptólemo<sup>158</sup> y el hijo de Aquiles recibe el vocativo παῖς o τέκνον en numerosas ocasiones<sup>159</sup>, distinguiendo claramente entre el adulto y el niño<sup>160</sup>. Asimismo, este vocativo no sólo aparece en boca de Odiseo sino que, más de la mitad de veces<sup>161</sup>, es empleado por Filoctetes para dirigirse a Neoptólemo, insistiendo así en la relación paterno-filial entre ambos personajes (cf. Roisman 2005: 90-91; Biancalana 2005: 167). Del mismo modo, el empleo del vocativo marca la diferencia de rangos entre Odiseo y Neoptólemo (cf. Knox 1964: 125-126; Avezzù & Pucci & Cerri 2003: 178). La elevada frecuencia de este vocativo, que subraya las relaciones entre los personajes, nos lleva a considerar la importancia de la insistencia en la edad infantil del hijo de Aquiles, que tiene que adquirir un aprendizaje gracias al cual se produce una mutación conducente a su entrada en la edad adulta, razón por la cual al final de la obra Neoptólemo es llamado ἀνὴρ<sup>162</sup>, un nuevo término que refleja el cambio de rango experimentado por el personaje (cf. Vidal-Naquet 2002b: 175; Heath 1999: 144).

---

<sup>157</sup> *Ph.* 93.

<sup>158</sup> *Ph.* 26, 94.

<sup>159</sup> *Cf. Ph.* 57, 130, 141, 210, 236, 249, 260, 276, 284, 300, 307, 327, 337, 466, 468, 484, 635, 658, 662, 733, 745, 747, 753, 799, 805, 807, 811, 833, 843, 845, 855, 875, 878, 879, 898, 914, 932, 1295, 1301, 1310, 1399, 1433.

<sup>160</sup> Neoptólemo recibe el apelativo ἄναξ sólo por parte de los coreutas (*Ph.* 150, 507, 510, 963) debido a que, a diferencia de las versiones de Esquilo y Eurípides, el coro de la versión sofoclea lo forman marineros al servicio de Neoptólemo (Schein 2014: 6). Sin embargo, en alguna ocasión, los mismos coreutas caen en la contradicción llamando a su amo τέκνον (*Ph.* 141, 210, 833, 843, 845, 855), poniendo de manifiesto la edad todavía infantil de su dueño.

<sup>161</sup> *Cf. Ph.* 236, 249, 260, 276, 284, 300, 307, 327, 337, 466, 468, 484, 635, 658, 662, 733, 745, 747, 753, 799, 805, 807, 811, 875, 878, 879, 898, 914, 932, 1295, 1301, 1310, 1399.

<sup>162</sup> *Ph.* 1423.

También en el prólogo, Odiseo, pretextando defender el bien común, informa de la obediencia que Neoptólemo debe tener para con su superior: ὡς τὰπίλοιπα τῶν λόγων σὺ μὲν κλύης, / ἐγὼ δὲ φράζω, κοινὰ δ' ἐξ ἀμφοῖν ἴη<sup>163</sup>. *Para que tú obedezcas mis futuras órdenes, yo te las digo, y que vayan en común de las dos partes*. En estas palabras Odiseo pretexto que su misión tiende al bien común, κοινά, que beneficia a ambos personajes. Este beneficio colectivo es probablemente alcanzado con la marcha final de Filoctetes a Troya, objetivo de la misión gracias al cual el ejército de los griegos conseguirá la victoria en la guerra. No obstante, como estamos viendo, esta misión no sólo está basada en unos valores moralmente cuestionables, sino que además, en palabras de Odiseo, tiene como finalidad obtener κέρδος y νίκη mediante el δόλος y sin importar los medios<sup>164</sup>; es decir, el beneficio común que pretexta Odiseo contrasta con la ganancia y el lucro personal (cf. Avezzù & Pucci & Cerri 2003: 162; Roisman 2005: 72-76; Bowie 1997: 59-61). Así, se identifican con frecuencia los intereses particulares con los deseos del conjunto de la armada griega<sup>165</sup>. Se confunden los valores colectivos y los individuales; pues para ganarse la confianza de Filoctetes, Neoptólemo debe alcanzar un mutuo acuerdo, ὁμιλία, de fidelidad y seguridad, πιστή καὶ βέβαιος<sup>166</sup>. La lealtad al superior y a la comunidad se transforma en una fidelidad al servicio de la estratagema, prefigurando la fingida relación de φιλία entre Neoptólemo y Filoctetes (cf. Avezzù & Pucci & Cerri 2003: 166; Schein 2014: 132). Odiseo, por tanto, transgrede los ideales hoplíticos del compañerismo, la φιλία y la comunidad mediante una enseñanza donde lo importante es el engaño, el hurto<sup>167</sup>, la traición<sup>168</sup> y la reputación personal frente al bien común (cf. Avezzù & Pucci & Cerri 2003: 166; Blundell 2002: 193).

Odiseo parece hacerse de nuevo eco del entrenamiento militar efébio mediante la fórmula εἰς ἔλεγχον ἐξιόν<sup>169</sup>, *saliendo a una prueba*. Esta fórmula aparece en una sentencia que hace mención al hecho de que, con la experiencia, Odiseo ha aprendido que importa antes la astucia, la lengua con finalidad artera, que los hechos. Ahora bien, en palabras de Odiseo, este aprendizaje no se adquiere simplemente con la edad, sino más bien con la experiencia de una prueba realizada. En este sentido, la fórmula εἰς

<sup>163</sup> Ph. 24-25.

<sup>164</sup> Ph. 81-82, 111.

<sup>165</sup> Cf. Ph. 67, 1069, 1243, 1250, 1257, 1293-1294.

<sup>166</sup> Ph. 70-71.

<sup>167</sup> Cf. Ph. 55, 57, 77, 968.

<sup>168</sup> Cf. Ph. 94, 757, 911, 923.

<sup>169</sup> Ph. 98-99.

ἔλεγχον ἐξιόν aparece repetida en otros contextos similares de aprendizaje tras una experiencia<sup>170</sup> (cf. Schein 2014: 138; Avezzù & Pucci & Cerri 2003: 172). Según Filócoro<sup>171</sup>, también el entrenamiento militar de los efebos se realizaba en términos similares; pues mediante la fórmula ἔφηβοι μέλλοντες ἐξιέναι εἰς πόλεμον se indicaba que los efebos marchaban a una prueba. En este sentido, en el verso de *Filoctetes* parece fusionarse la idea de la empresa militar con el aprendizaje adquirido tras la experiencia de una prueba a la que Neoptólemo, igual que los efebos, se tiene que dirigir para adquirir su aprendizaje.

Este entrenamiento militar consiste en la puesta en práctica de los valores en los que Odiseo ha instruido a su aprendiz. Así, con la finalidad de arrebatarse el arco a Filoctetes, Neoptólemo debe mentir y ganarse la confianza del hijo de Peante para posteriormente traicionarlo mediante la ruptura de valores griegos tan importantes como la φιλία, el compañerismo y la promesa de fidelidad. Cuando Neoptólemo se gana la confianza de Filoctetes, consigue que éste le entregue el arco, su arma más preciada. En este momento se suceden imágenes de resistencia en la misión en una escena de engaño donde las imágenes militares se encuentran al servicio del juego teatral:

ΦΙΛΟΚΤΗΤΗΣ· ἄλλ', ὦ τέκνον, καὶ θάρσος ἴσχε / (...) ἄλλ' ἀντιάζω, μὴ με καταλίπης μόνον. / ΝΕΟΠΤΟΛΕΜΟΣ· θάρσει, μενοῦμεν. ΦΙ· ἦ μενεῖς; ΝΕ· σαφῶς / φρόνει / (...) ΦΙ· ἔμβαλλε χειρὸς πίστιν. ΝΕ· ἐμβάλλω μενεῖν<sup>172</sup>.

*FILOCTETES: ¡Ea! Hijo, mantente firme (...) En fin, te lo suplico, no me dejes solo. NEOPTÓLEMO: ¡Ánimo! Nos quedaremos. FI: ¿Te quedarás de verdad? NE: Tenlo por seguro (...) FI: dame la mano como garantía. NE: te la doy en señal de que me quedaré.*

La relación filial entre Filoctetes y Neoptólemo aparece de nuevo marcada por el vocativo τέκνον, en estos versos en los que el hijo de Aquiles, mediante el contacto físico en señal de garantía, promete seguridad y resistencia a su compañero Filoctetes. Así, el contacto físico o la δεξιῶσις, que se producía en muchos contextos en los que se sellaba un acuerdo (Kaimio 1988: 26), se realiza como gesto ritual importante en un contexto dramático de promesa ritualizada<sup>173</sup>, del mismo modo que se practicaba en los

<sup>170</sup> Cf. *TGrF*. II F 1e; E. *Alc.* 640.

<sup>171</sup> *FGrH*. 328 F 105.

<sup>172</sup> *Ph.* 807-813.

<sup>173</sup> Hay contextos similares de promesa filial ritualizada en otros pasajes trágicos, analizados por Kaimio (1988: 29-34). En concreto en la tragedia que nos ocupa, como afirma Kaimio (1988: 22), la insistencia en el contacto físico entre Neoptólemo y Filoctetes probablemente no pasaría desapercibido a los

rituales de la *ξενία*, por los que se establecía una relación de hospitalidad entre dos hombres que devenían φίλοι (cf. Kosak 1999: 95; Belfiore 2000: 64).

Igual que Neoptólemo, los efebos realizaban un juramento en el que se comprometían a no abandonar al compañero en la línea de batalla mediante la fórmula οὐδὲ λείψω τὸν παραστάτην ὅπου ἂν στοιχήσω, y *no abandonaré al compañero donde quiera que yo esté ordenado en la batalla* (cf. Siewert 1977: 102-103; Daux 1971: 371-372). Ahora bien, en el contexto de esta tragedia, Neoptólemo no realiza un juramento formalizado, sino simplemente una promesa de lealtad hacia el compañero, pues promete a Filoctetes no abandonarlo y resistir a su lado (Schein 2014: 244-245). Estas imágenes, por tanto, evocan un protocolo gestual ritualizado en relación con unos valores propiamente hoplíticos de resistencia y fidelidad al compañero, con quien se ha sellado un pacto de *φιλία*.

Por otra parte, como pretexto para ganarse su confianza, Neoptólemo también tiene que manifestar su descontento por la concesión de las armas de su padre a Odiseo en vez de a su legítimo dueño<sup>174</sup>. El acto de entregar las armas a Odiseo aparece mediante el verbo *παρέδωσαν*<sup>175</sup>, que tiene el significado concreto de “transmitir algo a otra persona”<sup>176</sup>. Con este verbo, como piensa Vidal-Naquet (2002b: 176), Odiseo podría afirmar que ya ha recibido las armas que lo convierten en hoplita, igual que unos versos después dirá que ya ha realizado su juramento y llevó a cabo su entrenamiento, mientras que Neoptólemo ni ha recibido las armas ni ha hecho su juramento ni su adiestramiento. Ahora bien, según pensamos, este término podría tener connotaciones que conectarían la entrega de las armas con la transgresión de valores hoplíticos. En este sentido, también los iniciados en la efebía juraban no entregar a sus descendientes una patria inferior, mediante la fórmula οὐκ ἐλάττω παραδώσω τὴν πατρίδα (*vid.* Siewert 1977: 102-103). Según este juramento, la defensa de la patria trae como consecuencia su engrandecimiento, que acarrea la entrega a sus descendientes de un territorio no menor al que ya tienen sus dueños. Esta idea aparece transgredida en las palabras de Odiseo, pues las armas, el objeto sagrado de los hoplitas que los efebos se comprometen

---

espectadores, debido a que se trata de un héroe relegado a una isla desierta, abandonado y sin ningún tipo de contacto ni soporte humano. Así, se incrementa el efectismo dramático debido al contraste que supone la carencia de todo tipo de contacto físico de un ser como Filoctetes frente al contacto en señal de amistad y confianza cuando éste llega por primera vez.

<sup>174</sup> *Ph.* 62-65.

<sup>175</sup> *Ph.* 64.

<sup>176</sup> *LSJ.* s. v. παραδίδομι.

a defender, se las entregaron al enemigo, y no a su legítimo dueño. Así pues, mediante el verbo παρέδωσαν, Odiseo recoge una idea militar alterada, que, al mismo tiempo, recuerda la traición a los símbolos hoplíticos que el efebo debe proteger y engrandecer, la patria y las armas.

En la misma línea, Odiseo muestra unos valores alterados en la orden que dirige a Neoptólemo: τόλμα· δίκαιοι δ' αἴθις ἐκφανούμεθα. / νῦν δ' εἰς ἀναιδέες ἡμέρας μέρος βραχὺ / δός μοι σεαυτόν, κᾶτα τὸν λοιπὸν χρόνον / κέκλησο πάντων εὐσεβέστατος βροτῶν<sup>177</sup>. *¡Atrévete! Ya nos mostraremos justos más tarde. Pero ahora ponte en mis manos para un acto vergonzoso durante un breve espacio de este día, y luego, en el tiempo restante, te llamarán el más piadoso de todos los hombres.* En estos versos, la oposición entre lo justo y lo vergonzoso refleja el conflicto de valores. Mediante el contraste sofisticado entre un breve espacio de tiempo, durante el cual se actúa con desvergüenza, y el futuro en el que será piadoso, se refleja el temperamento oportunista de Odiseo, similar al relativismo sofisticado que estaba en boga en la época.

Algunos, en su traducción (Mazon 1960: 13), subrayan el cinismo de Odiseo haciéndole decir que la preocupación por la justicia llegará para otra ocasión. Más acertada nos parece la opinión de Pucci (Avezzù & Pucci & Cerri 2003: 170) que entiende que, en el futuro, se mostrará que, con su acto, Odiseo y Neoptólemo han actuado con justicia, ya que lo justo está sometido al cambio, y no es algo absoluto e inamovible (Schein 2014: 134). Con esta idea, tanto ἐκφανούμεθα como κέκλησο<sup>178</sup> programan la resolución del conflicto y el paso de la esfera privada a la pública, ante la que Neoptólemo al final se mostrará tanto justo en lo social como piadoso en lo religioso (*vid.* Avezzù & Pucci & Cerri 2003: 170-171). Asimismo, Odiseo dice que es agradable obtener la victoria<sup>179</sup>, una expresión que anticipa la finalidad colectiva de esta empresa en conflicto con la ganancia individual (*cf.* Lada-Richards 1998: 12; Roisman 2005: 74). De este modo, los valores aceptables de justicia, de piedad religiosa y de victoria colectiva aparecen alterados al ser calificados como un acto ἀναιδέες, un acto sometido al relativismo sofisticado reflejado en el contraste entre un acto breve y audaz y un hecho largo y piadoso.

---

<sup>177</sup> *Ph.* 82-85.

<sup>178</sup> En *Ph.* 119, en la misma línea y con idéntico verbo, Odiseo promete a Neoptólemo llegar a ser σοφός καὶ αγαθός, esta vez mediante una transgresión del ideal ateniense de la καλοκάγαθια (Avezzù & Pucci & Cerri 2003: 176-177).

<sup>179</sup> *Ph.* 81.

Para obtener esta victoria Odiseo pide a su aprendiz la sumisión mediante la fórmula δός μοι σεαυτόν. Esta expresión, probablemente coloquial (cf. Schein 2014: 135; Blundell 2002: 185), solicita la obediencia moral del destinatario. No obstante, como ha demostrado Lada-Richards (1998: 3-4), esta fórmula no sólo sirve para apelar al sometimiento del interlocutor, sino que además, como aparece en otros textos<sup>180</sup>, podría estar asociada con un prerrequisito para la iniciación de algunos cultos místicos. Igualmente sucede en la comedia *Nubes*<sup>181</sup>, donde el coro invita al iniciado Estrepsíades a “ponerse en manos de” sus sirvientes. También en Pl. *Euthd.* 285c, en boca de Sócrates, la noción de “entregarse a sí mismo” se refiere al sometimiento de la voluntad de quien posee un tipo especial de conocimiento. Del mismo modo, Dión Crisóstomo<sup>182</sup> alude a la παράδοσις o entrega de los iniciados en relación con los misterios eleusinos. La misma expresión la encontramos en S. *Tr.* 1117, en un momento en el que Hilo pide a su padre que se entregue a él para descubrir lo que es justo hacer en ese momento, tratando de inducir también a Heracles a actuar contra su naturaleza. De esta manera, observamos que la fórmula δός μοι σεαυτόν o la noción de la entrega personal a la voluntad de otra persona se produce en contextos en los que una persona no iniciada debe entregarse a un tercero que posee un conocimiento especial sobre lo que se debe hacer. En este sentido, Odiseo solicita de su efebo la entrega incondicional a la voluntad del instructor. De este modo, la idea de justicia entra en conflicto con el sometimiento incondicional a la voluntad del superior.

Este conflicto es expuesto en el prólogo y resuelto en el final de la obra. Así, en *Ph.* 1222-1246, Neoptólemo, gracias al aprendizaje adquirido, se enfrenta con su instructor en una esticomitia en la que parece resolverse el problema de la estrecha relación entre la justicia y la obediencia. En este sentido, Neoptólemo explica que el error ha sido el empleo del engaño, la ἀπάτη y el δόλος son calificados como algo αἰσχρόν<sup>183</sup>. Asimismo, Neoptólemo junta los adverbios αὖθις y πάλιν<sup>184</sup>, remitiendo probablemente al momento del prólogo que hemos visto, para comunicar que en esta ocasión no han realizado un acto justo, κοῦ δίκη, sino vergonzoso, αἰσχρῶς, mediante términos que recuerdan la justicia, δίκαιοι, del acto deshonesto, ἀναιδέες, con una idéntica oposición que aparecía en el prólogo definiendo el relativismo de Odiseo. En

<sup>180</sup> Cf. D. L. II 34; Ar. *Nu.* 436; D. Chr. *Or.* XII 33; S. *Tr.* 1117; Pl. *Euthd.* 285c.

<sup>181</sup> Ar. *Nu.* 436.

<sup>182</sup> *Or.* XII 33.

<sup>183</sup> *Ph.* 1228.

<sup>184</sup> *Ph.* 1230-1234.

cambio ahora, mediante la mezcla final de lo vergonzoso y lo injusto en un solo verso<sup>185</sup>, se refuerza el fracaso de la ἀρετή tradicional en beneficio de la virtud de la *polis*, con el triunfo final de los valores políticos del momento (cf. Biancalana 2005: 173; Adkins 183-184). De este modo, ahora se concluye que no han sido justos, a diferencia del pronóstico que hizo el hijo de Laertes en el prólogo. Así pues, la fórmula αἴθρις ἐκφρανούμεθα programa el fracaso de los valores alterados en los que Odiseo instruye a su efebo; pues la obediencia al superior está supeditada a la idea de justicia y sensatez<sup>186</sup>.

En resumen, en esta tragedia encontramos imágenes y motivos repetidos que, en el diálogo entre efebo e instructor del prólogo, programan el entrenamiento militar, su puesta en práctica y su fracaso. En esta programación dramática podemos destacar distintos rasgos que evocan valores hoplíticos en relación con la mutación del efebo por medio de su entrenamiento militar, la diferencia de rango entre el superior y el subordinado, el ideal de φιλία, el compañerismo, la resistencia junto al compañero, a quien no se debe abandonar, y el ideal de justicia y sensatez, que es indisociable del sometimiento a la autoridad. Entre estos rasgos podemos destacar el uso del vocativo, que sirve para marcar la jerarquía que ocupan los personajes, y la metáfora de los remeros, que remite al lenguaje de la milicia naval para evocar los rangos de los distintos personajes. Asimismo, estos valores hoplíticos se encuentran alterados en el prólogo, donde se informa de los ideales en los que Odiseo instruye a su aprendiz, basados en el engaño y la traición, frente a la lealtad y a la solidaridad que deberían predominar. En esta línea, se cuestiona la idea de justicia, que si en el prólogo Odiseo decía que iba unida a la deshonra, al final de la obra se separa de lo vergonzoso; pues la justicia, junto con la sensatez, debe guiar la conducta militar esperable. Así, se

---

<sup>185</sup> *Ph.* 1234.

<sup>186</sup> Este desenlace lleva a Austin (2006: 115, n. 18) a rechazar la interpretación de Vidal-Naquet de que la tragedia refleja el ritual efébo, alegando que la iniciación finalmente fracasa, pues Neoptólemo rechaza los valores efébicos en los que fue instruido y decide abandonar el servicio militar para marchar a casa con Filoctetes. No obstante, pensamos que no son los ideales efébicos los que fracasan, sino más bien aquellos valores transgredidos que defiende Odiseo (cf. Blundell 2002: 205-206, 211-212; Knox 1964: 135-136; Roisman 2005: 98-99; Avezzi & Pucci & Cerri 2003: 296-298). Finalmente, en esta reflexión triunfan valores efébicos como la φιλία, la justicia, la obediencia al jefe condicionada a la sensatez y la resistencia junto al compañero. Según Knox (1964: 135), los roles de Odiseo y Neoptólemo, en la éxodo, aparecen invertidos con respecto al prólogo, pues en el desenlace es Odiseo quien debe aprender “algo nuevo” (cf. *Ph.* 52, 1229). Nosotros pensamos que, si bien reminiscencias al prólogo son frecuentes en esta resolución del conflicto, la inversión de roles no se lleva a cabo tan claramente, pues Neoptólemo es el efebo que, tras su entrenamiento, ha adquirido el aprendizaje de los valores de justicia, lealtad y obediencia a los que prestan juramento los efebos. De este modo, Neoptólemo sigue viendo a Odiseo como su antiguo instructor, ya que afirma que el error que ha cometido ha sido obedecerlo, pues no ha mandado con juicio, sino con valores basados en el engaño (*Ph.* 1226).

restituyen los valores hoplíticos que el efebo ha aprendido tras su entrenamiento, rechazando los ideales transgredidos en los que le instruyó Odiseo.

### 7. 3. 3. El juramento: exposición prologal y desarrollo dramático

Otro elemento ritual frecuentemente explorado en esta tragedia es el juramento. La evocación del juramento, que presenta también importantes conexiones con el que realizaban los efebos, se encuentra ya en el prólogo y se desarrolla dramáticamente en los episodios sucesivos<sup>187</sup>.

En el prólogo, Odiseo echa en cara a Neoptólemo que, al contrario que su instructor, no ha realizado ningún juramento: *σὺ μὲν πέπλευκας οὔτ' ἔνορκος οὐδενὶ / οὔτ' ἐξ ἀνάγκης οὔτε τοῦ πρώτου στόλου, / ἐμοὶ δὲ τούτων οὐδέν ἐστ' ἀρνήσιμον*<sup>188</sup>. *Tú no has navegado ni por juramento ante nadie ni por necesidad ni en la primera expedición, en cambio yo nada de esto lo puedo negar*. Estos versos, aunque conocemos perfectamente a qué se refieren<sup>189</sup>, parecen sacados de contexto, ya que no se entiende la necesidad de aludir al juramento en una misión que no precisa de éste. Por otra parte, podríamos pensar que, si tenemos en cuenta los versos precedentes en los que Odiseo pide a Neoptólemo que sea fiel y firme ante Filoctetes, esta alusión está preparando al destinatario para los episodios sucesivos, en los que se crea un juego dramático importante entre Neoptólemo y Filoctetes mediante el motivo de la *φιλία* y del juramento que forma parte del engaño.

---

<sup>187</sup> El rito del juramento, que presenta una unión importante de lo político y lo religioso, aparece explorado dramáticamente en otros pasajes trágicos (cf. A. Ag. 1196-1197, 1284, 1431, 1569-1571, Ch. 901, 977-980, Eu. 482ss; E. Med. 21-22, 169-170, 209, 439, 492, 495ss, 735). Para la representación dramática de este ritual remitimos a los estudios de Sommerstein & Fletcher (2007) y de Fletcher (2011) citados en la bibliografía final. En este apartado sólo analizamos este motivo ritual en la tragedia *Filoctetes* por sus evidentes conexiones con la milicia y el ritual efébo y por aparecer en el prólogo y repetirse con frecuencia con posterioridad al mismo.

<sup>188</sup> Ph. 72-74.

<sup>189</sup> Estos versos hacen referencia al episodio mítico del juramento que prestó Odiseo ante Tindáreo. El hijo de Laertes, junto con el resto de pretendientes de Helena, juró defenderla ante una posible rapiña, razón por la cual éstos marcharon a Troya haciendo cumplir el juramento que habían realizado. Así también, la expresión *ἐξ ἀνάγκης* evoca la locura de Odiseo, que se fingió loco para tratar de evitar su marcha a Troya, a pesar de que el juramento hacía necesaria su participación en la guerra (Avezzi & Pucci & Cerri 2003: 166). Por otra parte, la expresión *τοῦ πρώτου στόλου* alude a la primera expedición contra Troya que llevaron a cabo los griegos, en la que participó Odiseo y abandonaron a Filoctetes. La ausencia de Neoptólemo en esta campaña justifica el envío de un personaje nuevo e irreconocible para Filoctetes, de modo que Neoptólemo es introducido en el mito por Sófocles, entre otras cosas, para evitar el reconocimiento (cf. Webster 1970: 6; Austin 2006: 80-81; Schein 2014: 132-133).



En este sentido, mientras que el hijo de Laertes ya llevó a cabo los actos militares de la expedición y el juramento, Neoptólemo todavía no ha sido iniciado. Por otra parte, esta alusión inicial al juramento relaciona la iniciación de Neoptólemo con el juramento de los efebos, que el muchacho todavía no ha realizado. Así, mediante la puesta en práctica de un juramento de defensa y lealtad ante el compañero, el efebo realizará su entrenamiento militar según las prescripciones de Odiseo (Vidal-Naquet 2002b: 176). La mención al juramento parece estar programando las alusiones posteriores al mismo ritual, que aparecerá en contextos similares en los que se defienden los mismos valores.

El pacto de fidelidad entre Neoptólemo y Filoctetes, en los episodios posteriores, hace que el rito del juramento entre de lleno en el juego dramático<sup>190</sup>. Así sucede en el momento en que Filoctetes entrega el arco a Neoptólemo en señal de confianza y fidelidad. En este contexto, mediante el pacto garantizado por los ideales hoplíticos de lealtad y resistencia, Filoctetes pone en las manos de Neoptólemo su objeto más valioso a fin de que éste lo mantenga a salvo. En esta línea, el hijo de Peante le suplica que no lo abandone<sup>191</sup>, ante lo cual ambos personajes sellan el trato mediante el estrechamiento de manos, que implica el compromiso de Neoptólemo a no abandonar a su compañero:

ΦΙΛΟΚΤΗΤΗΣ· οὐ μὴν σ' ἔνορκόν γ' ἄξιῶ θέσθαι, τέκνον. / ΝΕΟΠΤΟΛΕΜΟΣ· ὡς οὐ θέμις γ' ἐμοῦστι σοῦ μολεῖν ἄτερ. / ΦΙ· ἔμβαλλε χειρὸς πίστιν. ΝΕ· ἐμβάλλω μενεῖν<sup>192</sup>.

*FILOCTETES: no considero digno unirme a ti bajo juramento, hijo. NEOPTÓLEMO: que sepas que no es justo que yo me vaya sin ti. FI: dame la mano como garantía. NE: te la doy en señal de que me quedaré.*

En estos versos se evoca de nuevo el juramento en relación con el pacto de compromiso y lealtad que se sella con el gesto de la mano (Schein 2014: 244). En este sentido, no se está realizando un juramento formal sino más bien una promesa ritualizada, un procedimiento que remite al ritual de la *ξενία*, por el que las dos partes implicadas,

---

<sup>190</sup> Dejamos de lado el momento en el que aparece el mercader con la falsa noticia de que Diomedes y Odiseo están a punto de aparecer, navegando bajo juramento, para llevarse consigo a Filoctetes (*Ph.* 592-594). La intención del mercader de hacer avanzar la acción por medio del mismo motivo del juramento y las imágenes del juramento y la navegación hacen que este rito se utilice de nuevo con finalidades dramáticas. No obstante, preferimos centrarnos en el juramento aplicado a la relación entre Neoptólemo y Filoctetes, pues es importante desde el punto de vista de la proyección dramática del mismo motivo ritual a partir del prólogo. Así pues, si en el prólogo se programa el engaño y se alude al juramento, en episodios posteriores la misma trama se relaciona con el ritual del juramento con finalidades dramáticas.

<sup>191</sup> *Ph.* 808.

<sup>192</sup> *Ph.* 811-813.

mediante el gesto de la δεξιῶσις, se comprometían a ser fieles a la promesa prestada y adquirirían una relación de φιλία (vid. Belfiore 2000: 64).

Así pues, el compromiso ritual de Neoptólemo hacia Filoctetes, de no abandonarlo y resistir a su lado, evoca imágenes que recuerdan los mismos ideales por los que juraban los efebos (cf. Siewert 1977:102-103; Daux 1971: 370-372). Como un buen militar, Neoptólemo en ningún momento rompe su promesa; pues, ya sea por obediencia a Odiseo o por lealtad a Filoctetes, el hijo de Aquiles afirma que no le es lícito irse sin el consentimiento de Peante<sup>193</sup>. De este modo, el ideal de fidelidad religiosa entra en el juego dramático del engaño; pues Neoptólemo, irónicamente, parece hacerse eco de la necesidad de marcharse con Filoctetes para obtener éxito en la misión, según había predicho el oráculo<sup>194</sup>. En cambio, ante el hijo de Peante parece comprometerse a defenderlo y a no abandonarlo en ningún momento. Así, la ambigüedad de las palabras de Neoptólemo entra en el juego dramático e irónico del engaño, pues el doble lenguaje se refiere al mismo tiempo a la justicia religiosa de la obediencia al instructor y de la defensa y lealtad al compañero (cf. Avezzù & Pucci & Cerri 2003: 252; Schein 2014: 244). La fidelidad, garantizada por la promesa, aparece así alterada, ya que Neoptólemo, aunque no incumple su pacto, utiliza un lenguaje ambiguo que se refiere al mismo tiempo a la lealtad a su φίλος y a la obediencia a su instructor. En definitiva, también en este episodio el motivo del juramento entra en el juego dramático mediante la ironía y la reflexión sobre ideales hoplíticos, que recuerdan los valores por los que juraban también los efebos.

Esta escena del engaño es recordada por el hijo de Peante en un pasaje en el que evoca la transgresión del juramento que, según Filoctetes, ha realizado Neoptólemo: ὁμόσας ἀπάξειν οἴκαδ', ἐς Τροίαν μ' ἄγει / προσθείς τε χεῖρα δεξιάν, τὰ τόξα μου / ἱερὰ λαβὼν τοῦ Ζηνὸς Ἡρακλέους ἔχει<sup>195</sup>. *Tras jurar llevarme de vuelta a casa me conduce a Troya; y al estrecharme su mano derecha, tras habérmelo arrebatado sostiene el arco sagrado que proviene de Heracles, hijo de Zeus*. La paradoja de estos versos radica en que Neoptólemo no ha realizado juramento alguno, a pesar de que Filoctetes le reprocha haberlo traicionado (cf. Schein 2014: 264; Avezzù & Pucci & Cerri 2003: 269). De hecho, en versos anteriores vimos que Filoctetes decía a

---

<sup>193</sup> Ph. 812.

<sup>194</sup> Ph. 610-613.

<sup>195</sup> Ph. 941-943.

Neoptólemo que no podía ponerlo bajo juramento. El hijo de Aquiles sólo se compromete a permanecer a su lado y, en otro pasaje, exhorta a Filoctetes a navegar con ellos fuera de la isla<sup>196</sup>. La alusión a este supuesto juramento que nunca ha tenido lugar, por otra parte, es una clara referencia a la promesa ritualizada de Neoptólemo de mantenerse al lado de Filoctetes, sellada con el gesto de la δεξιῶσις, así como a la reverencia piadosa que, acompañada del contacto físico de la mano derecha como garantía, Neoptólemo realiza en señal de respetuosidad por el arco sagrado cuando Filoctetes se lo cede por haberle prometido la salvación<sup>197</sup>. En estos versos, por tanto, Filoctetes reprocha a Neoptólemo haber traicionado los ideales de lealtad y confianza en los que se basa el juramento, un ritual que era considerado irrompible (*cf.* Fletcher 2011: 94-95; Burkert 2007: 334).

La sacralidad de este pasaje aparece marcada, no sólo por el falso juramento y el contacto físico, sino también por la calificación del arco como un objeto sagrado que recibe el epíteto ἱερά. Neoptólemo, pues, al traicionar el juramento y arrebatarse a Filoctetes su objeto más valioso, al que en un pasaje anterior había reverenciado como a un dios mediante el gesto de la προσκύνησις<sup>198</sup>, también ha atentado contra el objeto sagrado, en contacto con el cual se había sellado el compromiso entre ambos personajes<sup>199</sup>. Así también, en los rituales de la ξενία ciertos objetos emblemáticos y simbólicos, en el caso de los guerreros eran sus armas sagradas, eran cogidos con las manos, reverenciados y utilizados como testigos en el pacto de fidelidad sellada entre ambas partes (*vid.* Belfiore 2000: 64-65). En esta línea, la sacralidad del arco podría estar conectada con la importancia que determinados objetos simbólicos tenían en algunos contextos religiosos griegos. Así, no sólo en el ritual de la ξενία, sino también en los juramentos era importante el contacto físico con un objeto sagrado que adquiriría la

---

<sup>196</sup> *Ph.* 526-529.

<sup>197</sup> *Ph.* 656-657.

<sup>198</sup> *Ph.* 657.

<sup>199</sup> El simbolismo del arco como objeto sagrado que concentra el foco de visión y representa en el plano simbólico las características de Filoctetes ha sido estudiado en varias ocasiones. Según Segal (1999: 294-295), el arco es un arma que representa la ambigüedad del personaje entre lo civilizado y lo incivilizado, pues le permite cazar como los humanos para procurarse alimento y aproxima a su portador al mundo de las bestias al convertirlo en una víbora que se arrastra por el suelo en busca de alimento. Asimismo, el arco es ante todo símbolo de φιλία y de amistad sellada por Neoptólemo y Filoctetes, que realizan su ritual mediante el contacto físico con el arco como símbolo por el que se hace la promesa. Por otra parte, el arco es un símbolo de φιλία que identifica Filoctetes con la esfera religiosa de la que proviene el arma, ya que fue un regalo que Heracles hizo a Filoctetes por haberle hecho el favor de incendiarlo en la pira y, a su vez, Filoctetes se lo cede a Neoptólemo en señal de confianza. Así también, el arma es símbolo de ἀρετή heroica gracias a la cual los griegos obtendrán la victoria en la guerra de Troya. Sobre estos aspectos, *cf.* Schein 2014: 264; Avezzi & Pucci & Cerri 2003: 269; Segal 1980: 125-126; Taplin 2003: 89-93; Fletcher 2013: 202; Gill 1980: 138; Harsh 1960: 412-413.

categoría de testigo en el juramento y por el que se realizaba el rito (Burkert 2007: 335), un fenómeno religioso que llevó a Benveniste (1947: 85-86) a considerar que el significado primigenio de ὄρκος era realmente el objeto por el que se juraba. Así, entre otros ejemplos, el guerrero Partenopeo jura por su lanza que saqueará la ciudad de los Cadmeos<sup>200</sup>, Antígona pone a la espada como testigo del juramento<sup>201</sup> y las mujeres en *Lisístrata* realizan una larga escena de juramento en la que juran por la copa que no tendrán relación alguna con sus maridos<sup>202</sup>. Así pues, si Neoptólemo ha arrebatado el objeto sagrado a Filoctetes, también ha traicionado el símbolo por el que se ha pactado la lealtad. La conexión entre el juramento y el gesto de coger el arco como causa de la traición del juramento podría evocar esta práctica ritual usual en el mundo griego, pues al traicionar el objeto sagrado se está transgrediendo también el juramento. Así también, las armas, como instrumento característico del guerrero, eran sagradas entre los hoplitas. Los efebos juraban no deshonrar sus armas sagradas, οὐκ αἰσχυνῶ τὰ ἱερὰ ὄπλα (cf. Siewert 1977: 102; Daux 1971: 370-371), una expresión que probablemente pudiera indicar algún tipo de sacralidad derivada de la dedicación del arma como exvoto a la divinidad (Chankowski 2010: 340). Sea como fuere, la expresión τὰ ἱερὰ ὄπλα del juramento de los efebos recuerda la alusión al arco como τὰ τόξα μου ἱερὰ, una sacralidad derivada de su proveniencia divina, pero también de sus asociaciones rituales con determinados objetos que en algunos contextos religiosos adquirirían carácter sagrado en situaciones similares, como el juramento o la ξενία. En última instancia, la traición del juramento conlleva la deshonra del arma, que transgredía los ideales hoplíticos que aparecen en el juramento de los efebos.

En este momento, por tanto, se revela la traición de valores hoplíticos transgredidos, como el compañerismo, la lealtad y la fidelidad, mediante el motivo del falso juramento. Al final de la tragedia las imágenes del compañerismo y la lealtad remiten también al pacto sellado por el juramento, que Neoptólemo deberá revertir con la restitución del arco a su portador a fin de mostrar a Filoctetes su sincera garantía de lealtad:

---

<sup>200</sup> A. *Th.* 529-531.

<sup>201</sup> E. *Ph.* 1677.

<sup>202</sup> Ar. *Lys.* 209-212.

ΝΕΟΠΤΟΛΕΜΟΣ· (...) δέχου δὲ χειρὸς ἐξ ἐμῆς βέλη τάδε. / ΦΙΛΟΚΤΗΤΗΣ· πῶς εἶπας;  
ἄρα δεύτερον δολοῦμεθα; / ΝΕ· ἀπόμοσ' ἄγνων Ζηνὸς ὑψίστου σέβας<sup>203</sup>. / ΦΙ· ὦ φίλτατ'  
εἰπών, εἰ λέγεις ἐτήτυμα. / ΝΕ· τοῦργον παρέσται φανερόν. Ἀλλὰ δεξιάν / πρότεινε χεῖρα,  
καὶ κράτει τῶν σῶν ὄπλων<sup>204</sup>.

*NEOPTÓLEMO: (...) recibe de mi mano estas flechas. FILOCTETES: ¿cómo dices? ¿Una segunda vez engañamos? NE: te juro que no, por el respeto sagrado de Zeus que está en lo más alto. FI: dirás palabras muy gratas, si dices la verdad. NE: esta acción se hará visible. ¡Ea! Tiéndeme tu mano derecha y sostén tus armas.*

En estos versos se remite de nuevo al gesto ritual de la δεξιῶσις y al juramento con ecos de los pasajes anteriores. La esfera religiosa del juramento aparece aquí marcada por el testigo Zeus, mediante la alusión a la esfera de acción del dios garante del cumplimiento de los juramentos. Esta esfera de acción de Zeus como garante de los juramentos aparece explícita unos versos después, cuando Neoptólemo asegura invocar a Zeus Horkios, Ζῆνα δ' ὄρκιον καλῶ<sup>205</sup>. En este sentido, ahora la garantía ofrecida por Neoptólemo en su juramento aparece reforzada por la sacralidad de Zeus Horkios. Así pues, poniendo a este dios por testigo, Neoptólemo enfatiza la veracidad de este nuevo juramento siendo así más persuasivo (Schein 2014: 321). De hecho, este nuevo compromiso sagrado de lealtad y fidelidad es calificado como δεύτερον, *segundo*, marcando la oposición con el anterior en el que el rito se mezclaba con el juego dramático del engaño, como afirma Filoctetes con el plural inclusivo δολοῦμεθα. La fidelidad, por tanto, se repite con el mismo gesto sagrado, el estrechamiento de la mano derecha para sellar el pacto y el retorno del arco a su portador, símbolo sagrado de amistad y confianza por el que de nuevo se sella el compromiso de φιλία. Así, es importante también el gesto de sostener el arco, que aparece en el imperativo κράτει, realizando ahora sí un juramento sujetando el objeto simbólico que ejemplifica este acto.

---

<sup>203</sup> Sobre la controversia de crítica textual en la fórmula ἄγνων Ζηνὸς ὑψίστου σέβας, *vid.* Schein 2014: 315-315; Avezzù & Pucci & Cerri 2003: 303. El problema radica en leer ἄγνόν o ἄγνοῦ y ὑψίστου o ὑψιστον. A este respecto, seguimos la edición de Lloyd-Jones & Wilson (1990a). La preferencia por el genitivo se debe mayormente a que ὑψιστος es un epíteto cultural de Zeus “el de las alturas”, que recibía culto, hasta donde sabemos, en el monte Eta. Zeus ὑψιστος vuelve a aparecer en *Tr.* 1191. Pero también es probable que, en el contexto de *Filoctetes* en el que nos encontramos, el epíteto, aunque con connotaciones culturales, aluda simplemente a Zeus en su faceta de divinidad olímpica. Sobre esto, *vid.* Easterling 1989: 222.

<sup>204</sup> *Ph.* 1287-1292.

<sup>205</sup> *Ph.* 1324.

En definitiva, el juramento por los valores hoplíticos de lealtad, defensa de las armas, confianza, fidelidad y protección al compañero entra en el juego dramático del engaño. Expuesto ya en el prólogo, proporciona imágenes ritualizadas que se exploran con frecuencia e invitan a la reflexión sobre los mismos valores hoplíticos que aparecen en el juramento de los efebos.

#### 7. 3. 4. Conclusión

El rito de iniciación efébo proporciona imágenes, metáforas, temas y motivos que, expuestos de manera programática en el prólogo, se desarrollan con frecuencia en la tragedia, entrando en el juego dramático y reelaborados según las necesidades de cada contexto. Así, en el prólogo, valores hoplíticos como el compañerismo, la lealtad, la fidelidad, la obediencia al superior, la defensa de la patria y de las armas sagradas, aparecen alterados y cambiados por ideales vergonzosos como el engaño y la traición. En este espacio fronterizo y ambiguo en el que se sitúa la obra, el efebo debe hacer su entrenamiento militar para alcanzar la categoría de hoplita y obtener así las armas sagradas, pasando de *παῖς* a *ἀνὴρ* y retornando a la normalidad mediante el aprendizaje y la puesta en práctica de los susodichos valores hoplíticos.

#### 7. 4. El mito de las lemnias: mal olor y fuego en *Filoctetes*

##### 7. 4. 1. Introducción

En este apartado estudiamos la evocación trágica de algunos puntos compartidos con el ritual purificador que existía en la isla de Lemnos. Este elemento aparece desarrollado de dos formas: mediante la alusión al mal olor que desprende la herida de Filoctetes y al elemento simbólico del fuego, rasgos que conectan el mito de Filoctetes con la realidad cultural de la isla donde transcurre la acción. Estas evocaciones han sido en parte explicadas por Burkert (2009: 141-144) y el ritual purificador de la isla de Lemnos ha sido bien estudiado en el libro clásico de Dumézil (1998). Por nuestra parte, en las páginas que siguen analizamos la exposición prologal y la evolución dramática de estos rasgos rituales en conexión con las imágenes y metáforas poéticas de la tragedia, aspectos que no han sido tan estudiados.

En la isla de Lemnos había un mito etiológico asociado con un ritual anual de purificación. Según la versión más extendida, las lemnias habían dejado de rendir culto a la diosa Afrodita. En consecuencia, la deidad castigó a las mujeres con una *δυσοσμία* o *δυσωδία*, un mal olor que impedía el apetito sexual de sus maridos<sup>206</sup>. Tras rechazar a sus mujeres, los hombres yacieron con esclavas tracias. En consecuencia, las mujeres asesinaron a todos los varones de la isla, a excepción del rey Toante, que fue salvado a escondidas por su hija Hipsípila. Posteriormente, con la llegada de los argonautas camino de Cólquide, llegó la repoblación de los varones, fruto de la unión de las lemnias con los argonautas<sup>207</sup>.

Este mito tiene como correlato un ritual de purificación que se reactualizaba anualmente en la isla de Lemnos, cuya fuente principal es Filóstrato<sup>208</sup>. En esta ceremonia religiosa, el fuego de la isla se apagaba durante nueve días, a cuyo término un barco reintroducía el nuevo fuego importado, según la versión que nos transmite Filóstrato, de la vecina isla de Delos<sup>209</sup>. Durante estos nueve días, los varones se separaban de sus mujeres, conmemorando la pestilencia o *δυσοσμία* que cargaban en recuerdo del mismo acto que se explicaba en el mito<sup>210</sup>. Asimismo, esta extinción del fuego implicaba la disolución de la vida normal de la comunidad, ya que

---

<sup>206</sup> La localización de este mal olor cambia según las fuentes. Así, Dión Crisóstomo (*Or.* XXXIII 50) dice que el pudor afectaba a las axilas. Según otras versiones, se trata de los órganos genitales o la boca. *Vid.* Dumézil 1998: 47.

<sup>207</sup> Sobre este mito, *vid.* Dumézil 1998: 46-49.

<sup>208</sup> *Her.* 740 18-25.

<sup>209</sup> *Vid. Her.* 740 22-23. La procedencia del fuego no está clara. Ciertos indicios hacen pensar que se extraía de los mismos recursos de la isla, debido a su naturaleza volcánica y por ser uno de los centros principales de culto del dios Hefesto (Dumézil 1998: 59-60). Otros, en cambio, afirman que no existía siempre, sino que se producía artificialmente mediante algún tipo de artilugio de bronce, como el espejo ustorio que, mediante el reflejo del sol, hacía resurgir el fuego, que era invocado como si fuera un ser demoníaco, siendo secreto su método de extracción (Burkert 2009: 141-144). La importancia de Hefesto deriva de la naturaleza volcánica de la isla, en cuyo volcán se situaba la fragua del dios y donde se rendía culto a distintas deidades ctónicas como los Cábiros, la condición de la divinidad como patrón de los artesanos, la capital Hefestia que recibe su nombre del dios local y los muchos mitos que conectaban a Hefesto con Lemnos, como el momento en el que fue arrojado por Hera desde lo alto del Olimpo provocando su cojera (*cf. FGrH.* 4 F 71; Dumézil 1998: 59; Burkert 2009: 137-138; Segal 1999: 310).

<sup>210</sup> La *δυσοσμία* de las lemnias, que en el mito se explica por castigo divino, en el ritual parece que se llevaba a cabo de otra manera. Así, Dumézil (1998: 71) piensa que se trataba de una enfermedad fingida por las mujeres que afectaba a sus órganos sexuales, suspendiendo así temporalmente las funciones vitales de la fertilidad, en un simbolismo que aproxima la ceremonia a un ritual de tipo agrario, igual que sucedía en la separación entre hombres y mujeres en Armenia (Dumézil 1998: 69) o en Roma entre las Vestales (Burkert 2009: 159). Por otra parte, Burkert (2009: 153-154), basándose en un fragmento de Filócoro (*FGrH.* 328 F 89), compara este gesto con las fiestas Esciras en Atenas, durante las cuales los hombres se separaban de sus mujeres a causa del mal olor que desprendían, pues habían comido ajo. Así pues, Burkert llega a la conclusión de que, probablemente, las lemnias también lo comieran, provocando por ello la separación de sexo, igual que sucedía, no sólo en las Esciras, sino también en las Tesmoforias (Burkert 2009: 156). Otros, en cambio, explican el mal olor por el violento olor a asfalto que podría desprender el volcán (Dumézil 1998: 72-73).

momentáneamente deja de existir el fuego necesario para cocinar y para realizar los sacrificios en honor de los dioses (Burkert 2009: 146). Por medio de esta separación y marginalidad, pues vivían sin fuego en el límite de la comunidad, se producía posteriormente la reintegración social y la purificación mediante la incorporación y distribución del nuevo fuego. De este modo, la nueva vida renacida, que está simbolizada por el fuego purificador en el rito y la llegada de los argonautas en el mito, implica que «la joie renaît, une vie nouvelle commence», juntándose la comunidad en nuevos banquetes y celebraciones (Dumézil 1998: 49). Por otra parte, el fuego purificador encuentra paralelos en otras culturas con rituales que presentan patrones similares conectados con la muerte y el renacimiento de la vegetación por el cambio estacional como rito agrario<sup>211</sup>, con la creencia mágica del fuego como elemento destructor y purificador de las desgracias pasadas que hace renacer una nueva vida (*vid.* Dumézil 1998: 58-59). Por esta razón, algunos han pensado que este ritual encuentra su explicación en creencias humanas universales asociadas con la magia, y no en el mito etiológico de la matanza de las lemnias (*cf.* Dumézil 1998: 66; Burkert 2009: 134-137).

Tanto el mito como el rito eran de sobra conocidos por el público ateniense que acudía a la representación de *Filoctetes* (*vid.* Dumézil 1998: 101-102). De hecho, tenemos noticias de obras con el título de *Cábiros*, *Hipsípila*, *Argo* y *Las lemnias*<sup>212</sup>, tragedias representadas por Esquilo que versaban sobre estos episodios míticos (Dumézil 1998: 114). Por otra parte, tanto Sófocles como Aristófanes compusieron sendas obras intituladas *Las lemnias*, en tragedia y comedia respectivamente<sup>213</sup>. Asimismo, existen muchas referencias al crimen de las lemnias, cuyo asesinato devino proverbial entre los griegos (Dumézil 1998: 41-46), considerado paradigma de violencia en *Coéforos* 629ss (Dumézil 1998: 102). Por ello, los símbolos más característicos de este mito, como la *δυσσομία*, el simbolismo purificador y civilizador del fuego o la destrucción de los valores civilizados igual que sucede con la cueva de Filoctetes, además de ser muy conocidos por los atenienses, se prestan fácilmente a una comparación con la tragedia. En ésta se pueden observar algunos pasajes que evocan imágenes rituales similares que conectan el mito de Filoctetes con la realidad cultural y

---

<sup>211</sup> Dumézil (1998: 62) conecta este ritual con ritos agrarios de muerte y renacimiento de la vegetación, ya que ambos presentan patrones parecidos. En este sentido, los textos clásicos reiteran la importancia de los viñedos y los cultivos en la isla. *Cf.* *Il.* VII 467ss; *Ar. Pax.* 1162.

<sup>212</sup> *TGrF.* III 95-97a. Según algunos, *Cábiros* es considerada un drama satírico, no una tragedia, *vid.* Dumézil 1998: 114.

<sup>213</sup> *TGrF.* IV 384-389; *PCG* III 2 372-391.



los símbolos que el público asociaba con la isla de Lemnos. Con estas consideraciones preliminares, en este apartado analizamos la exposición prologal y el desarrollo dramático de las imágenes de la *δυσσομία*, asociada con el mal olor que desprende la herida de Filoctetes, y del simbolismo del fuego.

#### 7. 4. 2. La *δυσσομία* y la herida de Filoctetes

En el pasaje que describe la alteración ritual del prólogo, se menciona la herida que, como causa del abandono de Filoctetes, le goteaba del pie: *νόσῳ καταστάζοντα διαβόρῳ πόδα*<sup>214</sup>, *porque le supuraba el pie por una enfermedad devoradora*. En este verso encontramos dos imágenes poéticas que se reiteran en la obra.

En primer lugar, con el participio *καταστάζοντα* se sugiere la imagen de la herida chorreante de sangre que fluye hacia abajo, como indica el preverbio *κατά* (Biggs 1966: 231). Así pues, el hecho de que este verbo evoque el chorro de la sangre es una imagen que deriva de la misma semántica verbal, pues el verbo *στάζω* alude con frecuencia a líquidos como el agua<sup>215</sup>, pero también a la sangre<sup>216</sup>, al sudor<sup>217</sup> o a las lágrimas<sup>218</sup>, que caen gota a gota<sup>219</sup>. Tratándose de una herida, por tanto, se puede apreciar con claridad la sangre sugerida por esta imagen.

En segundo lugar, esta enfermedad se conecta con la imagen del salvajismo de Filoctetes, pues es evocada como una bestia que devora por dentro al afectado mediante el calificativo *διαβόρῳ*, de la misma raíz que *βιβρώσκω*, *devorar*<sup>220</sup> (Avezzù & Pucci & Cerri 2003: 158). Esta idea, que aparece también en otros contextos similares entre los trágicos<sup>221</sup>, evoca la imagen del héroe convertido en un ser salvaje y devorado por su enfermedad, recordando el vocablo *φαγέδαινα*, término médico empleado por Esquilo y Eurípides en sus versiones<sup>222</sup> (*cf.* Avezzù & Pucci & Cerri 2003: 158; Ceschi 2009: 208; Mauduit 2006: 291; Segal 1999: 303). El término utilizado por los otros dos

---

<sup>214</sup> *Ph.* 7.

<sup>215</sup> *Cf.* *Hdt.* VI 74 11; *E. Hipp.* 121.

<sup>216</sup> *Cf.* *A. Eu.* 42; *E. Ba.* 1163.

<sup>217</sup> *Aj.* 9-10.

<sup>218</sup> *E. IA.* 1466, *HF.* 1355.

<sup>219</sup> *LSJ.* s. v. *στάζω*.

<sup>220</sup> *DELG.* s. v. *βιβρώσκω*.

<sup>221</sup> *S. Tr.* 974-975, 987, 1028-1030, 1053-1054, 1082-1084, *Ph.* 7, 173, 265-266, 313, 698, 745; *E. Or.* 34, 226, 387.

<sup>222</sup> *Cf. TGrF* III 253, V.2 792.

tragediógrafos se refiere, igual que en Sófocles, a la enfermedad que devora por dentro el pie, una imagen médica derivada de la creencia arcaica de que las enfermedades son monstruos que penetran en el interior del enfermo, devorándolo y consumiéndolo como una bestia (Ceschi 2009: 208). Por otra parte, Sófocles conecta la metáfora médica con la poesía dramática aumentando la efectividad mediante una imagen que evoca la misma herida del pie convertida en una fiera (*vid.* Ceschi 2009: 208-209).

La unión de estas dos imágenes, la sangre que gotea y la enfermedad convertida en una bestia, sugiere el mal olor de una herida que, en consecuencia, se convierte en putrefacta (Schein 2014: 118). Este mal olor de la herida que devora y consume por dentro a Filoctetes contrasta con el buen olor que se respiraba en los ritos sagrados, evidenciando también esta alteración ritual del prólogo, donde el mal olor conlleva, igual que en el mito de las lemnias, la ruptura y la transgresión de las normas propias de la civilización (Segal 1999: 311). Del mismo modo, en *Ph.* 39, la expresión βαρείας του νοσηλείας πλέα, *llenos de una grave enfermedad*, referida a los harapos que se encuentran manchados por la sangre putrefacta y el pus de la herida, recuerda el hedor que se desprende de la misma y los gritos de dolor causados por ella (Schein 2014: 125-126). De hecho, en *Ph.* 520 y en *Ph.* 1330, esta misma expresión se aplica al propio Filoctetes, recordando que está lleno de una pesada enfermedad como en el prólogo.

Ahora bien, podríamos pensar, no sin razón, que la δυσσομία no aparece descrita en los versos del prólogo, ya que no se menciona hasta muy avanzada la acción dramática<sup>223</sup>. Con todo, es evidente que el tema de la δυσσομία formaba parte no sólo del mito de las lemnias sino también del de Filoctetes, ya que podemos reconstruirlo en los *Cantos Ciprios*<sup>224</sup> y en la obra fragmentaria de Sófocles *Filoctetes en Troya*<sup>225</sup>. Por esta razón y si examinamos también pasajes posteriores al prólogo, podemos colegir que el tema del mal olor aparece sugerido en estos versos del prólogo y desarrollado de manera más explícita en los episodios y cantos corales posteriores, mediante imágenes y metáforas poéticas que remiten, en última instancia, a esta exposición prologal. Estas imágenes de la herida asociada con las bestias, la sangre y el repugnante hedor, expuestas al comienzo de la obra, paulatinamente se irán desarrollando y evolucionando hacia su asimilación con el propio Filoctetes, incrementando la intensidad del dolor,

---

<sup>223</sup> Cf. *Ph.* 876, 890-891, 1032.

<sup>224</sup> West 2013: 112-113.

<sup>225</sup> *TGrF.* IV 697-703.

tanto físico como moral, y su propagación a otros síntomas clínicos, como disturbios acústicos, alteraciones en el lenguaje o delirio<sup>226</sup> (vid. Ceschi 2009: 212-213).

Así pues, en *Ph.* 265-267, Filoctetes repite la razón por la cual fue arrojado a la isla desierta por los Atridas y Odiseo: ἀγρία / νόσῳ καταφθίνοντα, τῆς ἀνδροφθόρου / πληγέντ' ἐχίδνης ἀγρίῳ χαράγματι. *Porque me estaba consumiendo por una enfermedad salvaje, siendo afligido por la mordedura salvaje de una víbora destructora de hombres.* En este pasaje se explica el origen de la enfermedad, provocada por la mordedura de una serpiente, mientras que en el prólogo simplemente se exponía como algo impreciso, como una herida desgarradora cuya procedencia no se especificaba y que alteraba el transcurso normal de los ritos. Las imágenes de este nuevo pasaje sugieren el salvajismo tanto de la víbora como de la enfermedad que, convertida en una bestia, devora y consume a su presa, como indica el participio καταφθίνοντα (cf. Avezzi & Pucci & Cerri 2003: 194; Schein 2014: 170-171). De hecho, la rápida yuxtaposición de la herida y la víbora, que reciben el mismo calificativo, podría estar reforzando la asimilación entre ambos, convirtiendo a la enfermedad en una serpiente que devora por dentro a su víctima. Asimismo, el encabalgamiento del epíteto ἀνδροφθόρου, referido a la serpiente, está conectando esta destrucción del monstruo con la enfermedad, confundiendo la herida con la bestia que destroza al afligido.

En la misma línea de imágenes, Filoctetes afirma ser víctima de una herida que lo consume durante largo tiempo: ἀπόλλυμαι τάλας / ἔτος τόδ' ἤδη δέκατον ἐν λιμῷ τε καὶ / κακοῖσι βόσκων τὴν ἀδηφάγον νόσον<sup>227</sup>. *Estoy muriendo desgraciado desde hace ya diez años con hambruna y desgracias apacentando la devoradora enfermedad.* La metáfora agreste conecta de nuevo al moribundo Filoctetes con su enfermedad, pues el personaje se encuentra paciendo, βόσκων, su propia herida, como si fuera ésta una bestia que le está comiendo. Mediante esta conexión, tanto el personaje como su enfermedad aparecen poéticamente asilvestrados y asociados. Asimismo, el estado durativo del presente ἀπόλλυμαι y el circunstancial de tiempo ἔτος τόδ' ἤδη δέκατον acentúan el efectismo trágico del pasaje ante la muerte social del personaje, que se mantiene en un tiempo permanente tras el paso de los años (cf. Avezzi & Pucci & Cerri 2003: 198; Schein 2014: 178; Mauduit 1995: 349-350). La enfermedad, vista como un

---

<sup>226</sup> Cf. *Ph.* 804-805, 814-816.

<sup>227</sup> *Ph.* 311-313.

monstruo, recuerda el prólogo en la imagen de devorar sugerida por ἀδηφάγον<sup>228</sup>, donde podemos reconocer fácilmente la raíz de φαγεῖν. Así pues, el nuevo vocablo empleado evoca el término φαγέδαινα de las versiones de Esquilo y Eurípides y el compuesto διάβορος del prólogo. Esta asimilación entre la herida y el personaje se observa también en la imagen poética de la convivencia de Filoctetes con su herida en un espacio agreste<sup>229</sup>, una evocación que acentúa el salvajismo y el dolor del protagonista (cf. Avezzù & Pucci & Cerri 2003: 217; Winnington-Ingram 1980: 291).

Por otra parte, en varias ocasiones se describe la herida con la expresión δυσχέρεια τοῦ νοσήματος<sup>230</sup>. *Malestar de la enfermedad*. En los versos en los que aparece esta locución, el compuesto δυσχέρεια no sólo significa *pesadumbre* sino también *repugnancia* (Schein 2014: 203), en referencia a cualquier situación desagradable o difícil de soportar que se tenga entre las manos<sup>231</sup>. Por esta razón, con δυσχέρεια se alude no sólo al dolor sino también al hedor causado por la herida (vid. Schein 2014: 203-204). La sensación de la gravedad de la enfermedad difícil de soportar podría también recordar la calificación de ésta como βαρείας, que aparecía en el prólogo. Así, esta misma palabra se emplea, según el contexto, para calificar la *pesadumbre física* de Filoctetes o el *malestar moral* de Neoptólemo (Avezzù & Pucci & Cerri 2003: 262), que abstrae el sentido del vocablo, diciendo que, en relación con quien hace algo inconveniente con su naturaleza, todo es *malestar*, ἅπαντα δυσχέρεια<sup>232</sup>. En definitiva, transfiriendo su significado de lo físico a lo moral, la dificultad de sobrellevar la enfermedad, que causa a su vez dolor y hedor, entra en el juego dramático<sup>233</sup>.

En el primer estásimo el coro alude a los gemidos de dolor repetidos por Filoctetes, un lamento calificado con términos raros y poéticos como βαρυβρῶτα, *devorador*, y αἱματηρόν, *ensangrentado*<sup>234</sup>. Con estos epítetos, se conecta el lamento desgarrador del protagonista con la herida que lo devora como una bestia salvaje (cf. Schein 2014: 233; Avezzù & Pucci & Cerri 2003: 243). En este sentido, el primer

---

<sup>228</sup> En *TGrF*. IV 976, un fragmento que Radt sitúa entre las obras inciertas de Sófocles, aparece también el participio ἀδηφαγοῦσα, fácilmente comparable.

<sup>229</sup> Esta misma imagen aparece de nuevo en *Ph.* 268, 472, 520, 892.

<sup>230</sup> Cf. *Ph.* 473-474, 900, 902.

<sup>231</sup> *DELG.* s. v. δυσχερής.

<sup>232</sup> *Ph.* 902-903.

<sup>233</sup> Otra prueba de ello es que el compuesto εὐχερής, término claramente opuesto a δυσχέρεια, aparece también en la obra (cf. *Ph.* 519, 875). Vid. Schein 2014: 208.

<sup>234</sup> *Ph.* 694-695.

término remite al prólogo mediante la conexión etimológica con βαρείας y διάβορος. Del mismo modo, el hápax δακέθυμος, que encontramos en *Ph.* 706, alude al ánimo devorador de la enfermedad, en una nueva transposición de lo físico a lo moral, mediante un compuesto construido según la imagen homérica de aquello que muerde el ánimo de la persona (cf. Avezzù & Pucci & Cerri 2003: 244; Harsh 1960: 408). También en *Ph.* 745, mediante unas exclamaciones de dolor que, por sus repeticiones y asonancias, marcan un sufrimiento desgarrador que sobrepasa la resistencia humana, el hijo de Peante afirma que es devorado con el verbo poético βρύκομαι, que remite a la misma imagen (cf. Avezzù & Pucci & Cerri 2003: 247; Knox 1964: 130-131). Así, estos epítetos y verbos poéticos transfieren la imagen de la herida que causó el dolor físico en el prólogo al lamento moral, conectando estos versos con el prólogo.

En esta línea, la terminología poética y efectista aplicada a la llaga se sigue haciendo eco del prólogo: οὐδ' ὃς θερμοτάταν / αἰμάδα κηκιομένην ἑλκέων / ἐνθήρου ποδὸς ἠπίοισι φύλλοις / κατευνάσειε<sup>235</sup>. *Y no había quien adormeciera, con hojas calmantes, el muy ardiente flujo de sangre que supuraba de las llagas de su asilvestrado pie.* Las metáforas de estos versos desarrollan de manera explícita las mismas imágenes que aparecían al comienzo. De este modo, la imagen de la herida chorreante de sangre, que en el prólogo no se mencionaba directamente, sino de manera sugerente con el participio καταστάζοντα, ahora se evoca con un verbo, κηκίω, que con frecuencia se refiere a líquidos como la sangre o la resina que rezuman o caen a borbotones<sup>236</sup>. Asimismo, el epíteto ἔνθηρος, referido a la úlcera del pie, sugiere la misma imagen del salvajismo de la herida que tiene una bestia en su interior que devora al personaje (cf. Avezzù & Pucci & Cerri 2003: 243; Segal 1999: 319). Por otra parte, además de esta metáfora poética, que asocia la herida con el animal salvaje, podríamos pensar, como sugiere Ceschi (2009: 126-129), en la metáfora médica del término, que evocaría la presencia del veneno y del ambiente poco higiénico de la llaga en su cuerpo, una hipótesis sugerente si tenemos en cuenta las condiciones malsanas en las que vive el protagonista. Pero consideramos más acertada la opinión de los comentarios, que ven en el pasaje una metáfora de carácter poético, que explota la imagen del salvajismo de la herida y de Filoctetes en la misma línea que aparece en otros pasajes de esta tragedia. En definitiva, en este pasaje se crea un fuerte efectismo dramático mediante metáforas y

<sup>235</sup> *Ph.* 696-698.

<sup>236</sup> Cf. *A. Ch.* 268, 1012; *S. Ant.* 1008. El verbo κηκίω presenta la misma raíz que κηκίς, la grasa que rezuma de los animales en los sacrificios, *vid. LSJ. s. v. κηκίω; DELG. s. v. κηκίς.*

términos poéticos que remiten al prólogo y amplifican la descripción de la herida chorreante de sangre y convertida en una bestia salvaje que devora a su presa.

La imagen de la herida chorreante aparece de nuevo más desarrollada en *Ph.* 783-784: *στάζει γὰρ αὖ μοι φοίνιον τόδ' ἐκ βυθοῦ / κηκῖον αἷμα. Pues de nuevo me gotea, desde la parte más profunda, esta sangre roja chorreante.* La alusión expresa a la sangre, con una sobrecarga de epítetos, ahonda en el deterioro y la putrefacción de la herida. Lo mismo sucede con la expresión redundante *στάζει... κηκῖον*, que retoma las escenas anteriores y remite al prólogo, cuando se describió la situación de la herida con la misma imagen mediante el verbo *καταστάζοντα*. Pero si al comienzo esta descripción se hacía de manera escueta, sin mención directa a la sangre y mediante imágenes que evocaban un escenario conflictivo, ahora el poeta nos deleita con una descripción poética mucho más elaborada de la sangre chorreante que fluye a borbotones de la herida. Del mismo modo, el epíteto *φοίνιον* evoca el color vívido de la sangre derramada como consecuencia de la herida. Así, el personaje se convierte en un ser manchado tanto física como ritualmente, un *μίασμα* que, debido a la sangre como elemento contaminante, ha sido expulsado de la sociedad (*cf.* Avezzi & Pucci & Cerri 2003: 250; Parker 1990: 104).

En *Ph.* 823-825, Neoptólemo vuelve a evocar una metáfora idéntica: *ιδρώς γέ τοί νιν πᾶν καταστάζει δέμας, / μέλαινά τ' ἄκρου τις παρέρρωγεν ποδὸς / αἰμορραγῆς φλέψ. Pues el sudor le empara por completo el cuerpo y una vena chorreante de sangre negra se ha reventado de la punta de su pie.* De nuevo, la imagen de la sangre chorreante aparece con términos como *καταστάζει*, que sugiere el líquido cayendo gota a gota, esta vez en referencia al sudor, y con epítetos que traen a la mente la imagen de la salida de sangre de una vena que se ha roto por medio de términos relacionados etimológicamente con el verbo *ρήγνυμι*. Así pues, esta rotura se evoca mediante el hápax *αἰμορραγῆς*, un compuesto extraño que nos sitúa en el terreno de la metáfora médica, ya que este término alude expresamente a la hemorragia o ruptura de un vaso sanguíneo (*cf.* Ceschi 2009: 89-91; Avezzi & Pucci & Cerri 2003: 253). Este hápax es, asimismo, un tecnicismo analógico<sup>237</sup>; pues Sófocles parece haberlo retomado de términos similares atestiguados en el corpus hipocrático y rehacerlo formando un

---

<sup>237</sup> A pesar de que la expresión *αἰμορραγῆς φλέψ* sólo aparece en Sófocles, los vocablos relacionados con el adjetivo *αἰμορραγῆς*, como *αἰμορραγέω*, *αἰμορραγία* o *αἰμορραγικός*, se encuentran con frecuencia en el corpus hipocrático, igual que la expresión casi idéntica *αἰμόρρους φλέψ* (Ceschi 2009: 90).

compuesto inexistente en la lengua griega (Ceschi 2009: 90). La extrañeza del compuesto, por tanto, llama la atención sobre la imagen de la sangre surgiendo a borbotones de la vena desgarrada.

El mal olor, producido por la putrefacción de la herida, es mencionado de manera explícita en tres pasajes. En el primero de ellos, Filoctetes dice las siguientes palabras a Neoptólemo: ὦ τέκνον, (...) πάντα ταῦτ' ἐν εὐχερεῖ / ἔθου, βοῆς τε καὶ δυσοσμίας γέμων<sup>238</sup>. *¡Hijo! (...) Todo esto lo consideraste fácil, aun estando lleno de gritos y mal olor.* En estos versos se retoma la imagen del malestar o dificultad de soportar la enfermedad, transformado ahora en bienestar o facilidad para sobrellevarla, pues Filoctetes está pidiendo a Neoptólemo que lo lleve consigo de vuelta a Grecia. Por otra parte, este bienestar contrasta con los gritos y el mal olor de Filoctetes. Igual que se sugería en el prólogo, ahora se desarrolla el tema del malestar de la enfermedad, causante de la alteración ritual que, descrita en el prólogo, consistía en grandes gritos y en un hedor putrefacto contrario a los ritos sagrados. A causa de esto, el hijo de Peante invadía todo el ejército de los griegos con sus gemidos y lamentos salvajes, de modo que Filoctetes estaba lleno de alaridos y sangre que conllevaba el mal olor. Con esta idea, en *Ph.* 890-891, Filoctetes dice lo siguiente: τούτους δ' ἔασον, μὴ βαρυνθῶσιν κακῆ / ὀσμῆ πρὸ τοῦ δέοντος. *No permitas que éstos se sientan agobiados por un olor pestilente antes de lo debido.* En estos versos la expresión κακῆ ὀσμῆ recuerda el motivo de la δυσοσμία y el verbo βαρυνθῶσιν remite a la pesadez de la enfermedad, que en el prólogo veíamos con la expresión βαρείας νοσηλείας πλέα (Schein 2014: 257). En la misma línea, cuando Odiseo venga para llevarse a Filoctetes, el hijo de Peante empleará la misma imagen en tono irónico al afirmar lo siguiente dirigido a Odiseo: πῶς, ὃ θεοῖς ἔχθιστε, νῦν οὐκ εἰμί σοι / χολός, δυσώδης;<sup>239</sup> *¿Cómo es que, ser odiado por los dioses, ahora no soy a tus ojos un cojo, un pestilente?* En estos versos, el encabalgamiento y la yuxtaposición de los adjetivos referidos a Filoctetes enfatiza de nuevo el efectismo trágico y conecta la pestilencia que desprende el enfermo con su herida, que, ubicada en el pie, le produce cojera. Así también, el mal olor de la enfermedad es descrito por Neoptólemo con un epíteto que indica que la putrefacción de la herida está localizada en el pie mediante la expresión τήνδε τ' ἔμπυον βάσιν<sup>240</sup>, *este supurante paso.* El chorretón de sangre que emana del pie es calificado aquí mediante el

---

<sup>238</sup> *Ph.* 875-876.

<sup>239</sup> *Ph.* 1031-1032.

<sup>240</sup> *Ph.* 1378.

adjetivo ἔμπυον, que, retomando también la metáfora médica (Ceschi 2009: 123-126), significa “supuración interna de pus”, relacionado etimológicamente con el verbo πύθομαι, *puđrirse*<sup>241</sup>. Asimismo, el prefijo ἐν sitúa la imagen de nuevo en la convivencia de Filoctetes con su propia herida y en la secreción interna de la llaga (Ceschi 2009: 124).

En definitiva, en el prólogo de esta tragedia se expone la supuración de la herida, como una de las causas del abandono de Filoctetes, mediante imágenes poéticas como la sangre chorreante, la pesadez de la llaga y la convivencia con una bestia salvaje que devora por dentro al enfermo. Estas imágenes se desarrollan en las escenas posteriores y se conectan con la pestilencia y el mal olor de la úlcera, una δυσσομία que, formando parte de la alteración ritual, aparece sugerida en el prólogo y desarrollada más profusamente en los episodios y cantos corales posteriores.

#### 7. 4. 3. El simbolismo ritual del fuego de Lemnos

Otro motivo que conecta esta tragedia con los símbolos rituales asociados con Lemnos es el fuego. Este elemento, a la vez civilizador, purificador y destructor, aparece expuesto por primera vez en un pasaje del prólogo en el que se describen los pocos restos de humanidad que quedan en la cueva, en contraste con el salvajismo del lugar. Entre estos resquicios se puede ver una copa, καὶ πυρεῖ ὁμοῦ τάδε<sup>242</sup>, y *al mismo tiempo estos utensilios para encender un fuego*. En este momento, el fuego es el elemento civilizador que mantiene la poca humanidad que queda en la cueva; pues el elemento ígneo es una cualidad que distingue a los animales de los humanos, que disponen del fuego, concedido por Prometeo a los mortales, para cocinar sus alimentos y quemar las ofrendas en honor de los dioses, frente a las bestias, que no rinden cultos y comen la carne cruda (cf. Segal 1999: 305; Schein 2014: 175). De hecho, estos pocos objetos parecen sugerir la imagen del hombre primitivo que, frotando piedras, hace surgir el fuego como elemento cultural y civilizador (cf. Schein 2014: 125; Segal 1999: 305): εἶτα πῦρ ἂν οὐ παρήν, / ἀλλ’ ἐν πέτροισι πέτρον ἐκτρίβων μόλις / ἔφην’ ἄφαντον φῶς, ὃ καὶ σῶζει μ’ ἀεὶ<sup>243</sup>. *Luego no habría habido fuego, pero frotando con esfuerzo*

---

<sup>241</sup> DELG. s. v. πύθομαι.

<sup>242</sup> Ph. 36.

<sup>243</sup> Ph. 295-297.



*una piedra con otras piedras hice aparecer la luz invisible, la que me salva siempre.* En estas palabras de Filoctetes, la paradoja de la luz invisible que se hace visible refleja un orden heracliteo según el cual el mundo se mantiene en armonía por la oposición de contrarios en continuo movimiento, como aparece también en otros textos de Sófocles<sup>244</sup> (Avezzù & Pucci & Cerri 2003: 197). De este modo, el fuego se hace visible después de ser invisible; esta visibilidad del fuego concluye en la salvación del protagonista, que consigue ser civilizado mediante el surgimiento del fuego que estaba escondido. Así, la aparición del fuego asegura la salvación de Filoctetes en una sutil alusión a la purificación por medio de este elemento natural (*cf.* Avezzù & Pucci & Cerri 2003: 197; Vidal-Naquet 2002b: 173).

Esta imagen del surgimiento del fuego se conecta con la figura de Heracles y el episodio mítico de la muerte del dios en el incendio de la pira en el monte Eta. El coro recuerda el incendio de Heracles en la pira: ἴν' ὁ χάλκασπις ἀνήρ θεοῖς / πλάθει<sup>245</sup> θεὸς θείῳ πυρὶ παμφαῆς<sup>246</sup>. *Donde el varón de bronce escudo se acerca a los dioses, un dios resplandeciente por completo con el fuego divino.* Las imágenes brillantes que evocan el resplandor de la epifanía del dios conectan el elemento ígneo del incendio en la pira con la luminosidad que Heracles irradia (Schein 2014: 235-236). De este modo, el fuego se convierte en un elemento divino que une a Heracles y a Filoctetes en la salvación propiciada al final por la epifanía del dios.

La característica divina del fuego aparece en la alusión a la salvación y a la purificación del héroe. En este sentido, Filoctetes dice a Neoptólemo que lo incendie, igual que el hijo de Peante hizo antaño con Heracles: συλλαβὸν / τῷ Λημνίῳ τῶδ' ἀνακαλουμένῳ<sup>247</sup> πυρὶ / ἔμπρησον<sup>248</sup>. *Apresándome, incéndiame con este invocado fuego Lemnio.* En estos versos, Filoctetes conecta su destino con el de Heracles mediante la alusión a la ignición que, igual que otrora Filoctetes otorgó como beneficio a Heracles<sup>249</sup>, ahora lo solicita también de Neoptólemo (Avezzù & Pucci & Cerri 2003:

<sup>244</sup> *Cf.* Aj. 646-647, OT. 473-476.

<sup>245</sup> Seguimos la lectura πλάθει, frente a πλάθη que adopta la edición de Lloyd-Jones & Wilson (1990a).

<sup>246</sup> Ph. 727-728.

<sup>247</sup> En este participio hay un problema de crítica textual. Frente a la lectura de los códices ἀνακαλουμένῳ, Meineke y Pearson prefieren leer ἀνακαλούμενον, concertando el participio con el acusativo referido a Filoctetes, que depende del verbo principal. Ello se debe, a nuestro juicio, a la errónea traducción del participio como “afamado”. Nosotros pensamos que, si seguimos la interpretación de Burkert (2011: 142), no es necesario alterar el texto.

<sup>248</sup> Ph. 799-801.

<sup>249</sup> Ph. 801-803.

251). Asimismo, en este pasaje hay una clara alusión al fuego purificador de la isla de Lemnos, pues el verbo empleado, ἀνακαλέω, corrobora que el fuego se creaba mediante su invocación a partir de los recursos naturales de la isla (*vid.* Burkert 2011: 142-143). Por otra parte, el término ἀνακαλουμένω ha sido interpretado con frecuencia como “famoso, celebrado” (Schein 2014: 243). No obstante, esta palabra, extraída del lenguaje ritual, se especializa con el sentido concreto de “invocar a las divinidades subterráneas y ctónicas”<sup>250</sup> haciéndolas subir al mundo de arriba, un movimiento marcado por el preverbo ἀνά (*cf.* Burkert 2011: 142; Alexiou 1974: 109). Así, en un contexto similar, Deyanira invoca con el mismo verbo a su *daimon*<sup>251</sup>, Edipo en Colono hace lo mismo con sus propias maldiciones<sup>252</sup> y la reina Atosa invita a invocar el fantasma de Darío<sup>253</sup>.

Este fuego demoníaco, por tanto, es invocado para que surja desde las profundidades de la tierra volcánica, cuyo demostrativo τῷδε señala su presencia y cuyo epíteto Λημνίω evoca la realidad cultural de la isla (Segal 1999: 305). De este modo, el participio parece presuponer una ceremonia en la que, a raíz de una invocación, «se producía ese fuego demoníaco que no existía siempre» (Burkert 2011: 142). Por otra parte, la expresión τὸ Λήμνιον πῦρ era proverbial para referirse a un fuego destructor y fiero<sup>254</sup>; de modo que, con esta alusión, Filoctetes conecta su destino no sólo con su purificación y salvación sino también con la función del fuego como elemento destructor (*cf.* Rehm 2006: 97; Schein 2014: 243)<sup>255</sup>.

En este sentido, también en otros pasajes se alude al elemento ígneo como sinónimo de destrucción y odio: ὃ πῦρ σὺ καὶ πᾶν δεῖμα καὶ πανουργίας / δεινῆς τέχνημ’ ἔχθιστον<sup>256</sup>. ¡Oh fuego, tú, terror por entero y la más odiosa artimaña de un terrible crimen! En estos versos de maldición, que Filoctetes dirige a Neoptólemo, el fuego, junto con otros términos negativos, se personifica como insulto y símbolo de

<sup>250</sup> *Vid.* LSJ. s. v. ἀνακαλέω.

<sup>251</sup> *Tr.* 910.

<sup>252</sup> *OC.* 1376.

<sup>253</sup> *A. Pers.* 621.

<sup>254</sup> *Vid.* *Ar. Lys.* 299.

<sup>255</sup> No obstante, según Rehm (2006: 98), en este pasaje Filoctetes no alude al fuego como sinónimo de destrucción y dolor, sino más bien en referencia al alivio de la enfermedad. Segal (2013: 158), por su parte, piensa que la alusión al fuego sirve para expresar los sentimientos más intensos de sufrimiento y odio del protagonista.

<sup>256</sup> *Ph.* 927-928.

destrucción y terror<sup>257</sup> (*vid.* Avezzù & Pucci & Cerri 2003: 266-267). De este modo, el significado proverbial de la expresión τὸ λήμιον πῦρ se utiliza como insulto hacia Neoptólemo. Al mismo tiempo, el estilo del pasaje, las aliteraciones y el juego de palabras πᾶν δεῖμα καὶ πανουργίας refuerzan la invectiva (*vid.* Long 1968: 116-118).

Este grito de invocación al fuego podría traer a la mente un pensamiento característico de Heráclito, según el cual el fuego destructor sería el elemento cósmico principal. No obstante, como objeta Rehm (2006: 100-101), deberíamos pensar en el simbolismo que el fuego tenía dentro del mundo griego, cuya presencia ubicua es el símbolo de transición de un estado a otro, a la vez elemento de purificación, de civilización y de destrucción, un símbolo paradójico y ambiguo de vida y de muerte (*cf.* Rehm 2006: 101; Segal 1999: 293). En este sentido, el fuego es al mismo tiempo un elemento de destrucción, de purificación y de civilización. Así pues, en estos versos, la coordinación de πῦρ y τέχνημα hace del fuego un arte humano que recuerda los pocos utensilios para hacer fuego que se encontraban en la cueva como símbolo de humanidad en la descripción del prólogo, los τεχνήματα<sup>258</sup> (Segal 1999: 306).

La personificación del fuego se observa también en la luz del volcán invocada por Filoctetes: ὦ λημνία χθών καὶ τὸ παγκρατέξ σέλας / Ἥφαιστότευκτον<sup>259</sup>. *¡Oh tierra Lemnia y luz omnipotente forjada por Hefesto!* En estos versos se invoca a las divinidades ctónicas de la isla; así se entiende χθών como la superficie terrestre asociada con lo desconocido<sup>260</sup>. Este elemento demoníaco se sitúa al mismo nivel sintáctico que la luz que resurge del volcán. Así pues, esta invocación confirma que el fuego se creaba mediante la invocación a las divinidades subterráneas y resurgía del volcán como una epifanía divina, como indica la coordinación. Filoctetes, como sucede en general con otros héroes sofocleos en momentos intensos<sup>261</sup>, invoca a los dioses patrios que reciben culto local, igual que ocurre de nuevo en *Ph.* 1040 con la invocación a la tierra patria y a los dioses que todo lo ven. Esta invocación, por tanto, tiene claras asociaciones con la realidad ritual de la isla, pues aparece el dios Hefesto como artesano, tal como indica el segundo elemento del compuesto Ἥφαιστότευκτον<sup>262</sup>, que

---

<sup>257</sup> También como elemento destructor aparece el fuego en *Ph.* 1198-1199 asociado con la llama destructora lanzada por los dioses.

<sup>258</sup> *Ph.* 36.

<sup>259</sup> *Ph.* 986-987.

<sup>260</sup> *LSJ.* s. v. χθών.

<sup>261</sup> *Cf. Ant.* 937-943, *El.* 67-72.

<sup>262</sup> *LSJ.* s. v. Ἥφαιστότευκτος.

tenía su taller en el mismo volcán de Lemnos, de donde debe resurgir el fuego asociado con las fuerzas ctónicas de la naturaleza. Por otra parte, el término *παγκρατής* es mayormente un epíteto de Zeus que, en este pasaje, es transferido a la divinidad local Hefesto (*vid.* Avezzi & Pucci & Cerri 2003: 274). De hecho, Odiseo, en respuesta a las palabras de Filoctetes, menciona al todopoderoso Zeus, ὁ τῆσδε γῆς κρατῶν<sup>263</sup>, con una expresión que retoma el epíteto usado por Filoctetes. Así, el elemento ctónico que se respira en boca del hijo de Peante contrasta con el universo olímpico del soberano Zeus, al que alude Odiseo para confirmar la necesidad de llevarse a la fuerza a Filoctetes<sup>264</sup>. El hijo de Peante, por el contrario, se acoge al elemento protector y local de la comunidad, a la tierra de Lemnos y al fuego del volcán de Hefesto, para que impidan, como dioses protectores, que sea alejado por la fuerza de este territorio, tal como pretende el astuto hijo de Laertes.

El último pasaje que analizamos aparece en el momento final de la tragedia, en la epifanía de Heracles<sup>265</sup>, donde se vuelve a conectar el fuego con la aparición divina. Así, en *Ph.* 1431-1433, Heracles dice: ἄ δ' ἂν λάβῃς σὺ σκῦλα τοῦδε τοῦ στρατοῦ, / τόξων ἐμῶν μνημεῖα πρὸς πυρὰν ἐμὴν / κόμιζε. *Los despojos que tú captures de este ejército, llévalos en memoria de mi arco junto a mi pira.* En estos versos se relacionan de nuevo los personajes Heracles y Filoctetes en una conexión basada en el arma como objeto divino y religioso importante y en el símbolo también religioso del fuego. Por

<sup>263</sup> *Ph.* 989.

<sup>264</sup> *Ph.* 989-990.

<sup>265</sup> Sobre esta epifanía hay bastante controversia (*cf.* Blundell 2002: 220-225; Biancalana 2005: 177-179; Bowra 1970: 262; Winnington-Ingram 1980: 299-301). Los estudiosos se dividen entre aquellos que ven en la epifanía una simple necesidad dramática de hacer volver el argumento a la versión mítica tradicional con el obligado regreso de Filoctetes al campamento troyano (*cf.* Roisman 2005: 106; Rowan Beye 1970: 74; Robinson 1969: 55; Hamilton 1975: 131) y aquellos para quienes la parte final está perfectamente integrada en el hilo argumental en conexión con las partes anteriores (*cf.* Easterling 1978: 39; Segal 1999: 321, 338). Segal (1999: 352) considera que Heracles, además de lograr la reintegración social del héroe trágico, tiene la función de mediar entre el *logos* de los hombres y el *mythos* de los dioses; pues lo que en toda la tragedia se llamaba *λόγος*, en boca de Heracles se dice *μῦθος* (*cf.* *Ph.* 1410, 1417, 1447). Por su parte, Errandonea, erróneamente, piensa que Heracles es en realidad Odiseo disfrazado, que consigue así el éxito final en su empresa (*vid.* Falkner 1998: 48). Asimismo, Blundell (2002: 225) hace hincapié en la importancia de Heracles a fin de restaurar el ideal de *φιλία* basada en valores compartidos (*Ph.* 1434-1435). Así también, Roisman (2005: 106) ve indispensable la figura del dios para el argumento dramático; pues, prefigurada a lo largo de la obra, es imprescindible para introducir el motivo ideológico de la sustitución del ideal del honor heroico por el honor político y comunitario que se obtiene con la marcha de Filoctetes a Troya por el bien común de la armada griega (*cf.* Pucci 1994: 37; Roisman 2005: 106-107). Ahora bien, pensamos que esta epifanía tiene una función mayormente religiosa, ya que asegura la restauración del orden natural solucionando los conflictos humanos que sólo la divinidad puede resolver (*cf.* Roisman 2005: 111; Parker 1999: 22-23; Segal 1999: 315). En esta misma línea, Sourvinou-Inwood (2003: 482-483) concluye que la epifanía de Heracles tiene una función similar al *deus ex machina* de los finales euripideos; pues, desde la distancia, la divinidad pronostica lo que va a suceder. De este modo, Heracles programa la resolución del conflicto: la restauración de los valores religiosos y políticos alterados y la vuelta al orden transgredido con la reintegración social de Filoctetes.

otro lado, el tema de la consagración de los despojos, que Heracles pide a Filoctetes, reenvía al culto del héroe, como indica la alusión al recuerdo de Heracles, *μνημεῖα*, que remite al lenguaje propio de los rituales funerarios en relación con la memoria del muerto, guardada mediante la ofrenda del botín que, tras capturarlo en la guerra, era depositado en la tumba del héroe, como era costumbre entre los griegos<sup>266</sup>. Así, podríamos encontrar en estas palabras una alusión directa al culto que Heracles recibía en época histórica sobre el monte Eta, donde el héroe fue quemado en la pira (cf. Avezzù & Pucci & Cerri 2003: 326; Schein 2014: 338). Asimismo, en estos versos el fuego se manifiesta, en su relación con lo divino, como símbolo de la paradoja humana entre lo civilizado, la ofrenda a los dioses, y lo destructivo, el saqueo de Troya, resolviendo el conflicto con la aparición de la luz divina (Rehm 2006: 104). El fuego incendiario, que conectaba Heracles con Filoctetes y con Lemnos, ahora se convierte en símbolo civilizador destructivo de la conquista de Troya.

En definitiva, a lo largo de este recorrido hemos visto que el fuego, expuesto en el prólogo como un elemento de civilización, conecta los distintos episodios de la tragedia y evoca el simbolismo que tenía en los rituales de la isla de Lemnos de época histórica. Este simbolismo aparece reelaborado según el contexto, en su relación con el ser humano y su trato con lo divino, en conexión con la realidad cultural de Lemnos, como símbolo de civilización, de purificación y de destrucción.

#### 7. 4. 4. Conclusión

Ciertas imágenes poéticas ritualizan momentos importantes de la tragedia y evocan símbolos significativos que aparecen también en la realidad cultural de la isla de Lemnos. En primer lugar, la *δυσσομία* o el mal olor de Filoctetes aparece expuesta de manera sucinta en el prólogo y evoca la alteración ritual del comienzo. Este mal olor, causa del aislamiento social de Filoctetes, aparece asociado a la herida como una bestia que devora a su presa y a la llaga chorreante de sangre y putrefacta. Estas imágenes se exploran poéticamente en los episodios posteriores, en los que aparecen de una manera más detallada y con claras finalidades efectistas.

---

<sup>266</sup> Cf. Hdt. VIII 121; Th. I 132.

En segundo lugar, el fuego como elemento simbólico ambiguo entre lo civilizado y lo incivilizado aparece también expuesto de manera escueta en el prólogo. El fuego, en su conexión con la realidad cultural, ritual y religiosa del fuego purificador de Lemnos, se despliega como motivo dramático y poético en los episodios posteriores, como símbolo de civilización, de purificación y de destrucción que finalmente garantizará el regreso de Filoctetes al mundo de los hombres, gracias a la ofrenda votiva que debe realizar sobre la pira de Heracles.

## 7. 5. Conclusiones

Como conclusión de esta tragedia, llamamos la atención sobre tres elementos de carácter ritual y poético que, expuestos de manera bastante simplificada en el prólogo, programan asuntos importantes en el argumento dramático.

En primer lugar, el espacio ambiguo y fronterizo donde se encuentran la cueva y su habitante destaca por la transgresión y la alteración ritual del ambiente conflictivo inicial. Una serie de imágenes y metáforas, como los gritos salvajes que alteran el protocolo esperable en el sacrificio, remiten a la conversión del personaje en un animal caracterizado por su salvajismo. Estas imágenes se desarrollan a lo largo de la tragedia y reiteran la naturaleza salvaje de su protagonista. Por otra parte, las alusiones prologales a Hermes y Atenea llamarían la atención del espectador ateniense que acudía a la representación por formar parte de su misma realidad cultural. La vinculación entre mito y realidad, ejemplificada en las alusiones a Hermes Δόλιος y a Atenea Πολιάς, aparece desarrollada en otras imágenes a lo largo de la obra. Finalmente, la desierta Lemnos del prólogo se convierte en una isla civilizada, con cultos a los dioses, donde Filoctetes repite una nueva invocación a Hermes, con idéntico deseo de que sean guiados por una óptima travesía, pero en un contexto distinto.

En segundo lugar, el rito de iniciación efébio presenta algunos aspectos que se exploran dramáticamente mediante las imágenes que evocan la mutación experimentada por Neoptólemo, su relación de rango con su instructor Odiseo, el juramento, las metáforas militares y la obediencia incondicional al soberano. Durante toda la obra se reflexiona sobre el tema de la justicia ateniense y los valores hoplíticos. Estos valores aparecen transgredidos en el prólogo, en un espacio fronterizo y marginal donde las

normas sociales se alteran y el efebo debe realizar su entrenamiento. Estas mismas ideas e imágenes se ponen al servicio del drama y aparecen exploradas con claros ecos que remiten con frecuencia al prólogo. Finalmente, Neoptólemo se cuestiona la obediencia incondicional al soberano, que debe estar siempre sometida a un ideal de justicia preestablecida.

En tercer lugar, los símbolos rituales más importantes que se asociaban con Lemnos y el mito de las lemnias, el mal olor y el fuego, aparecen expuestos de manera imprecisa en el prólogo y reelaborados con más detalle con posterioridad mediante imágenes poéticas utilizadas según el contexto. Por un lado, la imagen del mal olor conecta el salvajismo de Filoctetes con la herida que, como una bestia, devora a su presa, o con la llaga putrefacta que chorrea sangre y desprende un hedor insoportable. Por otro lado, el fuego, que aparece en el prólogo como un elemento civilizador, se desarrolla en los episodios posteriores según el contexto, como símbolo de purificación, de destrucción o de civilización, evocando así la realidad ritual del fuego purificador de Lemnos y convirtiéndose en un motivo que proporciona imágenes poéticas al servicio del drama.

## 8. *Œdipe à Colone*

### 8. 1. Introduction

Dans une époque caractérisée par la fin de la guerre du Péloponnèse et la crise politique athénienne à cause des victoires successives des Spartiates, qui imposeront un régime oligarchique aux Athéniens<sup>1</sup>, Sophocle, dans sa vieillesse<sup>2</sup>, décide de composer cette tragédie pour glorifier les valeurs politiques attiques (cf. Beer 2004: 153-154; Méautis 1957: 139; Hesk 2012: 174-179). Pour ce but il montre sur scène le vieillard Œdipe qui arrive au dème attique de Colone, l'endroit natal de l'auteur, afin de demander l'hospitalité aux Euménides<sup>3</sup>, les déesses protectrices du bois sacré où l'aveugle Œdipe s'est installé avec le seul soutien de sa fille Antigone, qui guide ses pas.

Le contexte politique et biographique de Sophocle est ainsi indispensable pour la compréhension de cette dernière tragédie, qui ne manque pas de présenter de nombreux éloges des symboles athéniens, tels que la flotte, les chevaux et l'olivier, et qui souligne l'importance politique et religieuse du vieillard appelé à devenir un héros protecteur et local objet de culte pour les Coloniates, selon la prédiction de l'oracle<sup>4</sup>. En ce sens, cette tragédie a comme sujet la réintégration sociale d'Œdipe qui, exclu de la société des Thébains à la fin d'*Œdipe Roi* et devenu un ἄπολις<sup>5</sup> à cause du μίαισμα hérité du meurtre de son père et de l'union avec sa mère, arrive à Colone en tant que vagabond, errant,

---

<sup>1</sup> Il y a de nombreuses interprétations de cette tragédie du point de vue politique. Ainsi, Edmunds (1996: 142-146) fait une analyse historique du drame, qu'il associe à la classe des *hippeis* athéniens, qui fréquentaient ce dème. D'après Edmunds, *Œdipe à Colone* est une tentative pour rétablir la grandeur et l'unité athénienne que les *hippeis* avaient fait prévaloir en défendant la cité, eux maintenant suspects de conspirer contre la démocratie (cf. Mills 2012: 20-21; Hesk 2012: 176). D'autres spécialistes ont voulu voir dans le lieu même une référence au groupe oligarchique de 400, qui fut voté en assemblée dans le temple de Poséidon Hippios en 411 a. C., peu temps avant la composition de cette tragédie (cf. Hesk 2012: 174-175; Ugolini 1998: 41). Par contre, bien que ces interprétations soient séduisantes, nous devons tenir compte de la difficulté à voir dans les tragédies grecques des allusions précises à des événements contemporains. Quoiqu'il en soit, nous devons nous contenter de voir juste des réflexions sur les valeurs, les problèmes et les conflits de la société athénienne. C'est en ce sens que nous interprétons l'œuvre, qui n'est pas sans rapport avec les valeurs et les éloges des symboles les plus emblématiques de la patrie qui vit naître son auteur, tels que la flotte, la mer, les chevaux et l'olivier (cf. Hesk 2012: 175; Mills 2012: 27).

<sup>2</sup> Le fait que la tragédie montre un vieillard qui va mourir à Colone, l'endroit de naissance de Sophocle qui écrit cette pièce aussi dans la vieillesse, a été interprété comme une espèce d'autobiographie qui n'est pas sans rapport avec les moments où Œdipe ou d'autres personnages font d'excursus où ils évoquent la vieillesse (OC. 1254-1261). Sur cette question, *vid.* Hesk 2012 : 174.

<sup>3</sup> Œdipe supplie les Euménides car elles sont les protectrices du bois où il doit être accueilli (OC. 84-110). Par contre, comme nous le verrons, il semble que les habitants du dème sont en même temps les récepteurs de cette prière, mais Œdipe n'adresse jamais cette supplication directement aux habitants de la ville même ni à l'ensemble du peuple athénien. Quand Thésée arrive il décide d'accepter l'hôte sans hésiter (OC. 556-568).

<sup>4</sup> OC. 87-90.

<sup>5</sup> OC. 208, 1357.



vieillard et aveugle, pour être à nouveau transformé en personnage ἔμπολις<sup>6</sup>, après avoir supplié les habitants du pays dans le but d'être reçu dans une nouvelle cité et accueilli dans ses cultes en tant que héros bienfaiteur et protecteur des Athéniens (cf. Segal 1999: 364-365; Burian 1974: 408; Bowra 1944: 309). Ce processus de transformation est donc non seulement le sujet de la tragédie mais aussi l'argument qui va se développer dès le prologue jusqu'à la fin du drame.

Cette évolution du personnage, en outre, s'appuie sur l'opposition entre les cités qui ont joué un rôle important dans la vie d'Œdipe. D'un côté, Thèbes se présente comme la localité qui autrefois a expulsé Œdipe devenu un μῖασμα<sup>7</sup>. En conséquence, contre sa patrie, représentée dans cette tragédie par Polynice et Créon, le fils de Laïos se révolte et lance une malédiction<sup>8</sup> qui préfigure le pouvoir du héros avec sa puissance malfaisante contre ses ennemis. De l'autre côté, la cité d'Athènes, en tant que réceptrice du culte héroïque dans l'avenir, présente toutes les vertus correspondant à une image idéale d'Athènes, comme la piété envers les dieux ou l'hospitalité<sup>9</sup>. Elle a comme personnage représentatif le modèle mythique de Thésée, le roi légendaire unificateur des différents dèmes attiques qui étaient jadis dispersés, qui se distingue par sa défense de la démocratie et de la liberté athénienne, par sa piété, sa justice, la mesure et la rationalité, les vertus les plus louées des habitants de la région (cf. Kearns 1989: 119; Blundell 2002: 248-249; Hesk 2012: 178-179; Ugolini 1998: 36; Segal 1999: 378). L'opposition entre ces deux cités, incarnée par la représentation des personnages, joue un rôle fondamental dans le développement dramatique lors des dialogues où Œdipe est confronté à Créon, puis à Polynice. C'est ainsi que dans le prologue Œdipe évoque ce conflit en disant qu'il est arrivé au dème attique de Colone pour s'installer comme héros

---

<sup>6</sup> OC. 637.

<sup>7</sup> Nous devons constater que dans *Œdipe Roi* c'est Œdipe qui se chasse lui-même (OT. 1409-1415, 1451-1454), tandis que dans cette tragédie ce sont les Thébains qui l'ont expulsé (OC. 93). Il y a une contradiction qui peut être expliquée par ses finalités dramatiques. En effet, si dans la première tragédie Œdipe lui-même est un souverain honnête qui doit se chasser pour rétablir l'ordre religieux de la cité qui avait été altéré à cause du μῖασμα, dans la deuxième pièce Œdipe doit rejeter la faute sur les Thébains afin de souligner l'importance du principe selon lequel il faut faire du bien à ses amis, les Athéniens, et du mal à ses ennemis, les Thébains.

<sup>8</sup> Cf. OC. 783, 806-807, 823, 863, 1354, 1384. Si les fils d'Œdipe, Étéocle et Polynice, sont appelés à maintes reprises κάκιστοι par son père, ses filles Antigone et Ismène représentent au contraire l'idéal de *philia* et consanguinité envers leur père, puisqu'elles l'ont aidé dans ses malheurs, *vid.* Blundell 2002: 228. Ainsi, Sophocle a créé un système linguistique caractérisé par les composés avec le préverbe σύν, qui met l'accent sur la *philia* partagée des filles et des Athéniens avec Œdipe, et, de manière ironique, sur la *philia* que les fils devaient avoir envers son père (OC. 566, 1340, 1344, 1376), tandis que les mots à préverbe négatif ou séparatif sont associés aux fils (OC. 375-376, 1273, 1278), *vid.* Mastrangelo 2000: 54-60.

<sup>9</sup> Cf. OC. 260-262, 1006-1007.

bienfaiteur pour ceux qui l'accueilleront, les Athéniens, et pour châtier ceux qui l'ont chassé, les Thébains<sup>10</sup>.

L'une des plus importantes innovations dans le traitement mythique réside, en effet, dans cette opposition qui se déroule tout au long du drame. Cependant, il a été remarqué une autre nouveauté qui, bien qu'on puisse la considérer un emprunt hérité de la tradition précédente, mérite aussi d'être comparée aux autres versions mythiques des derniers jours de la vie d'Œdipe, étant donné que c'est précisément la variante sophocléenne qui a popularisé la version de la mort du héros à Colone. La localisation du drame dans ce dème peut être expliquée par rapport aux événements historiques (*vid.* Edmunds 1996: 142-146), mais aussi à cause de son association au culte local d'Œdipe et du désir de Sophocle de retourner à la cité qui l'a vu naître et, par conséquent, de faire la louange des valeurs et des symboles athéniens auxquels s'identifiait le spectateur<sup>11</sup>.

Suivant cette affirmation, l'héroïsation d'Œdipe et l'instauration de son culte se développent au fur et à mesure que la tragédie avance, ainsi que la métamorphose du héros, tel Ajax, de θεομισής en θεοφιλής, une transformation qui assure enfin la réconciliation d'Œdipe avec les lois divines en tant que protecteur de la collectivité qui l'a reçu (Currie 2012: 338). Si on admet cette dernière interprétation, nous devons affirmer qu'il y avait un culte d'Œdipe à Colone connu à l'époque et, de la même façon, nous devons refuser la possibilité que la version mythique de la mort d'Œdipe à Colone soit une nouveauté de son auteur et chercher d'autres parallèles pour confirmer que la variante transmise par Sophocle n'est pas dans son ensemble originale, mais qu'elle a été construite en partant de modèles précédents. C'est pour cela que nous considérons comme indispensable d'examiner ici les parallèles mythiques que, probablement, Sophocle et le spectateur partageaient, pour mieux comprendre non seulement la manière dont Sophocle reprend ou non une tradition antérieure, mais aussi pour saisir dans quelle mesure le public avait d'autres versions dans sa tête et était ou non frappé par l'action dramatique qu'il voyait sur scène, en étant conscient de ce qu'il y avait d'original ou de traditionnel dans la tragédie sophocléenne.

---

<sup>10</sup> *OC.* 92-93.

<sup>11</sup> Au cours de la tragédie, nous pouvons constater des allusions réitérées aux symboles les plus représentatifs de la cité athénienne, comme l'olivier, la navigation et les chevaux qui sont évoqués dans le célèbre chant choral qui fait l'éloge d'Athènes (*OC.* 668-719). Sur cette question, *cf.* Beer 2004: 160; Rodighiero 2012: 63; Hesk 2012: 176.

Nous connaissons d'autres versions sur la mort du héros différentes de celle transmise par Sophocle. Ainsi, dans l'épique homérique<sup>12</sup>, Œdipe ne mourut pas à Colone, mais à Thèbes, où dès ce moment-là eurent lieu des jeux athlétiques en commémoration de ses rites funéraires (Edmunds 2006: 21). En outre, d'après une tradition béotienne attribuée à Lysimaque<sup>13</sup>, Œdipe ne mourut non plus à Colone, mais à Thèbes. Après son décès, ses amis voulurent l'ensevelir dans sa patrie, mais les Thébains refusèrent la dépouille de l'impie Œdipe. Par conséquent, ses camarades transportèrent son cadavre à Keos, en Béotie. Lorsque les habitants de la cité commencèrent à subir le malheur à cause du mort, ses amis l'emportèrent à Eteonos, à la frontière entre l'Attique et la Béotie, et l'enterrèrent dans un endroit consacré à Déméter sans connaître la sacralité du lieu. Quand les habitants d'Eteonos se rendirent compte du fait, ils allèrent consulter l'oracle delphique, qui leur conseilla de ne pas troubler le repos du héros. Dès ce moment-là, l'endroit fut appelé *Oedipodeion* (cf. Jebb 1885: XXVIII-XXIX; Edmunds 2006: 27; Saïd 2012: 82). De même, selon une tradition, plus proche de celle de Sophocle, transmise par l'atthidographe Androtion<sup>14</sup> et par Démosthène<sup>15</sup>, Œdipe finit ses jours aussi à Colone, mais à la différence de Sophocle le héros ne demanda pas la protection dans le bois sacré des Euménides, mais dans les temples de Déméter et d'Athéna Πολιοῦχος<sup>16</sup>.

Etant donné qu'il n'y a pas de parallèles exacts entre la version sophocléenne et d'autres variantes mythiques, quelques spécialistes ont conclu que Sophocle est original en ce qui concerne l'endroit où se déroule le culte (*vid.* Currie 2012: 339). Pour cette raison, nous pourrions penser qu'Androtion est influencé par la version popularisée par Sophocle (Edmunds 2006: 51-52). Néanmoins, étant donné les similitudes qu'on peut constater entre les deux versions<sup>17</sup>, nous pourrions aussi considérer la possibilité que Sophocle reprenne une tradition locale et que, sur quelques aspects comme le bois sacré

<sup>12</sup> Il. XXIII 679-680.

<sup>13</sup> FGrH. 382 F 2; Sch. OC. 91.

<sup>14</sup> FGrH. 324 F 62; Sch. Hom. Od. XI 271.

<sup>15</sup> D. Cor. 186.

<sup>16</sup> Bien que le traitement mythique à ce propos soit différent, nous devons reconnaître que la présentation de la mort du héros a quelques affinités avec les mystères d'Eleusis et sa déesse, *vid.* Hesk 2012: 177. En ce sens, nous trouvons dans cette pièce une invocation aux déesses de mystères suivie de l'allusion au tertre de Déméter Εὔχλοος, qui produit une belle verdure (OC. 1600-1603), qui se trouvait proche de Colone et à l'endroit même où Œdipe disparaît vers son tombeau, *vid.* Jebb 1885: XXXI.

<sup>17</sup> Il y a aussi d'autres différences (*vid.* Edmunds 2006: 51-52). Nous ne pouvons pas approfondir cette question, étant donné la complexité du sujet. Nous soutenons que, bien qu'il y ait certainement de différences remarquables entre les deux versions, l'existence de plusieurs variantes mythiques, ainsi que la proximité avec celle d'Androtion, est une preuve assez convaincante pour réaffirmer l'adaptation d'une version mythique précédente dans l'œuvre de Sophocle, avec des variations selon sa finalité.

et le paysage idyllique d'Athènes, l'auteur est original et transporte les événements principaux du mythe sur le terrain qui l'intéresse: ainsi la supplication dans les temples de Déméter et d'Athéna est transposée au bois sacré des Euménides (cf. Edmunds 1996: 96; Currie 2012: 339; Kearns 1989: 208-209)<sup>18</sup>.

Puisqu'il existait bien d'autres variantes sur la mort d'Œdipe, bien qu'il y ait des nouveautés considérables dans la version de Sophocle, comme le bois sacré des Euménides au lieu du temple des déesses de la version d'Androton, ou comme l'éloge d'Athènes ou l'opposition entre le châtement des Thébains et la récompense des Athéniens, nous devrions considérer aussi la possibilité qu'il existait à Colone un culte local qui honorait Œdipe comme un héros protecteur, un culte connu des spectateurs et repris par la version sophocléenne (cf. Edmunds 2006: 51-52; Kearns 1989: 50; Ugolini 1998: 39)<sup>19</sup>. Il s'agit d'un culte collectif qui ne consiste pas en des honneurs communautaires, mais qui reste secret, mystérieux et interdit<sup>20</sup>, l'une des contradictions les plus frappantes de la pièce (Mikalson 1991: 41). Cependant, cette contradiction n'est pas un obstacle au fonctionnement d'un culte secret, car il y avait d'autres cultes collectifs et secrets dont la localisation n'était pas révélée<sup>21</sup>. De même, le motif religieux du pouvoir que le héros exerce de son tombeau, dont les ossements ont été transportés et ensevelis dans la cité pour la protéger<sup>22</sup>, était aussi une conception enracinée dans la religion grecque, qui a joué un rôle important dans l'interprétation de cette tragédie (cf. Jebb 1885: XXIX; Kearns 1989: 51).

Dans cette introduction, nous avons remarqué, d'un côté, l'importance des éléments religieux dans cette tragédie, comme le bois sacré et la supplication qu'Œdipe

---

<sup>18</sup> L'épisode de la mort d'Œdipe à Colone apparaît aussi dans un passage des *Phéniciennes* d'Euripide (*Ph.* 1705-1707) antérieure à *Œdipe à Colone*. Mais nous ne pouvons pas comparer ces deux tragédies puisque le passage de la pièce euripidéenne a été considéré par certains auteurs une interpolation postérieure à sa représentation suivant la tragédie sophocléenne (*vid.* Kearns 1989: 208).

<sup>19</sup> Il y avait aussi d'autres cultes d'Œdipe, le plus souvent associés avec son père Laïos et avec les Érinyes, à Thèbes, à Sparte et à Athènes (cf. Edmunds 2006: 26; Kearns 1989: 50), comme on le voit dans quelques passages d'Hérodote (IV 149) et de Pausanias (I 28, 6-7).

<sup>20</sup> *OC.* 1520-1525.

<sup>21</sup> C'est le cas de la tombe d'Éaque à Égine ou des tombeaux secrets de Nélée et Sisyphe à l'Isthme de Corinthe (Paus. II 2 2), parmi d'autres (cf. Kearns 1989: 51-52; Hesk 2012: 177; Currie 2012: 339).

<sup>22</sup> C'est pour cette raison que les ossements de Thésée, sur le conseil de l'oracle de Delphes, furent récupérés par Cimon à l'île de Scyros et transportés à Athènes (*Plu. Cim.* 8 5-7), où le héros recevait de sacrifices annuels, *vid.* Mikalson 1991: 30. Au contraire, ceux d'Oreste furent transportés à Sparte pour obtenir la victoire dans la guerre contre les Tégéates (*Hdt.* I 67 8). Tous deux tiennent lieu des vrais talismans protecteurs et récepteurs de culte, *vid.* Kearns 1989: 47-48. Sur les ossements d'Œdipe amenés à Athènes, *vid.* Paus. I 28 6-7. Bien que le pouvoir du héros réside dans ses ossements transportés dans la cité où il est reçu comme bienfaiteur, dans la version sophocléenne ce ne sont pas les ossements qui sont transportés mais Œdipe lui-même qui arrive à Athènes de son gré.

présente afin de devenir le bienfaiteur du pays, des éléments qui se trouvent aussi mêlés à des idées populaires du monde grec, tels que la conception qui consiste à punir ses ennemis et faire du bien à ses amis. De l'autre côté, nous avons ébauché l'importance de ce prologue qui, par sa fonction programmatique, présente aux spectateurs les sujets qu'il va voir développés dans les épisodes et chants choraux successifs, tel que le pouvoir du héros qui, avant même son décès, semble reproduire une puissance tout à fait ambivalente, destructrice et protectrice en même temps. Ainsi, «the whole play is essentially an expansion of this double theme of blessing and curse» (Kirkwood 1958 : 61).

Avec cette approche méthodologique, dans les parties suivantes nous allons étudier, en premier lieu, l'exposition de l'ambivalence héroïque d'Œdipe dans le prologue et son déroulement tragique, un trait clairement religieux qui, joint à la supplication d'*asylia*, se trouve avec des structures répétées tout au long de la tragédie. En second lieu, nous allons examiner les caractéristiques du bois sacré décrit dans le prologue, qui sont aussi évoquées après le prologue avec une finalité clairement dramatique, puisque ces mêmes particularités sacrées permettent un processus de transformation en les transposant au tombeau d'Œdipe. En troisième lieu, nous allons analyser les signes oraculaires qui, annoncés aussi dans le prologue, servent à nouer une évolution dramatique qui s'achève au moment du trépas d'Œdipe, quand ces mêmes signes religieux se répéteront avec plus d'insistance.

## 8. 2. L'accueil du héros: de suppliant à protecteur

### 8. 2. 1. Introduction

Comme nous l'avons dit dans l'introduction, cette tragédie retrace les étapes successives de l'héroïsation d'Œdipe, qui subit un processus de transformation, du statut de suppliant cherchant un endroit accueillant jusqu'à celui de héros protecteur. Ainsi, si la tragédie commence avec le vieillard Œdipe qui arrive dans un bois afin de supplier les déesses protectrices de l'accueillir, le paradoxe réside dans le fait que le suppliant qui demande être protégé est en même temps le protecteur qui va sauver la cité, ce que Burian (1974: 410) appela «the central paradox of the play». C'est pour cette raison que la supplication d'*asylia*, par laquelle le suppliant devait recourir à un espace sacré dans

le but de demander la protection (Kopperschmidt 1971: 322), est un rituel qui se trouve parfaitement lié au changement d'état du héros. En fait, nous pouvons constater que ce rituel est un élément fondamental de la tragédie, répété avec des structures similaires pendant les moments postérieurs au prologue et exploré d'une manière progressive, toujours lié à l'héroïsation d'Œdipe, avec des prières réitérées qui se font l'écho de la première supplication d'Œdipe dans le prologue (cf. Kopperschmidt 1971: 329-335; Burian 1974: 409; Jouanna 1995: 51; Burian 1974 : 409). C'est pourquoi nous avons considéré comme opportun d'étudier ensemble, dans ce chapitre, les traits caractéristiques de la supplication et de la réception du culte, qui, présentés dans le prologue, évoluent dans les moments ultérieurs, où nous trouverons développés ensemble les deux motifs religieux. Cette petite introduction, donc, nous l'avons structurée en deux parties: la supplication d'*asylia* et l'accueil du héros.

Que cette tragédie est comprise sous la dénomination de «tragédie de supplication» est un fait bien connu<sup>23</sup>. La supplication d'*asylia* est caractérisée par l'apparition d'un suppliant qui, ayant recouru à un endroit sacré, demande l'hospitalité, c'est-à-dire la protection, des gens du pays où il vient d'arriver (cf. Kopperschmidt 1971: 322; Gould 1973: 90-91). Ce genre particulier de supplication a été souvent employé par les tragédiens comme un motif dramatique important du déroulement tragique: c'est le cas des *Suppliantes* d'Eschyle et des *Héraclides* et *Suppliantes* d'Euripide, mais aussi d'*Œdipe à Colone* de Sophocle. Chaque dramaturge a employé le même schéma dramatique repris du motif de la supplication, mais avec quelques variantes (vid. Jouanna 1995: 52).

Nous pouvons constater, d'après l'étude de Kopperschmidt (1971: 321), que l'action dramatique d'une tragédie de supplication se décompose en trois éléments. En premier lieu, il y a un suppliant étranger qui cherche la protection dans une nouvelle cité en fuyant sa patrie: c'est le cas des filles de Danaos dans *Les Suppliantes* d'Eschyle ou

---

<sup>23</sup> Sur ce motif dramatique nous renvoyons aux monographies de Kopperschmidt (1971) et de Gould (1973) citées dans la bibliographie, ainsi qu'aux autres travaux qui étudient ce rituel dans le monde grecque et dans la tragédie, cf. Adrados (1986), Naiden (2006), Pulleyn (1997), Aubriot-Sévin (1992), Legangneux (1999). Nous n'allons pas étudier les marques gestuelles ou linguistiques de la supplication, comme le devoir du suppliant de recourir à un espace sacré, le geste protocolaire des suppliants vers les *supplicandi*, la différence entre une supplication individuelle et autre collective, entre une *εὐχή* et une *ἱκετεία* (cf. Naiden 2006: 29; Harris 2012: 295-299). Nous avons déjà parlé de ces sujets dans le chapitre d'*Œdipe Roi* et renvoyons à la bibliographie citée. Dans ce chapitre, nous allons juste remarquer les caractéristiques de la supplication d'*asylia* qui intéressent à notre propos par rapport au pouvoir ambigu du héros.

d'Œdipe dans notre tragédie. En deuxième lieu, on trouve un *supplicandus*, qui peut accepter ou refuser la supplication de l'étranger et lui offrir le refuge souhaité: ce sont les cas du roi d'Argos dans l'œuvre d'Eschyle ou de la communauté coloniate dans *Œdipe à Colone*: le Coloniate qui apparaît dans le prologue, le chœur formé par les vieillards du pays et enfin le roi Thésée. En troisième lieu, il y a aussi un poursuivant, qui cherche à empêcher la protection du héros: ce sont les fils d'Egyptos chez Eschyle ou Créon dans notre drame, qui, suivant la prédiction des nouveaux oracles, arrive à Colone pour arracher Œdipe et le ramener à la frontière thébaine<sup>24</sup>.

En plus du fait que cette tragédie diffère des autres drames de supplication en ce qui concerne le lien entre le rituel et la faveur paradoxale du culte héroïque, il y a aussi un autre élément qui adapte le motif de ce rite aux nécessités dramatiques de Sophocle. Tandis qu'Œdipe arrive en tant que suppliant pour recevoir et, à son tour, octroyer la protection aux Athéniens<sup>25</sup>, il ne fait jamais une supplication formelle devant Thésée, mais lui promet le bénéfice de la protection héroïque (Hesk 2012: 180). Thésée, représentant des valeurs athéniennes, accepte sans hésiter dès le début d'accueillir Œdipe<sup>26</sup>. En revanche, la supplication proprement dite est dirigée aux Euménides protectrices du bois sacré<sup>27</sup>, qui doivent être aussi favorables à la protection du suppliant<sup>28</sup>. Par conséquent, cette prière a lieu dans le prologue à cause des finalités dramatiques, étant donné que dans celle-ci le héros se borne à décrire, avec le protocole pertinent dans ce genre de rituel<sup>29</sup>, les qualités les plus importantes des déesses protectrices, à solliciter leur faveur, à exprimer la raison pour laquelle il est venu finir ses jours à Colone et à souligner le bonheur et le malheur qu'il accordera aux récepteurs et aux chasseurs, une caractéristique qui fait du suppliant un personnage ambigu, à la fois sauvé et sauveur (*vid.* Burian 1974: 410).

En faisant ces remarques sur la supplication, nous commençons à présent l'examen de la réception du culte. Le processus de transformation vécu par le héros est dû, non à la justice divine qui à la fin de la vie d'Œdipe le récompenserait pour faire suite à ses malheurs antérieurs (Bowra 1944: 349), mais à l'instauration de son culte à

---

<sup>24</sup> *OC.* 387-390.

<sup>25</sup> *OC.* 72.

<sup>26</sup> *OC.* 551-568.

<sup>27</sup> *OC.* 84-110.

<sup>28</sup> *OC.* 44-45.

<sup>29</sup> Nous renvoyons au chapitre d'*Œdipe Roi*, où nous avons vu que la supplication formelle a une structure tripartite: invocation, raisonnements et supplication. Sur cela, *vid.* Naiden 2006: 29-30; Aubriot-Sévin 1992: 218.

Colone, où Œdipe disparaît mystérieusement et où se place son tombeau<sup>30</sup>. Ce tombeau est aussi un endroit sacré où le héros recevra son culte et pourra agir avec le pouvoir propre aux divinités chthoniennes, qu'il soit bienfaisant ou malfaisant (*vid.* Winnington-Ingram 1980: 254-255).

En fait, l'idée que le héros, depuis sa tombe, peut agir pour les citoyens est une croyance religieuse attestée partout dans le monde grec. Ainsi, le héros peut agir d'une manière bénéfique pour les gens qui lui rendent un culte, mais aussi d'une façon maléfique contre tous ceux qui lui ont nui, qu'il s'agisse d'un individu ou d'un groupe (*cf.* Kearns 1989: 10; Blundell 2002: 255-256; Méautis 1940: 13). Tel est le cas du pouvoir bénéfique qu'Héraclès Ἀλεξίκακος, comme il est indiqué par l'épithète, exerçait depuis son tombeau en faveur des habitants de Mélitè, un dème attique qui avait érigé une statue en l'honneur du héros en récompense de les avoir sauvés d'un fléau<sup>31</sup>. Nous trouvons un autre exemple avec le tombeau d'Eumenès de Chios, qui était lui aussi, comme il est confirmé par son nom, bienfaiteur envers tous les esclaves et tous les maîtres qui se comportaient bien envers lui (Kearns 1989: 10). De même, selon un message delphique<sup>32</sup>, comme il est habituel dans ce cas<sup>33</sup>, on devait reprendre les ossements d'Oreste et les amener à Sparte pour obtenir la protection du héros dans la guerre contre les Tégéates (Kearns 1989: 47). Les dépouilles de Thésée furent également amenées de Scyros à Athènes par Cimon<sup>34</sup> pour protéger la cité (Kearns 1989: 53). Nous pourrions citer bien d'autres exemples de la protection assurée par un héros envers une cité depuis son tombeau, d'où il peut exercer un pouvoir bienfaisant envers ceux qui l'ont accueilli<sup>35</sup>. Mais ce pouvoir peut aussi être malfaisant, comme la colère d'Agamemnon qui va frapper depuis son tombeau sa femme et son amant<sup>36</sup>. C'est ainsi que «à la base du culte des héros il y a la crainte de leur influence» (Méautis 1940: 13).

---

<sup>30</sup> Sur la localisation incertaine du tombeau, à l'Aréopage ou à Colone, avec des possibles détails inventés par Sophocle et une question très controversée, *vid.* Kearns 1989: 208-209.

<sup>31</sup> *Sch. Ar. Ran.* 501. Sur cela, *vid.* Kearns 1989: 14.

<sup>32</sup> *Hdt.* I 67 8.

<sup>33</sup> *Cf.* Paus. VIII 9 3, IX 18 5, IX 38 3.

<sup>34</sup> *Plu. Cim.* 8 5-7.

<sup>35</sup> C'est aussi le cas d'Aitolos, qui, d'après l'ordre de l'oracle, devait être enseveli dans la cité d'Elis (Paus. V 4 4) pour garantir la protection contre les attaques des ennemis (Méautis 1940: 22).

<sup>36</sup> *A. Ch.* 324-328. Sur d'autres cas de pouvoir bénéfique ou maléfique du héros envers ses amis ou ses ennemis, *vid.* Méautis 194 : 9-24; Kearns 1989: 44-63.



Ce double état du personnage, à la fois bienfaiteur envers ses amis et malfaisant pour ses ennemis, est une évocation religieuse très présente dès le début de cette tragédie. Mais Sophocle adapte cette croyance à ses propres finalités. C'est pour cette raison que, dans cette évocation, nous pouvons voir aussi un moyen de rappeler l'hostilité contemporaine entre Athènes et Thèbes, comme on l'a souvent souligné (cf. Hesk 2012: 181; Seaford 1994: 130-139; Bowra 1944: 308), mais aussi un élément culturel important dans la mentalité grecque (vid. Blundell 2002: 226-227). Cet élément, associé à la supplication d'*asylia*, est exposé dans le prologue et, d'une manière progressive, se développe tout au long du drame. Dans ce chapitre, nous allons donc étudier cette progression dramatique qui peu à peu conduit à l'héroïsation d'Œdipe.

#### 8. 2. 2. La supplication d'*asylia* et le pouvoir ambigu du héros

Dès les premiers vers de la tragédie, la question de savoir comment Œdipe pourra être reçu sur un nouveau territoire est posée. Ainsi Œdipe demande-t-il dès le début de la pièce: τίς τὸν πλανήτην Οἰδίπουν καθ' ἡμέραν / τὴν νῦν σπανιστοῖς δέξεται δωρήμασιν;<sup>37</sup> *Qui recevra le vagabond Œdipe aujourd'hui avec quelques misérables cadeaux?* Dans ces vers, Œdipe se nomme lui-même en une troisième personne qui confirme l'identité du personnage, venu en vagabond pour être accueilli ce jour-là par d'insignifiants présents. La technique dramatique sophocléenne est à nouveau caractérisée par l'emploi de ce type de questions inquiétantes qui, d'une manière très succincte, visent à nous renseigner progressivement sur les faits qui se réaliseront dans les parties suivantes (vid. Roberts 2006: 141). Le futur prospectif est renforcé par le datif σπανιστοῖς δωρήμασιν, qui met l'accent sur les dons et contre-dons propres à l'hospitalité grecque<sup>38</sup>. Étant donné qu'Œdipe est un exilé qui doit être reçu comme un ξένος, à la fois un étranger et un hôte<sup>39</sup>, et qu'il fera dans ce but une demande d'*asylia*,

---

<sup>37</sup> OC. 3-4.

<sup>38</sup> L'adjectif σπανιστοῖς appliqué à δωρήμασιν nous l'avons interprété, avec Jebb (1885: 11), dans le sens de «rare», c'est-à-dire, «ce qui est donné rarement». Nous devons nous poser la question, par contre, de ce que Sophocle voulait dire par des dons donnés rarement, car nous pourrions comprendre ce mot dans le sens de «rare» ou de «insuffisant». C'est ainsi qu'il est plus logique, croyons-nous, de penser à des dons d'hospitalité qui échappent à la règle, en ce sens que l'accueil n'aura pas lieu sur le plan humain comme d'habitude mais par un héros dont l'accueil crée un nouveau culte. Probablement le pluriel met-il l'accent sur l'ambiguïté des cadeaux qui, bien qu'Œdipe soit conscient de la référence aux dons que recevront lui-même et les Athéniens, sont d'abord évoqués d'une manière assez indéterminée. Mais cela peut aussi faire référence à la pluralité de ceux qui recevront les cadeaux, Œdipe et les Athéniens.

<sup>39</sup> Comme nous avons vu plus haut, Sophocle profite de l'ambiguïté du mot ξένος, en même temps *hôte* et *étranger*, pour renforcer d'une manière ironique la façon dont le spectateur voit la tragédie. Ainsi,

les cadeaux hospitaliers de l'hôte et de celui qui le reçoit constituent les prémisses nécessaires pour obtenir cet accueil. En ce sens, avec cette question, nous sommes prévenus, bien que Sophocle ne le dise pas encore, de l'échange de bienfaits entre Œdipe et les Athéniens lorsqu'ils recevront le héros. L'image du don qu'Œdipe lui-même offrira aux Athéniens est ainsi constante tout au long de la tragédie<sup>40</sup>.

Après que ce sujet a été introduit et que l'ἄλλος où se déroule l'action dramatique a été progressivement décrit<sup>41</sup>, un nouveau personnage, le ξένος, arrive pour se renseigner sur les nouveaux venus et les chasser du pays, car ils se trouvent dans un endroit sacré et inviolable:

ΞΕΝΟΣ· ἄθικτος οὐδ' οἰκητός. Αἱ γὰρ ἔμφοβοι / θεαὶ σφ' ἔχουσιν, Γῆς τε καὶ Σκότου  
κόραι. / ΟἴΔιΠΟΥΣ· τίνων τὸ σεμνὸν ὄνομα ἄν εὐξαιίμην κλυών; / ΞΕ· τὰς πάνθ' ὀρώσας  
Εὐμενίδας ὃ γ' ἐνθάδ' ἄν / εἴποι λεώς νιν· ἄλλα δ' ἀλλαχοῦ καλά. / Οἱ· ἀλλ' ἴλεω μὲν τὸν  
ικέτην δεξαίατο / ὡς οὐχ ἔδρας γῆς τῆσδ' ἄν ἐξέλθοιμ' ἔτι<sup>42</sup>.

*ÉTRANGER: un lieu inviolable et où l'on ne peut résider. Car les déesses effroyables le possèdent, filles de la Terre et de l'Obscurité. ŒDIPE: Et sous quel nom vénérable pourrais-je les supplier? ÉT: Les Euménides qui voient tout, ainsi que les nommerait le peuple d'ici, mais elles ont bien d'autres noms dans d'autres pays. ŒD: Qu'elles reçoivent donc avec faveur le suppliant! Car je ne saurais plus bouger du siège de cette terre.*

Dans ces vers, Sophocle mentionne pour la première fois les divinités protectrices qu'Œdipe doit supplier afin de recevoir l'hospitalité. Ce sont des déesses terrifiantes, ἔμφοβοι, filles de la Terre et de l'Obscurité<sup>43</sup>, mais en même temps bienfaitantes, Εὐμενίδας, un euphémisme employé au lieu des Érinyes. Cette dualité des Euménides, qui implique le respect d'Œdipe en questionnant sur le nom sous lequel il pourrait les

---

l'étranger qui arrive pour montrer le lieu est en même temps un natif, mais il est appelé ξένος par Œdipe à plusieurs reprises (OC. 33, 81), car d'après sa perspective le natif est un étranger; mais l'étranger appelle à Œdipe aussi un ξένος (OC. 62, 75), car c'est lui qui est un étranger à Colone. De la même façon, Œdipe est un étranger qui demande l'hospitalité, une ambiguïté soulignée par le double sens du mot, cf. OC. 13, 62, 75, 81, 184, 207, 237, 457, 468, 521, 822, 824, 829, 831, 937, 1249, 1289, 1449.

<sup>40</sup> Cf. OC. 4, 432, 540, 577, 647, 709, 779.

<sup>41</sup> OC. 14-35.

<sup>42</sup> OC. 39-45.

<sup>43</sup> Cette généalogie semble mélanger deux traditions différentes. D'un côté, chez Hésiode (*Th.* 184-185), les Érinyes naissent du sang qu'Ouranos a versé sur la Terre quand il est châtré par son fils. Elles sont donc filles du Ciel et de la Terre. D'un autre côté, chez Eschyle (*Eu.* 416, 844-845) les Érinyes sont filles de la Nuit, ce qui s'accorde avec l'aspect terrifiant des déesses, tel que d'autres personnages mythologiques fils de la Nuit, de l'Obscurité ou d'Erebus. Dans *Œdipe à Colone*, Sophocle semble mélanger ces deux traditions sur la naissance des déesses. Sur cela, *vid.* Jebb 1885: 17-18.

supplier, est un reflet de la dualité du pouvoir héroïque, en même temps bienfaisant et redoutable, mais aussi de la bienveillance ou de la malveillance que les déesses montreront envers Œdipe (cf. Winnington-Ingram 1980: 266-267; Blundell 2002: 256-258), une ambiguïté que nous trouverons développées dans la suite<sup>44</sup>. Cette même dualité est le sujet des *Euménides* d'Eschyle, qui raconte la transformation de ces déesses d'Érinyes en Euménides à cause de la réparation du crime de sang commis par Oreste (Winnington-Ingram 1980: 272).

De même, le surnom de Vénérables, αἱ σεμναὶ θεαί<sup>45</sup>, reçu par les Euménides, justifie peut-être qu'Œdipe demande ici de quel nom vénérable il doit les appeler, τὸ σεμνὸν ὄνομα, avant de savoir quel nom précis employer: l'appellation est en effet clairement évocatrice d'une épithète connue de ces déesses. Ce σεμνὸν ὄνομα, donc, met l'accent sur la qualité qui définit ces déesses avant d'être nommées «Euménides», un trait qui suggère que Sophocle joue ici des connaissances partagées entre lui et son public, mais un trait qui montre que le personnage veut simplement les désigner avec respect et vénération sans faire d'erreur: en effet, jusqu'au moment où le ξένοϛ dira le nom des Euménides, Œdipe peut penser à d'autres déesses redoutables et vénérables, filles elles aussi de l'Obscurité, comme les Κῆρες ou les Μοῖραι<sup>46</sup> (vid. Jebb 1885: 18). C'est pourquoi la spécification des Euménides est nécessaire, mais aussi l'anticipation du qualificatif σεμνόν, qui, d'une manière indirecte, évoque une épithète très connue de ces déesses.

En même temps, ces déesses qui voient tout<sup>47</sup> sont nommées Εὐμενίδες «Les bienveillantes» par le peuple où ils se trouvent, bien que cette épithète soit bien présente dans toute la Grèce<sup>48</sup>, où elles reçoivent aussi d'autres noms. Ce passage en revue des noms des Érinyes n'est pas sans rapport avec la réalité rituel et religieuse du peuple athénien. Car si à Colone elles recevaient le nom de «Bienveillantes», comme aussi dans d'autres régions, ces déesses, comme il est habituel d'après leur caractère

---

<sup>44</sup> Cf. *OC.* 486-487, 1299, 1434. Bien que quelques spécialistes soient réticents à admettre la valeur symbolique des Érinyes par rapport à Œdipe, nous partageons l'opinion de Winnington-Ingram (1980: 266-267) sur le parallèle de cette ambiguïté.

<sup>45</sup> Cette épithète est employée à maintes reprises appliquée à différentes divinités, comme les Euménides, Poséidon, Athéna ou Déméter et Perséphone, cf. *OC.* 41, 55, 90, 100, 458, 1050, 1090.

<sup>46</sup> Cf. *Hes. Th.* 217; *A. Eu.* 961.

<sup>47</sup> Aux Euménides est attribuée aussi la capacité de tout voir, πάνθ' ὀρώσας, qui fait allusion à l'impossibilité de leur échapper, quand elles veulent réparer un crime de sang, vid. Jebb 1885: 18. La même qualification apparaît dans *S. Aj.* 835-836.

<sup>48</sup> Cf. *A. Eu.* 992; *Paus.* II 11 4.

redoutable, sont vénérées ailleurs sous d'autres noms<sup>49</sup>. Plutôt que le nom d'Érinyes, Sophocle a préféré utiliser les épithètes qui caractérisent le mieux la qualité ambivalente de ces divinités, mais aussi d'autres très répandues, comme Πότνιαι, épithète non mentionnée dans ces vers mais dans les passages postérieurs<sup>50</sup>. L'accueil favorable que les déesses font à Œdipe est aussi soulignée par le souhait que formule alors le héros: ἴλεω μὲν τὸν ἰκέτην δεξαίατο, où l'adjectif ἴλεω exprime la bienveillance qu'il supplie aux déesses chthoniennes par crainte de leur hostilité<sup>51</sup>. Pour la première fois nous trouvons ainsi mentionnée la demande d'*asylia*, où le futur δέξεται du début est repris par l'optatif δεξαίατο, qui annonce à nouveau l'accueil souhaité.

Après ces vers, se déroule le dialogue entre Œdipe et le ξένος, au cours duquel l'étranger fait une description plus détaillée de l'emplacement sacré où se déroule le drame<sup>52</sup>. Par la suite, après qu'Œdipe demande à voir le roi<sup>53</sup>, l'étranger décide d'aller chercher les δημόται, les habitants du dème, et non pas ceux de l'ἄστυ<sup>54</sup>, pour juger si le nouvel arrivé doit rester ou rebrousser chemin<sup>55</sup>. Après son départ, Œdipe développe sa supplication adressée aux Euménides:

Ἦν πότνιαι δεινῶπες, εὔτε νῦν ἔδρας / πρώτων ἐφ' ὑμῶν τῆσδε γῆς ἕκαμψ' ἐγώ, /  
 Φοίβω τε κάμοι μὴ γενήσθ' ἀγνώμονες, / ὅς μοι, τὰ πολλ' ἐκεῖν' ὄτ' ἐξέχρη κακά, /  
 ταύτην ἔλεξε παῦλαν ἐν χρόνῳ μακρῷ, / ἐλθόντι χώραν τερμίαν, ὅπου θεῶν / σεμνῶν  
 ἔδραν λάβοιμι καὶ ξενόστασιν, / ἐνταῦθα κάμψιν τὸν ταλαίπωρον βίον, / κέρδη μὲν  
 οἰκήσαντα τοῖς δεδεγμένοις, / ἄτην δὲ τοῖς πέμψασιν, οἳ μ' ἀπήλασαν (...) Ἀλλὰ μοι,  
 θεαί, / βίου κατ' ὁμφᾶς τὰς Ἀπόλλωνος δότε / πέρασιν ἤδη καὶ καταστροφὴν τινα (...).

<sup>49</sup> L'allusion aux différents noms culturels qu'elles avaient dans d'autres régions de la Grèce, ἀλλαχοῦ, tels qu'Érinyes, Euménides ou Semnai (cf. OC. 42, 89-90, 458, 486, 1299, 1434) est une possible référence à la qualité ambiguë des déesses. En fait, cette qualité contradictoire est partagée avec les autres divinités, mais plus précisément avec les dieux chthoniens, qui peuvent agir en tant que bienfaiteurs ou malfaisants envers les êtres humains. Sur cela, *vid.* Brook 2014: 215-216.

<sup>50</sup> Cf. OC. 84, 1050.

<sup>51</sup> Cet adjectif a la même racine que le verbe ἰλάσκομαι, *apaiser*. Il apparaît aussi dans *El.* 655 et dans *El.* 1376, deux nouveaux contextes de supplications dirigées à Apollon Lykeios afin d'éviter son hostilité, car il s'agit toujours de supplier la protection et la bienveillance du dieu. *Vid. LSJ. s. v. ἴλαος.*

<sup>52</sup> OC. 53-61.

<sup>53</sup> OC. 70.

<sup>54</sup> OC. 78.

<sup>55</sup> Cette réaction est probablement la plus attendue par les Athéniens, car la décision consiste en ce que la majorité des citoyens doit juger (OC. 79-80: κρινούσι), et non pas seulement en ce que le souverain décide. Ainsi, le ξένος affirme qu'il ne va pas agir sans l'aveu des habitants de la πόλις (OC. 47-48: πόλεως δίχα), devant lesquels il va exposer les faits (OC. 48: ἐνδείξω). Sur l'emploi juridique du futur ἐνδείξω, *dénoncer devant les magistrats*, dans des contextes similaires de supplication, *vid.* Naiden 2006: 184.

Ἴτ', ὃ γλυκεῖαι παῖδες ἀρχαίου Σκότου, / ἴτ', ὃ μεγίστης Παλλάδος καλούμεναι / πασῶν  
Ἀθῆναι τιμωτάτη πόλις, / οἰκτίρατ' ἀνδρὸς Οἰδίου τόδ' ἄθλιον / εἶδωλον<sup>56</sup>

*Ô puissantes et terribles déesses! Puisque votre place en ce pays est la première où je me suis assis, ne soyez pas insensibles ni à moi ni à Phébus qui, quand il me prédit cette foule de maux, m'a parlé de ce repos que j'obtiendrais au bout de longs jours, lors de mon arrivée dans une ultime contrée, où je rencontrerais un abri et un séjour hospitalier auprès des déesses Vénérables, un endroit où aurait lieu le tournant de ma misérable vie, pour y demeurer comme un bienfaiteur pour ceux qui m'ont accueilli et un fléau pour ceux qui m'ont expulsé, qui m'ont chassé (...) Déesses, octroyez désormais à ma vie, d'après les prédictions d'Apollon, une issue et un dénouement (...) Allons! Douces enfants de l'Obscurité primitive. Allons! Toi qui reçois ton nom de la très grande Pallas, Athènes, la cité la plus honorée entre toutes! Apitoyez-vous sur ce malheureux fantôme d'Œdipe.*

D'emblée, Œdipe fait son invocation aux Euménides en les appelant de l'épiclèse *πότνια*, nom cultuel qu'elles recevaient à Potnies<sup>57</sup>, un village près de Thèbes appelé ainsi d'après le culte qu'y avaient aussi Déméter et Perséphone<sup>58</sup>. C'est précisément dans cet endroit qu'Eschyle place, dans sa version du mythe et contrairement à Sophocle, le carrefour où Œdipe tua Laïos<sup>59</sup>, afin d'insister sur le crime dérivé du sang et transmis par la génération (*vid.* Edmunds 2006: 29). Si tout près de Thèbes il y avait un culte des Érinyes avec le surnom de *πότνια*, qui rappelle l'affirmation du Colonniate selon laquelle les Euménides recevaient d'autres noms ailleurs, à l'Aréopage d'Athènes elles étaient vénérée avec l'épithète de *σεμναί*<sup>60</sup>, mentionnée aussi dans cette supplication. C'est dans ce lieu que le texte de Pausanias place le tombeau d'Œdipe, mais nous ne pouvons pas assurer que ce tombeau existait aussi à l'époque de Sophocle (Kearns 1989: 208-209). En tout cas, la dépendance du génitif *θεῶν σεμνῶν* de *ἔδραν καὶ ξενόστασιν* et le siège que le héros doit prendre à ce même endroit peuvent

<sup>56</sup> OC. 84-110. Nous ne prétendons pas faire un commentaire exhaustif de toute la supplication, pour laquelle nous renvoyons aux commentaires cités dans la bibliographie. Nous allons juste commenter ce qui anticipe le déroulement ambigu du héros, en tant que bienfaiteur et malfaisant, associé à la même dualité chez les Euménides. Dans cette supplication il y a bien d'autres éléments rituels que nous n'avons pas évoqués, comme les qualités de l'ἄλσος ou les signes prophétiques de l'oracle, parce que ceux-ci appartiennent aux prochaines parties de notre étude. De même, nous n'allons pas étudier ici le schéma formel tripartite de la supplication, divisée dans invocation, raisonnements et supplication, car il a déjà été vu dans *Œdipe Roi*. Sur cette structure, *vid.* Naiden, 2006: 29-30; Aubriot-Sévin 1992: 218.

<sup>57</sup> Cf. E. Or. 317-318, Ph. 1124-1125.

<sup>58</sup> Paus. IX 8 1.

<sup>59</sup> TGrF. III F 387a.

<sup>60</sup> Paus. I 28 6-7.

confirmer le texte de Pausanias et nous informer que le tombeau était situé au même emplacement où il y avait un culte reconnu des Euménides. Comme nous ne connaissons pas de cultes des déesses attestés à Colone, nous ne pouvons assurer l'assimilation des Euménides et du lieu où le héros recevra un culte, une interprétation qui renforcerait l'hypothèse d'un culte des déesses et d'Œdipe à Aréopage (*vid.* Kearns 1989: 208-209). Cette assimilation entre les Euménides et Œdipe est montrée non seulement par le lieu du culte mais aussi par l'ambivalence entre la bienveillance et la malveillance commune aux déesses et au personnage. En ce sens, Œdipe appelle les Érinyes δεινῶπες, un qualificatif qui reprend l'aspect terrifiant des déesses ἔμφοβοι. Mais en même temps, ces filles de l'ancienne Obscurité sont γλυκεῖαι, douces. Cette épithète n'a rien d'étonnant car la douceur était parfois appliquée aux divinités chthoniennes, tel que Hadès<sup>61</sup> ou Zeus Μελίχιος<sup>62</sup>, un euphémisme en rapport avec la nature propitiatoire de ces divinités (*vid.* Harrison 1903: 12-28).

C'est donc à l'endroit cultuel des Euménides qu'Œdipe doit être reçu avec l'hospitalité, où il doit prendre un siège, ἔδραν, la position propre aux suppliants, et un repos hospitalier, ξενόστασιν. Cette coordination évoque l'effet visuel de la scène, renforcé par la métaphore du verbe κάμνειν, qui a le sens technique de «tourner dans le διάυλος»; mais il peut signifier aussi «plier ses membres pour supplier»<sup>63</sup>. Ainsi, ce verbe, ayant pour sujet τὸν ταλαίπωρον βίον, fait allusion à la vie elle-même qui se tourne et se fléchit dans cette ἔδρα, l'emplacement où Œdipe, en tant que suppliant, trouve un endroit accueillant et hospitalier pour finir ses jours. En ce sens, le composé ξενόστασιν, assez rare étant donné qu'il ne se retrouve que dans ce passage et dans un fragment du drame satyrique *Inachos* du même Sophocle<sup>64</sup>, met l'accent sur l'emplacement, στάσις, où l'étranger, ξένος, va s'installer en hôte, presque un synonyme de κατάστασις, comme il est glosé par une scholie<sup>65</sup>.

Une fois qu'il sera installé dans cet endroit, il habitera là-bas pour être un bienfaiteur pour ceux qui auront accueilli son culte et un fléau pour ceux qui l'ont chassé. Cette allusion explicite à la dualité du pouvoir héroïque d'Œdipe résume le sujet que nous verrons développé tout au long du drame: la capacité du héros de faire du bien

<sup>61</sup> *Tr.* 1040-1041.

<sup>62</sup> Une sphère d'action qui marquait la nature chthonienne de Zeus comme une divinité vénérée dans la festivité des Diasia à Athènes (*vid.* Parke 1986: 120; Harrison 1903: 12-28).

<sup>63</sup> *Vid. LSJ.* s. v. κάμνω.

<sup>64</sup> *TGrF.* IV F 274.

<sup>65</sup> *Sch. OC.* 90.

à ceux qui lui rendent un culte, les Athéniens, et du mal à ceux qui l'ont expulsé, les Thébains. En outre, ces vers anticipent non seulement cette dualité sur le plan culturel et historique entre Thèbes et Athènes, mais aussi sur le plan religieux. Ainsi, le mot religieux ἄτη, qui, en général, désigne le fléau envoyé par une divinité ou force divine en châtement d'une faute (*vid.* Dodds 1980: 19-20), est ici<sup>66</sup> une claire évocation de la puissance d'un être divin ou force supérieure qui châtera ceux qui ont commis l'ignominie de faire du mal au héros quand il était encore vivant. C'est pour cette raison qu'il semble que, en écrivant ces vers, Sophocle pense à la punition que les Thébains recevront de la part du héros pour l'avoir expulsé<sup>67</sup>. D'un autre côté, le μέγα κέρδος qu'un vagabond comme Œdipe peut offrir, paradoxalement, annonce le bénéfice que les Athéniens recevront pour avoir accepté son culte et sera repris au cours du drame<sup>68</sup>. En fait, cet accueil est rappelé par le participe τοῖς δεδεγμένοις, qui non seulement fait référence à son accueil comme suppliant mais aussi à son acceptation comme objet d'un culte héroïque.

Nous pouvons aussi confirmer l'allusion aux derniers jours de la vie d'Œdipe dans la dernière partie de la supplication, quand Œdipe demande aux déesses d'obtenir une πέρασιν βίου καὶ καταστροφὴν τινα. Dans cette expression, d'un côté, le mot πέρασιν, dérivé de περάω, indique non qu'il s'agit de la mort d'Œdipe mais plus précisément d'un passage de la vie à la mort<sup>69</sup>, une image qui implique un changement d'état et qui aboutit au pouvoir héroïque du héros dans son tombeau: cet aspect sera repris à la fin du drame avec l'image d'Œdipe en traversant le seuil de bronze<sup>70</sup>, qui signale le passage à travers lequel Œdipe lui-même doit aller aux Enfers. D'un autre côté, le mot καταστροφή, qui implique un bouleversement vers le bas, est employé assez souvent au sens de «mort»<sup>71</sup>, en soulignant la nature de ce renversement et l'image du passage aux Enfers (*vid.* Long 1968: 88).

---

<sup>66</sup> OC. 92.

<sup>67</sup> Bien que dans *Œdipe Roi* ce soit Œdipe lui-même qui ordonne de le chasser comme un honnête souverain pour avoir découvert qu'il était le μῖασμα (OT. 1409-1415, 1451-1454), dans *Œdipe à Colone* ce sont les Thébains les méchants qui l'ont expulsé (OC. 93). Il y a un changement de perspective motivé peut-être par des finalités dramatiques. De même, dans le passage que nous étudions, nous pouvons penser qu'Œdipe fait une allusion indirecte à l'expulsion du μῖασμα et renvoie à *Œdipe Roi*, par l'emploi du verbe ἐλαύνω dans des contextes similaires (OT. 98).

<sup>68</sup> Cf. OC. 72, 92, 578, 579, 1421, 1484.

<sup>69</sup> LSJ. s. v. πέρασις.

<sup>70</sup> OC. 1590-1591.

<sup>71</sup> LSJ. s. v. καταστροφή.

Il ne s'agit pas, donc, de trouver un endroit pour mourir et finir ses jours, mais plus précisément de s'installer dans le lieu sacré des Euménides, où le héros, après s'être assis et avoir demandé l'hospitalité, va connaître un changement d'état. Œdipe va se transformer en protecteur qui agira depuis son tombeau avec sa puissance héroïque, bienfaisante pour ceux qui lui rendent un culte et malfaisante pour ceux qui l'ont maltraité de son vivant.

### 8. 2. 3. Le développement du pouvoir: bienfaisant et malfaisant

Après le prologue, dans la *parodos*, le chœur de vieillards apprend que l'étranger est Œdipe le maudit. Pour finir ce chant, Antigone adresse une nouvelle supplication aux habitants de la cité, à qui la fille d'Œdipe demande la piété pour son père:

ἽΩ ξένοι αἰδόφρονες / (...) ἀλλ' ἐμὲ τὰν μελέαν, ἰκετεύομεν, / ὧ ξένοι, οἰκτίραθ', ἅ / πατρὸς ὑπὲρ τοῦ τλάμονος ἄντομαι, / ἄντομαι οὐκ ἀλαοῖς προσσωμένα / ὄμμα σὸν ὄμμασιν, ὥς τις ἀφ' αἵματος / ὑμετέρου προφανεῖσα<sup>72</sup>, τὸν ἄθλιον / αἰδοῦς κῦρσαι: (...) ἀλλ' ἴτε, νεύσατε / τὰν ἀδόκητον χάριν, / πρὸς σ' ὅ τι σοι φίλον οἴκοθεν ἄντομαι (...)<sup>73</sup>.

*Ô étrangers au cœur pitoyable! (...) Mais de moi, malheureuse, nous vous en supplions, étrangers, ayez pitié, qui vous regarde sans être aveugle, les yeux dans les yeux, je vous en supplie, tout comme si j'étais née de votre sang, que ce malheureux rencontre votre piété. (...) Allons! Accordez-nous cette grâce inespérée, je vous implore au nom de ce que vous avez de cher (...).*

Avec le même motif de la supplication, Antigone implore les habitants du pays pour qu'ils s'apitoient sur le misérable Œdipe. Dans ce passage, nous trouvons quelques traits qui associent cette supplication à la position ambivalente du héros. D'un côté, les ξένοι sont qualifiés d'αἰδόφρονες parce que dans son esprit ils ont de la pudeur et de la honte envers les déesses protectrices du lieu sacré<sup>74</sup>. De la même façon, Antigone

---

<sup>72</sup> Sur la familiarité de l'expression ὥς τις ἀφ' αἵματος / ὑμετέρου προφανεῖσα, qui semble adressée par une fille à son père, comme le possessif σὸν adressé au coryphée, probablement pour accroître le lien de *philia* entre suppliant et *supplicandus*, *vid.* Jebb 1885: 48.

<sup>73</sup> *OC.* 237-250.

<sup>74</sup> Le fait que les vieillards de Colone soient caractérisés par la pudeur peut être comparé avec cette même caractéristique que les Athéniens éprouvaient, puisqu'ils étaient distingués aussi par leur piété et leur pudeur, en l'honneur desquelles ils érigeaient un autel dans l'agora, *vid.* Paus. I 17 1. Il faut rappeler aussi l'importance que l'αἰδώς τε καὶ δίκη avaient pour la cité des Athéniens, *vid.* Pl. *Prt.* 322d. Il est inutile de mentionner la bibliographie sur cet élément bien connu. Dans le monologue d'Œdipe que nous verrons tout à l'heure (*OC.* 258-291) nous trouverons développé le motif de la piété athénienne.



demande que son père trouve, du côté des vieillards, cette même pudeur qui a été jusqu'à ce moment un élément de respect et de vénération des Coloniates envers ses déesses protectrices (Jebb 1885: 47). Ainsi, Antigone associe le respect révérenciel envers les Euménides au respect envers le nouveau héros que sera Œdipe. D'un autre côté, nous trouvons le mot *χάρις*, qui met l'accent sur la réciprocité des biens reçus entre suppliant et *supplicandus*. En effet, cette réciprocité, qui consiste dans la bienveillance d'Œdipe envers la cité et l'hospitalité reçue par Œdipe, est un sujet répété dans cette tragédie<sup>75</sup> et sert à souligner ce jeu du don et contre-don dans la supplication et dans le κέρδος obtenu par la protection du héros (Segal 1999: 380-382).

Après la supplication d'Antigone, c'est Œdipe qui prend la parole: τί δῆτα δόξης, ἢ τί κληδόνας καλῆς / μάτην ῥεούσης ὠφέλημα γίγνεται, / εἰ τὰς γ' Ἀθήνας φασὶ θεοσεβειστάτας / εἶναι, μόνας δὲ τὸν κακούμενον ξένον / σώζειν οἴας τε καὶ μόνας ἄρκεῖν ἔχειν;<sup>76</sup> *Quel bienfait tirer de la gloire ou d'un bon renom qui coulent en vain, si on dit qu'Athènes est la cité la plus pieuse et la seule capable de sauver l'hôte en péril et la seule à pouvoir le défendre?* Dans ces vers, il commence à se développer un éloge d'Athènes très important dans cette tragédie. En effet, la cité athénienne était célèbre pour sa piété et son respect envers les dieux, comme nous pouvons le constater par l'emploi du composé θεοσεβειστάτας, de même que pour son hospitalité<sup>77</sup>. En fait, il y avait aussi dans l'agora un autel élevé à la Pitié, Ἔλεος, et un autre à la Pudeur, Αἰδοῦς<sup>78</sup>. Ainsi, en disant qu'Athènes est la seule cité capable de sauver l'hôte, la réputation athénienne à propos de l'accueil des hôtes et des étrangers est associée au salut, σώζειν, que le héros obtiendra de la cité. C'est ainsi qu'Œdipe introduit sa supplication aux vieillards:

Ἄνθ' ὧν ἰκνοῦμαι πρὸς θεῶν ὑμᾶς, ξένοι, / ὥσπερ με κάνεστήσαθ' ὧδε σώσατε, / καὶ μὴ θεοὺς τιμῶντες εἶτα τοὺς θεοὺς / ποιεῖσθ' ἀμαυροὺς μηδαμῶς· ἠγεῖσθε δὲ / βλέπειν μὲν αὐτοὺς πρὸς τὸν εὐσεβῆ βροτῶν, / βλέπειν δὲ πρὸς τοὺς δυσσεβεῖς / (...) Ἄλλ' ὥσπερ ἔλαβες τὸν ἰκέτην ἐχέγγυον, / ῥύου με κάκφύλασσε. / (...) Ἦκω γὰρ ἱερὸς εὐσεβῆς τε καὶ φέρων ὄνησιν ἀστοῖς τοῖσδε<sup>79</sup>.

<sup>75</sup> Cf. OC. 231-232, 249, 255, 390, 396, 404, 443, 586, 636, 767, 779, 855, 890, 1042, 1106, 1183, 1484, 1489, 1498, 1752, 1776.

<sup>76</sup> OC. 258-262.

<sup>77</sup> Cf. Th. II 39 1; Isoc. *Panég.* 33, 44.

<sup>78</sup> Paus. I 17 1.

<sup>79</sup> OC. 275-288.

*C'est pourquoi je vous en supplie au nom des dieux, étrangers, de la même manière que vous m'avez fait lever d'ici, sauvez-moi, et, puisque vous respectez les dieux, ne comptez pas ensuite ces dieux pour rien; pensez qu'ils voient les mortels pieux, qu'ils voient aussi les impies. (...) Allons! De même que tu as admis le suppliant en le protégeant par ta promesse, défend-moi et protège-moi. (...) Car j'arrive ici consacré et pieux, apportant un bienfait pour ces citoyens.*

Les habitants du pays, les vieillards et les Athéniens, tiennent la piété pour essentielle. Ils doivent donc protéger et sauver le suppliant, car il est arrivé en tant que pieux, εὐσεβής, une qualité qui, partagée par le suppliant et les *supplicandi*, renforce l'argumentation exprimée par Œdipe. Ainsi, Œdipe lui-même se présente comme un ἱερός εὐσεβής, une juxtaposition qui sert à souligner l'état de sacralité du héros et relie sa condition d'homme pieux à la piété des vieillards. Cette sacralité est soulignée aussi par la position du verbe ἦκω en tête de vers. Cette emphase pourrait bien évoquer l'apparition du héros qui arrive pour y rester et s'installer, de manière similaire au commencement des *Bacchantes* d'Euripide, marqué aussi par l'emphase du verbe ἦκω indiquant l'apparition du dieu Dionysos qui arrive à Thèbes pour installer son culte<sup>80</sup>.

Pourtant, cette sacralité qui entoure Œdipe bouleverse l'image donnée au spectateur d'un vagabond souillé, car il n'a pas encore été purifié de ses crimes passés. Mais il vient en qualité d'un héros sacré puisqu'il s'est assis dans un endroit consacré aux divinités en tant que suppliant (Jebb 1885: 54). Par contre, nous pourrions penser tout simplement que, dans ce processus de transformation, Œdipe se présente lui-même avec la qualité du ἱερός<sup>81</sup>, un terme appliqué «à ceux qu'un acte de consécration accompli par des hommes a revêtus de cette qualité» (Rudhardt 1992: 22), un qualificatif qui sera repris par le tombeau qui abritera son culte<sup>82</sup>. C'est donc la sacralité d'un héros bienfaiteur qui entre dans le jeu dramatique. La condition d'impur qu'avait Œdipe est maintenant transformée par la sacralité qui s'attache à lui à présent, quand il se présente comme un bienfait, ὄνησιν, pour les Athéniens. En cela réside le paradoxe de cette tragédie: le suppliant qui demande la protection sera en même temps le protecteur, transformé peu à peu en un être sacré et pieux entouré d'un mystère paradoxal (*vid.* Burian 1974: 410-412).

<sup>80</sup> E. Ba. 1.

<sup>81</sup> Pour une analyse plus complète de la signification du mot ἱερός, *vid.* Rudhardt 1992: 22-30.

<sup>82</sup> OC. 1545.

Après les paroles d'Œdipe, Ismène arrive pour lui raconter la lutte fratricide de ses fils<sup>83</sup> et la résolution des nouveaux oracles qui ont annoncé qu'Œdipe devait retourner à sa patrie<sup>84</sup> pour que Thèbes obtienne le salut en le plaçant à côté des portes de la cité. Pour faire suite à cet oracle, Créon est sur le point d'arriver pour l'emmener avec lui<sup>85</sup>. Ainsi le dialogue se poursuit: ΟΙΔΙΠΟΥΣ· ἡ δ' ὠφέλησις τίς θύρασι κειμένου; / ΙΣΜΗΝΗ· κείνοις ὁ τύμβος δυστυχῶν ὁ σὸς βαρύς<sup>86</sup>. *ŒDIPE: et quel avantage peuvent-ils avoir d'un mort enterré à leur porte? ISMENE: ton tombeau leur sera lourd s'il lui arrive quelque malheur.* Nous pouvons constater ici qu'Œdipe et Ismène discutent l'ambivalence du pouvoir héroïque. En ce sens, le bénéfice que le héros peut apporter à la cité incite les Thébains à ramener son corps à la frontière où ils veulent l'amener à cause de l'interdiction religieuse en raison de la souillure due au sang versée, au lieu de l'ensevelir dans le sol thébain lui-même<sup>87</sup>. Par contre, s'il est privé de la sépulture en éprouvant une mauvaise fortune, δυστυχῶν, son pouvoir maléfique sortira du tombeau. C'est ainsi que dans le mot βαρύς, attribut de τύμβος, nous trouvons annoncée l'idée du pouvoir lourd et malfaisant du héros contre ses ennemis. L'allusion religieuse à ce pouvoir négatif reprend le funeste fléau qu'Œdipe annonçait, dans le prologue, qu'il allait jeter contre ceux qui lui ont fait du mal<sup>88</sup>. De même, la lourdeur de la colère du héros sera aussi un motif répété qui rappellera cette même puissance religieuse<sup>89</sup>.

Dans ce même dialogue, le fils de Laïos lance de constantes invectives contre ceux qui l'ont expulsé de sa patrie, privé d'honneur, ἀτίμως<sup>90</sup>, et l'ont chassé comme un exilé, ἀνάστατος ἐπέμφοθην<sup>91</sup>, et contre la πόλις qui l'a exilé contre son gré, βία ἤλαυνέ μ' ἐκ γῆς<sup>92</sup>. Toutes ces images non seulement nous renvoient au prologue par un vocabulaire identique, comme ce sont les cas de πέμψασιν ou ἀπήλασαν<sup>93</sup>, mais elles sont employées dans un nouveau contexte qui développe, d'une manière plus détaillée, l'idée de la puissance de la malédiction lancée par le héros. Car elles tracent un portrait méchant des ennemis qui ont déshonoré Œdipe en le chassant par la force, une

<sup>83</sup> OC. 366-381.

<sup>84</sup> OC. 389-390.

<sup>85</sup> OC. 396-400.

<sup>86</sup> OC. 401-402.

<sup>87</sup> OC. 407.

<sup>88</sup> OC. 93.

<sup>89</sup> Cf. OC. 402, 409, 411, 1449, 1561.

<sup>90</sup> OC. 428.

<sup>91</sup> OC. 429-430.

<sup>92</sup> OC. 440-441.

<sup>93</sup> OC. 92-93.

déméisme des Thébains qui n'a rien à voir avec le portrait de la cité thébaine donnée à la fin d'*Œdipe Roi*, où le roi décide de son plein gré d'être chassé<sup>94</sup>.

L'ἀτιμία et l'ἀναΐδεια<sup>95</sup> sont, donc, les caractéristiques des Thébains dans cette tragédie. Il s'agit des traits qui, employés en raison des nécessités dramatiques du contexte, s'opposent directement à la pudeur et à l'honneur propres aux Athéniens (*vid.* Ugolini 1998: 51-52). Toute cette description de la méchanceté des Thébains, qui motive la colère du héros, s'achève avec une claire réminiscence des deux vers du prologue où l'on trouve un résumé de ce même motif: ἐὰν γὰρ ὑμεῖς, ὦ ξένοι, θέλητ' ἐμοὶ / σὺν ταῖσδε ταῖς σεμναῖσι δημούχοις θεαῖς / ἀλκὴν ποιῆσθαι, τῆδε τῆ πόλει μέγαν / σωτῆρ' ἀρεῖσθε, τοῖς δ' ἐμοῖς ἐχθροῖς πόνους<sup>96</sup>. *Car si vous voulez, étrangers, me trouver une défense avec ces vénérables déesses protectrices du dème, vous suscitez un grand sauveur pour cette cité, et des peines pour mes ennemis.*

S'adressant aux vieillards, Œdipe rappelle le bénéfice qu'il rapportera s'il est accueilli dans cet endroit protégé par les déesses vénérables qui y reçoivent un culte, δημούχοις<sup>97</sup>. La référence aux Euménides, qui sont nommées d'après l'épithète qu'elles recevaient à Athènes, les Σεμναί, comme on l'a vu dans le prologue<sup>98</sup>, est évidente, comme à nouveau l'assimilation entre les déesses bienveillantes et le pouvoir du héros. Il est clair aussi que l'opposition entre le salut que le héros promet à la cité et la souffrance promise à ses ennemis est présente ici selon le même schéma que nous avons vu dans le prologue. Ce salut renvoie aussi au μέγα κέρδος répété à plusieurs reprises dès le prologue<sup>99</sup>, un motif qui entraîne la protection paradoxale du héros, en même temps protégé et protecteur. De même, il ne s'agit pas seulement d'un bienfait octroyé par Œdipe mais aussi d'un puissant pouvoir de protection, comme il est indiqué par l'épithète μέγα, qui est appliqué dans d'autres contextes aux puissances divines qui,

---

<sup>94</sup> Cf. *OT*. 1409-1415, 1451-1454.

<sup>95</sup> Cf. *OC*. 428, 863, 960, 1273, 1278, 1378, 1409.

<sup>96</sup> *OC*. 457-460.

<sup>97</sup> Cette même épithète, qui fait allusion dans ce contexte à la protection et au culte reçu par les Euménides (Jebb 1885: 79-80), sera appliquée aussi aux Athéniens et aux rois, car ce sont eux qui protègent le bois sacré (cf. *OC*. 1087, 1348). D'autres divinités reçoivent aussi l'épithète δημοῦχοι ou πολιοῦχος dans ce sens, cf. *A. Th.* 69; *S. OT*. 160; *Ar. Eq.* 581.

<sup>98</sup> *OC*. 41.

<sup>99</sup> Cf. *OC*. 72, 459-460, 579, 647, 1421, 1462.

comme μέγας Ζεύς ou μεγάλη θεά en allusion à Déméter et Perséphone, lancent son pouvoir avec la force caractéristique de ces divinités ou de ces énergies divines<sup>100</sup>.

Pour obtenir l'hospitalité et être purifié, le coryphée conseille à Œdipe de verser des libations en l'honneur des Érinyes; après quoi il doit réaliser la supplication<sup>101</sup>. C'est ainsi que le coryphée exprime son désir de voir Œdipe accueilli: ὥς σφας καλοῦμεν Εὐμενίδας, ἐξ εὐμενῶν / στέρνων δέχεσθαι τὸν ἰκέτην σωτήριον<sup>102</sup>. *Puisque nous les appelons «les bienveillantes», qu'elles reçoivent donc, d'un cœur bienveillant, le suppliant sauveur.* Le jeu étymologique de ce passage est évident avec l'emploi du nom des Euménides en le faisant dériver d'εὐμενής, un jeu dramatique qui souligne l'aspect le plus favorable des déesses. Cette bienveillance est mise en rapport avec l'accueil accordé au culte du suppliant. C'est ainsi que le terme σωτήριον signifie «with a view of σωτηρία» (Jebb 1885: 85), en même temps passif et actif; c'est-à-dire que le mot met l'accent sur le paradoxe du suppliant, à la fois sauvé et sauveur<sup>103</sup>. En ce sens, la bienveillance des Euménides est associée, au moyen de la supplication d'*asylia*, au bénéfique ambivalent du héros. La bonté des Euménides, qui doivent accueillir le suppliant ἴλεω, *favorablement*, était déjà annoncée dans le prologue, dans un moment où Œdipe souhaite aussi, avec l'optatif δεξαίατο<sup>104</sup>, que les déesses le reçoivent avec bienveillance (*vid.* Winnington-Ingram 1980: 264-265).

Quand le souverain Thésée arrive pour dialoguer avec Œdipe, il accepte sans hésiter la protection du héros, car la piété est la caractéristique religieuse des Athéniens et Thésée est le roi qui incarne ces mêmes valeurs<sup>105</sup>. Bien que Thésée ait accepté la faveur proposée par Œdipe, le fils de Laïos a besoin d'annoncer au roi le salut qu'il va concéder aux Athéniens: δώσω ἰκάνω τοῦμὸν ἄθλιον δέμας / σοί, δῶρον οὐ σπουδαῖον εἰς ὄψιν· τὰ δὲ / κέρδη παρ' αὐτοῦ κρείσσον' ἢ μορφή καλή<sup>106</sup>. *Je viens te donner mon malheureux corps comme un cadeau, qui n'a rien de précieux à le voir: mais les bénéfiques qui en viendront sont plus puissants qu'une belle apparence.* C'est ainsi que

---

<sup>100</sup> Cf. A. Th. 822, Supp. 1052; E. Med. 160, Andr. 37, El. 958; S. Tr. 399, 497, Ant. 140; Ph. 1466; OC. 683. Pour plus d'exemples, même dans des inscriptions, *vid.* LSJ. s. v. μέγας, μεγάλη, μέγαν.

<sup>101</sup> OC. 461-492.

<sup>102</sup> OC. 486-487.

<sup>103</sup> En fait, bien que les codex donnent la lecture σωτήριον, Bake a lu σωτηρίους, en le faisant accorder avec Εὐμενίδας, car les sauveurs sont en même temps les Euménides et Œdipe, associés tous les deux au salut de la cité et du héros. Nous ne croyons pas qu'il soit nécessaire modifier la lecture des codex.

<sup>104</sup> OC. 44.

<sup>105</sup> OC. 551-568.

<sup>106</sup> OC. 576-578.

le motif du cadeau, qui entraîne le bénéfice apporté par le mort, est maintenant décrit à Thésée.

Après l'acceptation de Thésée, Œdipe le renseigne sur ses ennemis les Thébains<sup>107</sup> et lui demande d'accomplir sa promesse<sup>108</sup>. Après quoi, le roi pose une question rhétorique qui reprend ces mêmes images:

Τίς δῆτ' ἄν ἀνδρὸς εὐμένειαν ἐκβάλῃ / τοιοῦδ'; ὅτῳ πρῶτον μὲν ἡ δορύξενος / κοινή  
παρ' ἡμῖν αἰέν ἐστιν ἐστία, / ἔπειτα δ' ἰκέτης δαιμόνων ἀφιγμένος / γῆ τῆδε κάμοι δασμὸν  
οὐ μικρὸν τίνει. / Ἄγῶ σεβισθεῖς οὐποτ' ἐκβαλῶ χάριν / τὴν τοῦδε, χώρα δ' ἔμπολιν  
κατοικίῳ<sup>109</sup>.

*Qui pourrait repousser la bienveillance de cet homme? C'est pour lui que, d'abord, existe chez nous le foyer d'une commune alliance d'hospitalité. Ensuite il est venu en suppliant des divinités pour payer un tribut, qui n'est pas petit, à la cité et à moi. Par la piété que j'éprouve, je ne repousserai jamais la faveur de celui-ci; mais je l'établirai en citoyen dans ce pays.*

Thésée nous offre une première vue de l'inclusion sociale du héros qui, ayant été exclu par ses concitoyens, maintenant va être accueilli à nouveau dans la cité (*vid.* Segal 1999: 364-365). De même, le verbe du début, ἐκβάλῃ, repris à la fin, reprend l'image de l'expulsion d'Œdipe de sa patrie. En revanche, ce n'est pas Œdipe lui-même dont l'exclusion éventuelle est évoquée ici par Thésée, mais la bienveillance, car le complément du verbe est εὐμένειαν, qui rappelle tout de suite l'appellatif des déesses comme bienveillantes: il s'agit ici du bienfait apporté par Œdipe ce qui pourrait être exclu de la société. En outre, si l'hospitalité est commune à l'hôte et aux Athéniens, δορύξενος κοινή<sup>110</sup>, la réciprocité dans la supplication, χάριν, va être aussi acceptée par le pieux roi, qui obtiendra le tribut payé par Œdipe, c'est-à-dire, le salut (Blundell 2002 : 231). Ce genre d'images et de métaphores contribuent ainsi à donner forme à la transformation progressive du héros.

Après le dialogue avec Thésée et le chant choral de l'éloge d'Athènes<sup>111</sup>, Créon apparaît pour amener Œdipe avec lui. Dans ce dialogue, nous trouvons reproduites les

---

<sup>107</sup> OC. 595-606.

<sup>108</sup> OC. 625-628.

<sup>109</sup> OC. 631-637.

<sup>110</sup> Sur la controverse au sujet du mot δορύξενος, qui reflète, par son allusion aux armes et à la guerre, l'un des moyens de susciter des liens de ξενία, et sur ce à quoi il peut se référer, *vid.* Jebb 1885: 107.

<sup>111</sup> OC. 668-719.

mêmes images du courroux lancé par le héros contre ses ennemis. Ainsi, Œdipe lui reproche que, quand il voulait auparavant accorder la faveur aux Thébains, προσθέσθαι χάριν<sup>112</sup>, ils ne voulurent pas l'accueillir, mais ils l'expulsèrent, τότε ἐξέωθεις κάξέβαλλες<sup>113</sup>. Œdipe anticipe son pouvoir envers ses ennemis: ἐκεῖ / χώρας ἀλάστωρ οὐμὸς ἐνναίων ἀεὶ<sup>114</sup>. *Là-bas, dans ce pays, mon génie vengeur vivra pour toujours.* Œdipe, encore vivant, va se transformer dans un ἀλάστωρ qui agira pour toujours contre Thèbes. De cette manière, Œdipe prévoit à nouveau sa transformation en une espèce de dieu maléfique qui personnifie le pouvoir de la vengeance.

Dans ce contexte, Créon essaie de s'excuser devant Thésée: ἤδη δ' ὀθούνεκ' ἄνδρα καὶ πατροκτόνον / κἄναγνον οὐ δεξοίατ', οὐδ' ὄτω γάμοι / ξυνόντες ἠύρεθησαν ἀνοσιώτατοι<sup>115</sup>. *Je savais qu'elle n'accueillerait pas un parricide ni un souillé, ni celui pour qui le mariage s'est révélé comme le plus impie.* L'impureté du mariage d'Œdipe est, par définition, une affaire qui ne peut pas être acceptée dans la société ni dans un endroit sacré. Dans ces vers, nous trouvons le même motif de l'accueil développé dans l'optatif δεξοίατο, qui, parlant aussi d'Œdipe, renvoie au souhait prononcé par Œdipe dans le prologue à propos de l'hospitalité<sup>116</sup>. La conclusion de cet épisode, dû à l'inimitié montrée par Créon, sera l'invocation qu'Œdipe dirigera aux Euménides, afin qu'elles viennent en tant que vengeresses et alliées: τάσδε τὰς θεὰς ἐμοὶ / καλῶν ἰκνοῦμαι (...) ἐλθεῖν ἀρωγὸς ξυμμάχους θ'<sup>117</sup>. *J'invoque et je supplie ces déesses de venir en vengeresses et en alliées.*

L'entrée de Polynice est préparée avec un retard dramatique qui est amorcé par la nouvelle inespérée, racontée par Thésée, d'un parent d'Œdipe qui s'est réfugié sur l'autel de Poséidon comme un nouveau suppliant; son identité n'est révélée que quelques vers plus tard: φασὶν τιν' ἡμῖν ἄνδρα, σοὶ μὲν ἔμπολιν / οὐκ ὄντα, συγγενῆ δέ, προσπεσόντα πῶς / βωμῶ καθῆσθαι τῷ Ποσειδῶνος, παρ' ᾧ / θύων ἔκυρον, ἠνίκ' ὠρμώμην ἐγώ<sup>118</sup>. *On nous dit qu'un homme, qui n'est pas un citoyen mais un parent à toi, vient de se jeter au pied de l'autel de Poséidon, à côté duquel je faisais des sacrifices quand je suis accouru ici.* La parenté entre Œdipe et le nouveau venu

<sup>112</sup> OC. 767.

<sup>113</sup> OC. 770.

<sup>114</sup> OC. 787-788.

<sup>115</sup> OC. 944-946. Sur le style de ces vers, qui donnent l'impression d'un lignage altéré, *vid.* Jebb 1885: 152-153.

<sup>116</sup> OC. 44.

<sup>117</sup> OC. 1010-1012.

<sup>118</sup> OC. 1156-1159.

confirme qu'il s'agit d'un Thébain ennemi du héros, mais nous ne sommes pas renseignés sur son identité pour le moment. Cette nouvelle inattendue d'un personnage qui s'est jeté sur l'autel consacré au dieu local de Colone<sup>119</sup> en tant que suppliant crée un effet dramatique de suspens et d'attente face à l'imminente apparition d'un ennemi qui va s'affronter à Œdipe. De plus, cette attente va se développer progressivement avec les constantes questions posées par Œdipe à propos de l'identité du nouvel arrivé jusqu'au moment où le fils de Laïos apprendra qu'il s'agit de Polynice à cause de la mention d'Argos par Thésée<sup>120</sup>, une information que le roi peut avoir déduite des vêtements caractéristiques des Argiens (*vid.* Jebb 1885: 182). Ainsi donc, la tension dramatique est accentuée par cette progressive révélation du personnage qui n'est pas nommé directement mais qu'on peut aisément reconnaître dans un dialogue qui évoque à nouveau une scène de supplication.

Cette évocation est soulignée par la position prise par le nouveau suppliant dirigé vers l'autel, comme le souligne le préverbe de *προσπεσόντα*, avec *πρός* qui indique ce mouvement<sup>121</sup>, et qui est assis sous l'autel du dieu, ainsi que l'indique le vocabulaire alors employé, comme *καθῆσθαι*, *ἔδρα*, *θάκημα* ou *προσθακῶν*<sup>122</sup>: ces termes reprennent la même image de supplication du prologue, dans deux cas différents où chacun s'est installé dans un lieu sacré distinct. Le bois des Euménides devient ici l'autel de Poséidon (*cf.* Segal 1999: 383; Burian 1974: 422; Jouanna 1995: 57). Ainsi donc, si au début Œdipe était un banni de sa patrie qui cherchait refuge dans le bois sacré, à cet instant c'est Polynice l'exilé, *φυγάς*<sup>123</sup>, qui vient d'être expulsé par son frère, dans le but de demander son propre salut près de l'autel du dieu. De la même manière, si auparavant c'était Œdipe qui invoquait les Érinyes comme *ἀρωγούς*, comme vengeresses et défenseurs, maintenant ce sera Polynice qui invoquera son dieu protecteur Poséidon avec le même mot<sup>124</sup>. En ce sens, l'apparition d'une nouvelle scène de supplication a des clairs effets dramatiques qui contribuent au renversement vécu par le héros, qui, de suppliant cherchant protection dans la première partie, est devenu à présent le *supplicandus* d'un de ses ennemis converti à son tour en vagabond implorant la protection que cherchait autrefois son père. Contre lui, Œdipe va lancer des invectives

<sup>119</sup> OC. 55.

<sup>120</sup> OC. 1167.

<sup>121</sup> Cf. OC. 1157, 1166, 1171, 1178.

<sup>122</sup> Cf. OC. 9, 21, 23, 36, 45, 84, 90, 1158, 1160, 1166.

<sup>123</sup> OC. 1291-1298.

<sup>124</sup> Cf. OC. 1010-1012, 1285-1286.



à maintes reprises<sup>125</sup>, dans un dialogue qui va traduire une croissance assez considérable du pouvoir héroïque (cf. Jouanna 1995: 57; Burian 1974: 422).

La première réaction d'Œdipe par rapport à son fils, avant même de parler avec lui, est de le rejeter et de ne pas céder à son ἔχθιστον φθέγμα<sup>126</sup>, une réaction qui transgresse l'attitude espérée envers un suppliant qui vient de se réfugier dans un espace sacré duquel il ne peut pas être enlevé, puisque cela serait une atteinte aux dieux qui protègent le suppliant<sup>127</sup> (cf. Segal 1999: 367; Easterling 1967 : 5-6; Blundell 2002: 238; Mastrangelo 2000: 76-77). L'attitude de refus d'Œdipe envers son fils, d'après quelques spécialistes, manifeste le pouvoir surhumain et démonique du personnage déjà présent comme un héros punisseur de ses ennemis (cf. Knox 1964: 160; Méautis 1957: 165; Edmunds 1981: 229; Hesk 2012: 182). Nous pourrions aussi renforcer cette affirmation avec la comparaison d'autres scènes qui développent ce même motif, comme le dialogue entre Œdipe et Créon ou les malédictions prononcées contre Polynice quelques vers plus tard<sup>128</sup>. Par contre, comme l'a bien montré Easterling (1967: 1-2), Sophocle prend garde de nous présenter un Œdipe humain qui se comporte tout le temps comme un être avec des caractéristiques humaines, comme le moment où il réproouve Thésée d'avoir eu un jugement précipité<sup>129</sup> ou quand il s'inquiète pour son propre salut<sup>130</sup>. En tout cas, nous pouvons constater que le pouvoir maléfique contre ses ennemis est développé et intensifié tout au long du drame. Cela peut nous amener à conclure que, bien qu'Œdipe ait un comportement humain, sa transformation en héros est retracée progressivement par le biais des constantes invectives contre ses opposants, de même que par les moments où il annonce son salut aux Athéniens. C'est bien donc cette évolution du héros, «this growth of power» et «gradual dramatic revelation of destiny» (Winnington-Ingram 1980: 258), qui est retracée et accrue dans le développement tragique (Burian 1974: 425).

Quand le fils arrive, il supplie son père après avoir fait appel à la pudeur, Αἰδώς, qui est assise à côté des Trônes de Zeus, σύνθακος<sup>131</sup>, une image qui rappelle l'idée athénienne de la pudeur, qu'on a vue plus haut, et la position typique des suppliants. Le

---

<sup>125</sup> Cf. OC. 1173, 1177.

<sup>126</sup> OC. 1177-1178.

<sup>127</sup> Cf. OC. 1179-1180, 1183-1184, 1189-1191.

<sup>128</sup> OC. 1384.

<sup>129</sup> OC. 593.

<sup>130</sup> OC. 653-656.

<sup>131</sup> OC. 1267-1270.

fils supplie de ne pas être rejeté, ἀποστραφῆς<sup>132</sup>, sans l’avoir écouté, ἄναυδος, car il est sous la protection du dieu, τοῦ θεοῦ γε προστάτην<sup>133</sup>. Les arguments exprimés par Polynice sont convaincants, car il fait appel aux idées athéniennes et aux droits du suppliant, qui vient de se protéger auprès de l’autel du dieu d’où il ne peut pas être chassé, car ce serait un acte d’ἀτιμία<sup>134</sup>. Polynice supplie de ne pas être victime de la colère du héros:

Οἱ σ’ ἀντὶ παίδων τῶνδε καὶ ψυχῆς, πάτερ, / ἵκετεύομεν ξύμπαντες ἐξαιτούμενοι /  
μῆνιν βαρεῖαν εἰκαθεῖν ὀρμωμένῳ / τῷδ’ ἀνδρὶ τοῦμοῦ πρὸς κασιγνήτου τίσιν, / ὅς μ’  
ἐξέωσε κάπεσύλησεν πάτρας<sup>135</sup>.

*Nous qui au nom de tes filles et de ta vie, père, tous ensemble te supplions et te demandons de fléchir ta lourde colère en faveur de cet homme qui avance pour se venger de son propre frère, qui m’a banni et chassé de ma patrie.*

Le renversement des caractères d’Œdipe et de Polynice est ainsi décrit par le fils, qui maintenant se transforme en expulsé de sa patrie, tandis qu’auparavant c’était son père qui avait ce qualificatif. Ainsi donc, le thème de l’expulsion injuste, qu’Œdipe lui-même utilisait comme un reproche contre Créon, ἐξεώθεις κάξέβαλλες<sup>136</sup>, est repris maintenant par le fils, ἐξέωσε κάπεσύλησεν, pour le supplier de ne pas montrer contre lui un lourd courroux. En ce sens, l’expression μῆνιν βαρεῖαν reprend l’image de la force accablante et malfaisante du héros depuis sa tombe, comme on l’a vu plus haut dans le dialogue entre Œdipe et Ismène<sup>137</sup>.

La réponse d’Œdipe rappelle à nouveau la colère que le héros éprouve contre ceux qui l’ont expulsé: (...) τὸν αὐτὸς αὐτοῦ πατέρα τόνδ’ ἀπήλασας / κάθηκας ἄπολιν καὶ στολὰς ταύτας φορεῖν / (...) σὺ μ’ ἐξέωσας (...) <sup>138</sup>. (...) *Ce pauvre père à toi toi-même tu l’as chassé, et en as fait un homme sans pays et lui as fait porter ces hardes (...)* *C’est toi qui m’as expulsé (...)*. Face au comportement de Polynice, Antigone et Ismène ont partagé le malheur du père et l’ont sauvé: νῦν αἶδε μ’ ἐκσώζουσιν, αἶδ’ ἐμαὶ τροφοί,

<sup>132</sup> De ce verbe rituel qui montre le mouvement du *supplicandus* au moment où il refuse d’aider le suppliant, nous avons déjà parlé dans le chapitre d’*Œdipe Roi*. Si dans *Œdipe Roi* c’était Œdipe qui suppliait Tirésias de ne pas se détourner de lui, maintenant c’est Polynice qui emploie ce même verbe avec une finalité identique, *vid. OT*. 326, 431.

<sup>133</sup> *OC*. 1272-1279.

<sup>134</sup> *OC*. 1273, 1278.

<sup>135</sup> *OC*. 1326-1330.

<sup>136</sup> *OC*. 770.

<sup>137</sup> *Cf. OC*. 402, 409.

<sup>138</sup> *OC*. 1354-1364.

/ αἶδ' ἄνδρες, οὐ γυναῖκες, ἐς τὸ συμπονεῖν<sup>139</sup>. *Maintenant ce sont elles qui me sauvent, ce sont elles qui me nourrissent, ce sont elles les hommes, non pas les femmes, à partager mon malheur.* Les filles sont accourues au salut du père, avec qui elles ont partagé la souffrance, comme il est indiqué dans le préverbe σύν de συμπονεῖν. Cette nouvelle invective contre le fils est accrue par la force de l'indignation du père, qui termine avec une malédiction lancée contre Polynice, comme s'il s'agissait du pouvoir du héros depuis sa tombe:

Τοιάσδ' ἀράς σφῶν πρόσθε τ' ἐξανῆκ' ἐγὼ / νῦν τ' ἀνακαλοῦμαι ξυμμάχους ἐλθεῖν  
ἐμοί, / ἴν' ἀξιῶτον τοὺς φυτεύσαντας σέβειν, / καὶ μὴ ἕξατιμάζητον (...) Σὺ δ' ἔρρ'  
ἀπόπτυστός τε κἀπάτωρ ἐμοῦ, / κακῶν κάκιστε, τάσδε συλλαβῶν ἀράς, / ἄς σοι  
καλοῦμαι, μήτε γῆς ἐμφυλίου / δόρει κρατῆσαι μήτε νοστήσαι ποτε / τὸ κοῖλον Ἄργος,  
ἀλλὰ συγγενεῖ χερὶ / θανεῖν κτανεῖν θ' ὑφ' οὔπερ ἐξελέηλασαι. / Τοιαῦτ' ἀρῶμαι, καὶ  
καλῶ τὸ Ταρτάρου / στυγνὸν πατρῶον ἔρεβος, ὧς σ' ἀποικίση, / καλῶ δὲ τάσδε  
δαίμονας, καλῶ δ' Ἄρη / τὸν σφῶν τὸ δεινὸν μῖσος ἐμβεβληκότα<sup>140</sup>.

*Ces malédictions je les ai lancées naguère sur vous deux et maintenant je les invoque de venir comme mes alliées, afin que vous jugiez juste de vénérer ceux qui vous ont fait naître, et ne me déshonoriez pas. (...) Va-t'en à ta perte avec mépris et sans père pour ce qui me concerne, le plus méchant entre les méchants, et emporte ces malédictions que j'invoque sur toi: que jamais tu ne domines avec la lance sur le pays qui t'a vu naître ni jamais ne retournes dans la plaine encaissée d'Argos, mais que tu succombes sous le bras d'un frère et que tu sois tué par celui que tu as banni. Voilà les imprécations que j'adresse, et j'invoque l'affreuse obscurité du Tartare, pour qu'elle te transporte dans sa demeure, et j'invoque ces déesses, et j'invoque Arès celui qui a lancé la terrible haine sur vous deux.*

La nature poético-rituelle de ce passage est confirmée par son style répétitif, qui a un effet magique propre aux malédictions sur la tête de la personne maudite afin que l'imprécation soit effective. C'est pourquoi sont importantes la répétition de la négation μήτε dans la malédiction et la réitération du verbe καλῶ dans les invocations finales aux dieux infernaux, qui ont leur demeure dans l'ombre et l'obscurité où ils représentent la haine la plus effrayante des divinités. En même temps, cette nature rituelle de la parole comme pouvoir magique est aussi prouvée par les épithètes et par les caractéristiques que reçoivent les divinités invoquées, conformes à la tradition religieuse grecque. Tel

<sup>139</sup> OC. 1367-1368.

<sup>140</sup> OC. 1375-1392.

est le cas de la haine d'Arès, de l'affreuse obscurité, *στυγνὸν Ἔρεβος*, ou des divinités qui, associées aux malédictions, ont comme devoir châtier les crimes de sang, les Érinyes, ces déesses filles de la terre et de l'Obscurité qui étaient nommées *ἔμφοβοι* dans le prologue<sup>141</sup>. D'une façon similaire, Œdipe avait appelé *στυγνός* Polynice avant d'apparaître sur scène<sup>142</sup>. Maintenant, par contre, cette haine du fils est rapprochée des ténèbres pour mieux attacher la malédiction à son destinataire. Ainsi, l'aspect le plus terrifiant de ces divinités est associé à la puissance du héros qui maudit son fils, un motif repris des scènes antérieures et mêlé à la nature poético-rituelle qu'implique une malédiction.

Le fait que ce moment développe un motif dramatique qui était programmé dans les scènes précédentes peut être confirmé aussi par le début de la malédiction. En effet, Œdipe dit qu'il invoque, *ἀνακαλοῦμαι*<sup>143</sup>, ces malédictions pour qu'elles arrivent en alliées. Cette affirmation nous rappelle le moment où Œdipe invoquait les Érinyes pour qu'elles viennent en vengeresses et alliées et associe ces divinités aux malédictions et à la vengeance qui les caractérisent dans leur aspect négatif<sup>144</sup>. De même, l'affirmation qu'Œdipe a lancée auparavant ces mêmes imprécations, *σφῶν πρόσθε τ' ἐξανῆκ' ἐγὼ*, nous fait penser au dialogue entre Ismène et Œdipe, lorsque le père souhaitait du mal à ses fils<sup>145</sup>. Mais aussi elle fait penser au prologue, quand Œdipe lui-même affirme qu'il va être accueilli à Colone pour sauver ses amis et punir ses ennemis. C'est ce même châtiment qu'on voit développé dans ce contexte. Ainsi, le motif de la malédiction a été utilisé à ce moment-ci pour accroître la tension dramatique et suggérer que la puissance du héros augmente peu à peu<sup>146</sup>.

---

<sup>141</sup> *OC.* 39.

<sup>142</sup> *OC.* 1173.

<sup>143</sup> Du sens rituel du verbe *ἀνακαλοῦμαι*, employé dans des contextes d'invocation aux divinités chthoniennes, nous avons déjà parlé dans le chapitre de *Philoctète*, *vid. Ph.* 800.

<sup>144</sup> *OC.* 1012.

<sup>145</sup> *OC.* 421-427.

<sup>146</sup> C'est pour cette raison aussi que Sophocle innove dans la tradition antérieure par rapport à la malédiction d'Œdipe contre ses fils. En fait, cette invective est située dans la tradition épique et chez Eschyle (*PEG I. Theb.* fr. 2; *A. Th.* 772-791) avant la guerre fratricide, qui se produit comme une conséquence de cette Érinys (*vid. Edmunds* 2006: 22-23). Comme il est aussi implicite dans *OC.* 1299, on peut constater que, dans les versions antérieures, les frères ont lutté à cause de l'Érinys paternelle. Par contre, chez Sophocle Étéocle et Polynice se sont affrontés avant que la malédiction ait lieu (*OC.* 371-372, 421-422) et celle-ci est le développement logique de l'ambition égoïste des frères qui ont préféré lutter pour obtenir le pouvoir plutôt que de protéger leur père (*cf. Beer* 2004: 166; *Jebb* 1885: XXIV-XXV).

Quand le dialogue entre Œdipe et Polynice se termine, nous entendons tonner le tonnerre de Zeus qui annonce l'imminent départ d'Œdipe<sup>147</sup>. Le moment de l'adieu du héros est marqué par la solennité de la bénédiction dirigée aux Athéniens<sup>148</sup>, avec un optatif de souhait, en leur souhaitant bienveillance, bonheur et bonne fortune, εὐδαίμονες, εὐπραξία, εὐτυχεῖς, qui s'appuie sur la mémoire du mort pour toujours, ἀεί, un adverbe qui clôt sa bénédiction en position emphatique.

Après son départ vers son ἱερὸν τυμβόν<sup>149</sup>, les deux filles d'Œdipe entonnent un thrène où elles déplorent la mort de leur père. Dans ce thrène, la dualité du héros nous est à nouveau rappelée. D'emblée, Antigone se plaint de l'aspect négatif de son père: αἰᾶ, φεῦ· ἔστιν, ἔστι νῶν δὴ / (...) πατρὸς ἔμφυτον / ἄλαστον αἶμα δυσμόρον στενάζειν<sup>150</sup>. *Hélas! Hélas! Nous pouvons, toutes deux, déplorer le sang maudit, héritage de notre père à nous deux, infortunées.* Ce nouveau rapprochement du pouvoir héroïque d'Œdipe est plein de référence aux épisodes antérieurs du drame. L'image nous renvoie au pouvoir maléfique du cadavre froid qui boit le sang chaud depuis son tombeau<sup>151</sup>, mais aussi à l'ἄλαστωρ ou génie vengeur qui agit contre les ennemis avec le pouvoir maléfique du héros<sup>152</sup>. De même, la métaphore végétale d'ἔμφυτον suggère une puissance malfaisante qui pousse depuis le tombeau d'Œdipe contre ceux qui l'ont fait du mal, contre ceux qui partagent le même sang, c'est-à-dire la famille des Labdacides. Dans ce contexte, donc, elle nous indique aussi la nature de ces malédictions qui, comme une plante, ont été transmises aux filles depuis leur naissance.

Dans cette dernière partie il y a aussi une référence à la bienveillance du héros à la suite de l'hospitalité qu'il reçoit. C'est ainsi que Thésée ordonne aux deux filles d'arrêter leur plainte, car la faveur du mort est assurée: παύετε θρήνον, παῖδες· ἐν οἷς γὰρ / χάρις ἢ χθονία ζύν' ἀπόκειται / πενθεῖν οὐ χρεῖ<sup>153</sup>. *Arrêtez le thrène, enfants. Puisque la faveur du mort nous est à tous garantie, vous ne devez pas vous plaindre.* La réciprocité dérivée de l'accueil du héros est rappelée à nouveau avec le mot χάρις<sup>154</sup>, qui, joint à χθονία, suggère l'image de cette faveur issue du tombeau, de la partie

<sup>147</sup> OC. 1456, 1462-1471.

<sup>148</sup> OC. 1552-1555.

<sup>149</sup> OC. 1545.

<sup>150</sup> OC. 1670-1672.

<sup>151</sup> OC. 621-622. L'image poétique du sang chaud que le cadavre froid boit dans son tombeau est une référence aux victimes sacrificielles égorgées sur la tombe comme offrande au mort.

<sup>152</sup> OC. 787-788.

<sup>153</sup> OC. 1751-1753.

<sup>154</sup> Cf. OC. 232, 249, 390, 404, 636, 767, 779.

souterraine du héros, où il recevra un culte propre aux divinités chthoniennes. Cette faveur, donc, est garantie pour toute la collectivité, ζύνα, qui l'a accueilli, à qui Œdipe octroiera un bénéfice commun<sup>155</sup>.

#### 8. 2. 4. Conclusion

Dans cette partie, nous avons constaté que le motif de l'accueil du héros, sa dualité entre malfaisant et bienfaiteur et le lien de cette même ambivalence avec les Euménides-Érinyes, est décrit d'une manière assez brève dans le prologue, mêlé au rituel de la supplication et d'une façon programmatique, et développé tout au long des épisodes et chants choraux qui suivent le prologue. De même, au moyen des malédictions et des imprécations constantes contre ceux qui lui ont fait du mal et de la faveur ou χάρις rendue aux Athéniens qui l'ont accueilli, Sophocle crée un discours dramatique qui, avec des images poétiques et rituelles répétées, se déroule peu à peu et accroît son intensité dans les divers dialogues des personnages, qui portent sur les catégories d'amis ou d'ennemis.

### 8. 3. De l'ἄλσος au tombeau: les espaces sacrés d'*Œdipe à Colone*

#### 8. 3. 1. Introduction

Dans ce chapitre nous allons étudier les caractéristiques du bois sacré des Euménides tel qu'il est décrit dans le prologue, afin de voir comment ce motif religieux est associé aux nécessités dramatiques par Sophocle. En fait, le bois est décrit avec minutie en nous présentant des traits propres aux symboles athéniens les plus importants. D'un autre côté, cette description suscite un type de discours dramatique qui, développé à partir du prologue, se retrouve jusqu'à l'évocation du tombeau du héros. Pour cette raison, dans cette introduction nous allons définir la nature de l'ἄλσος où se passe l'action dramatique.

Essayer de définir en quelques mots ce que les Grecs comprenaient par ἄλσος est une affaire très compliquée. Car hormis quelques vestiges dans les inscriptions et dans

---

<sup>155</sup> Nous parlons plus bas de l'apparente contradiction dans le fait qu'Œdipe ne semble pas recevoir un culte collectif, mais un culte mystérieux et secret, alors qu'il serait bien connu (*vid.* Mikalson 1991: 41).

l'archéologie le mot n'est conservé que dans les textes littéraires depuis Homère<sup>156</sup> et il est employé par chaque auteur et chaque époque d'après les nécessités du genre dans lequel ils s'expriment (Birge 1982: 2). En simplifiant, l'ἄλσος se différencie des ὕλη, δρυμός, νάπη ou παράδεισος par la nature sacrée d'un paysage naturel entouré d'arbres et de fleuves, une sacralité conférée par les cultes des divinités qu'on abrite dans cet espace (Jacob 1993: 32-33). Ainsi, «the term denoted a precinct containing trees, with or without associated structures, enclosed or not, and usually sacred in itself» (Birge 1982: 97). L'ἄλσος, en général, était un endroit ouvert au public, où les gens pouvaient se promener (Jebb 1885: 12), bien que quelques-uns fussent parfois interdits<sup>157</sup>.

En outre, dans le monde grec, en laissant de côté les cultes localisés dans les villes, le paysage agreste est associé à des temples et des cultes. Par conséquent, certains cultes peuvent être expliqués par leur relation avec la nature, les fleuves, les arbres et les montagnes (cf. Birge 1982: 17-21; Bruit Zaidman & Schmitt Pantel 2002: 44-45; Burkert 2007: 117-118). Nous sommes bien renseignés sur beaucoup de cultes dans les montagnes, entourés de fleuves et de fontaines qui coulent dans les forêts. C'est le cas du fleuve dans le sanctuaire de Déméter du mont Pontin<sup>158</sup> ou du paysage naturel du culte à Potnies<sup>159</sup> ou de tous les temples de Poséidon qui étaient associés à l'eau et à la mer, à la fertilité et aux arbres, à Athènes, à Isthmia<sup>160</sup> ou au cap de Ténare<sup>161</sup>.

On trouve bien d'autres exemples de paysages ou d'espaces naturels qui sont associés à des cultes. C'est le cas des arbres qui grandissaient autour des tombeaux de quelques héros (Birge 1982: 20), du temple d'Apollon à Delphes ou du chêne sacré du sanctuaire de Zeus à Dodone. Le paysage, éloigné de la main de l'homme, est ainsi inséparable des forces de la nature qui doivent être en contact avec les cultes en l'honneur des divinités et des héros<sup>162</sup>. Mais nous trouvons aussi dans les villes quelques cultes qui peuvent être expliqués par un symbole constitué par un élément végétal, normalement un arbre, qui est associé à une divinité concrète et qui se trouve

---

<sup>156</sup> Nous trouvons quelques exemples d'ἄλση dans *Il.* XX 8-9; *Od.* X 350-351; *h. Ap.* 229-238; *A. Supp.* 508-509, 866-871, *Pers.* 100-106; *S. Ant.* 844-846, *El.* 4-5; *E. IA.* 185-186, 1543-1544; *Hdt.* V 119, VI 78-80.

<sup>157</sup> Cf. *Paus.* VII 27 3, VIII 31 5.

<sup>158</sup> *Paus.* II 36 8.

<sup>159</sup> *Paus.* IX 8 1.

<sup>160</sup> *Str.* VIII 6 22.

<sup>161</sup> *Str.* VIII 5 1.

<sup>162</sup> Pour une interprétation sur l'origine de cette conception religieuse, qui n'est pas sans parallèles avec la religion orientale qui concevait les arbres comme un être sacré, *vid.* Birge 1982: 44-62.

inséparable du culte reçu par ce dieu. C'est le cas du laurier dans les Daphnéphories à Thèbes, comme on l'a vu dans le chapitre d'*Œdipe Roi*, ou de l'olivier d'Athéna qui se trouvait sur l'Acropole, symbole aussi de la cité et inséparable des cultes les plus importants de sa déesse protectrice, comme les Panathénées.

Avec ce sens du bois sacré, Sophocle compose une tragédie qui se déroule dans un ἄλσος, un espace naturel de culte, entouré de lauriers, d'oliviers et de vignes, avec des rossignols qui entonnent leur chant harmonieux<sup>163</sup>. C'est un endroit sacré et intouchable où la main de l'homme est interdite<sup>164</sup>, une image très suggestive qui nous rappelle le cliché moderne du *locus amoenus*, renforcé peut-être avec la scène peinte du bois au fond (*vid.* Saïd 2012: 84-87). Dans cet endroit, il faut bien distinguer entre le bois sacré, situé dans un espace naturel, entouré de végétation et de cultes, qui n'est pas habité, οὐδ' οἰκητός<sup>165</sup>, de l'espace plus vaste du dème de Colone, où il y a l'ἄλσος, qui est par contre habité: ἀλλ' ἐστὶ μὴν οἰκητός<sup>166</sup>. Ainsi, la description poétique des deux espaces où l'action se déroule utilise de la poésie mêlée au motif religieux de l'ἄλσος sacré et éloigné de la civilisation, en contact avec la nature, non habité, en l'opposant au dème de Colone, qui est habité. La réalité géographique de Colone ne coïncide pas avec l'espace dramatique et poétique construit par Sophocle pour créer l'atmosphère requise au début de la pièce: «We must not ignore the fact that Sophocles only provides a version of what Athens was, and that his version of the place is not the same as his objective and cartographic reality» (Rodighiero 2012: 79).

Selon l'interprétation de Chr. Mauduit (1988: 306-307) par rapport à l'ἄλσος, l'interdiction religieuse d'y passer peut être expliquée aussi par rapport à l'espace sauvage dédié aux divinités affreuses telles que les Euménides<sup>167</sup>. En fait, «les divinités de l'espace sauvage possèdent leurs sanctuaires au cœur de la nature», un endroit protégé par «des interdits religieux» (Mauduit 1988: 306) et qualifié comme ἄβατος et ἀστιβές<sup>168</sup>. En tout cas, cette interdiction religieuse délimite un espace inhabité, distingué d'un endroit habité auquel il s'oppose.

---

<sup>163</sup> OC. 16-19.

<sup>164</sup> OC. 37-40.

<sup>165</sup> OC. 39.

<sup>166</sup> OC. 28.

<sup>167</sup> OC. 39-40.

<sup>168</sup> Cf. OC. 126, 167, 675-676.



Avec ces caractéristiques, nous pouvons constater que Sophocle reprend le motif religieux de l'ἄλσος et le transforme en poésie et en tragédie. En ce sens, ce sont trois traits qui prédominent dans cet ἄλσος, interdit par sa nature sacrée et à cause des divinités affreuses qui y reçoivent un culte: la végétation rurale, qui apparaît presque comme un *locus amoenus*, l'inviolabilité du lieu, opposé au dème habité de Colone, et la sacralité qui crée l'atmosphère naturelle du début de la pièce, dans un endroit qui présente ces caractéristiques extraites des conceptions religieuses grecques et transformés dans un nouveau contexte. Ainsi, les caractéristiques sacrées du bois sont employées au service du drame du moment où peu à peu elles sont transposées au tombeau du héros, qui aura des traits similaires à la fin du drame.

### 8. 3. 2. Le bois sacré des Euménides et le paysage de Colone

#### 8. 3. 2. 1. Le début et l'anticipation de l'image du bois

De même que ce qui se passait avec l'accueil du héros, dès les premiers vers de la tragédie, Œdipe, même sans le savoir, nous informe de la contrée où ils sont arrivés: ἄλλ', ὃ τέκνον, θάκησιν εἴ τινα βλέπεις / ἢ πρὸς βεβήλοισι ἢ πρὸς ἄλσεσιν θεῶν, / στήσόν με κἀξίδρυσον, ὡς πυθόμεθα / ὅπου ποτ' ἐσμὲν<sup>169</sup>. *Allons! Ma fille, si tu vois un siège, soit dans des terres profanes soit dans les bois sacrés des dieux, arrête-moi et installe-moi là-bas, afin que nous puissions connaître où nous sommes.* Dans cet ordre, dirigé par Œdipe à sa fille, le fils de Laïos oppose deux genres différents de bois: l'ἄλσος, à côté duquel il a besoin d'ajouter l'explication θεῶν, qui ne serait pas nécessaire, étant donné que le mot ἄλσος implique déjà un culte aux divinités, et les lieux profanes, βέβηλα. Cette opposition est confirmée par la juxtaposition βέβηλον ἄλσος que nous trouvons dans A. *Supp.* 509, expliquée par la scholie à ce passage: βέβηλον ἄλσος· τὸ πᾶσι βατὸν καὶ μὴ ἱερόν<sup>170</sup> (*vid.* Birge 1982: 109-110). Ainsi, dès le début, nous pouvons distinguer deux espaces qui anticipent l'endroit sacré où se déroule l'action dramatique, d'une manière encore assez imprécise. D'un côté, si l'ἄλσος est décrit comme un endroit interdit de fouler<sup>171</sup>, le βέβηλον est un lieu ouvert à tout le

<sup>169</sup> OC. 9-12.

<sup>170</sup> Sch. A. *Supp.* 509.

<sup>171</sup> OC. 37.

monde, τὸ πᾶσι βατόν. De l'autre côté, si l'ἄλλος est un bois de nature sacrée, le βέβηλον n'est pas sacré, μὴ ἱερόν.

De même, dans ces premiers vers, il est intéressant de voir qu'Œdipe lui-même ordonne à sa fille de trouver un siège pour supplier, θάκησιν, dans un lieu sacré ou profane. Avec cette affirmation, Œdipe choisit bien dès le début l'endroit qu'il appelle ἄλλος, même sans savoir encore où ils sont arrivés. Pour cette raison, la présentation du lieu semble préparer par la suite la description du bois qui viendra avec la réponse d'Antigone. Par contre, l'usage du pluriel dans l'expression βέβηλοις ἢ ἄλσεσιν, bien que l'on ne puisse exclure la possibilité d'un pluriel poétique, pourrait renforcer l'idée d'une généralisation, car nous nous trouvons au début de la tragédie et Œdipe ne sait pas encore le nom de la contrée où il vient d'arriver. De toute façon, le paradoxe de l'emploi du mot avant qu'il ne soit décrit, dans un moment où Œdipe ignore où il se trouve, semble une anticipation au service du drame.

#### 8. 3. 2. 2. La description du bois sacré: la végétation et les déesses protectrices

Antigone fait cette description de l'endroit sacré: χῶρος δ' ὄδ' ἱερός, ὡς σάφ' εἰκάσαι, βρύων / δάφνης, ἐλαίας, ἀμπέλου· πυκνόπτεροι δ' / εἴσω κατ' αὐτὸν εὐστομοῦσ' ἀηδόνες / οὗ κῶλα κάμψον τοῦδ' ἐπ' ἀξέστου πέτρου<sup>172</sup>. *Ce lieu-ci est sacré, d'après ce qu'on peut voir, plein de lauriers, d'oliviers, de vignes: au-dedans sous ce feuillage une masse ailée de rossignols fait entendre son chant merveilleux. Repose-toi ici sur ce rocher non poli.* La contrée sacrée est ici décrite comme un paysage ravissant mais en même temps mystérieux et inconnu où Œdipe et sa fille viennent d'arriver (cf. Jouanna 1995: 39; Beer 2004: 156). Pour l'instant, nous sommes renseignés sur la singularité de cet endroit par le singulier χῶρος, qui contraste avec la généralité du pluriel χώρους du début<sup>173</sup>, et le déictique ὄδε, qui désigne l'espace scénique. La sacralité de la contrée est aussi associée au feuillage qui la remplit, une association qui suggère l'effet visuel de la végétation qui pousse en abondance sur le terrain, tel qu'il est indiqué par le verbe βρύω, qui a le sens technique de «se couvrir de végétation en abondance»<sup>174</sup>. Cette image poétique suggère donc une description très graphique qui renforce le statut sacré

---

<sup>172</sup> OC. 16-19.

<sup>173</sup> OC. 1-2.

<sup>174</sup> LSJ. s. v. βρύω.

et rituel de l'ἄλσος, une ambiance égayée par les rossignols qui poussent leur chant dans un paysage qui ne peut pas être troublé (cf. Rodighiero 2012: 57; Jebb 1885: 14-15).

Les trois genres d'arbres qui poussent sur cette terre sont nommés dans la juxtaposition δάφνης, ελαίας, ἀμπέλου. L'emploi de ces trois arbres pourrait être expliqué par les trois divinités qui les représentent, Apollon, Athéna et Dionysos, étant donné qu'il s'agit d'un bois sacré. Par contre, les références que nous avons ne sont pas suffisantes pour déterminer s'il s'agit d'une allusion à trois divinités qui pouvaient avoir leur culte dans cet endroit. Néanmoins, le spectateur athénien qui voyait la tragédie, en contemplant la description d'un ἄλσος, pouvait entrevoir une référence indirecte à ces trois divinités, car l'ἄλσος est par définition un endroit sacré, entouré de végétation, où les dieux reçoivent leurs cultes. En outre, ces symboles étaient aussi employés dans les cultes de ces mêmes divinités.

Ainsi, le dieu Apollon a des cultes importants liés à la végétation et à la nature, avec le laurier comme symbole. Tel est le cas des festivités spartiates Hyacinthies ou les Thargélies athéniennes, ainsi que les Daphnéphories à Thèbes<sup>175</sup>, qui nous rappellent le rapprochement entre Apollon et le laurier, symbole du dieu et de la festivité (cf. Birge 1982: 24-27; Burkert 2007: 198). De la même manière, l'association entre Dionysos et la vigne est très connue, au point que ce dieu se présente comme un étranger qui vient installer son culte en apportant le raisin comme un élément civilisateur qui produit le vin (vid. Burkert 2007: 118-119). Non moins importante est l'association entre Athéna et l'olivier, symbole représentatif de la déesse, de tous les Athéniens et de la cuisine méditerranéenne pendant l'Antiquité (vid. Knox 1964: 154-155). En fait, l'olivier, situé sur l'Acropole, était le cadeau offert par la divinité au moment de la lutte contre Poséidon pour la souveraineté de la cité<sup>176</sup>. En même temps, la branche d'olivier était transportée par les vieillards dans la procession des Panathénées, le plus important festival religieux à Athènes en l'honneur de sa déesse protectrice (Parke 1986: 44). C'est ainsi que l'olivier joue aussi un rôle très important dans les festivités religieuses athéniennes<sup>177</sup>.

---

<sup>175</sup> Des Thargélies et des Daphnéphories nous avons déjà parlé dans le chapitre d'*Œdipe Roi*. Sur les Hyacinthies, vid. Burkert 2007: 195-196.

<sup>176</sup> Apollod. III 4 1.

<sup>177</sup> Dans cette tragédie, l'éloge des valeurs athéniennes et le symbole de l'olivier qui fait partie de cet ἄλσος sont également importants. En même temps, il est associé à la déesse et à la cité dans un chant choral que nous verrons dans le prochain chapitre (OC. 668-719). Pour cette raison, nous pouvons

Après la description d'Antigone, avec l'arrivée du ξένος, nous sommes renseignés sur les autres caractéristiques de la forêt:

ΞΕΝΟΣ· ἔχεις γὰρ χῶρον οὐχ ἄγνόν πατεῖν. / ΟΙΔΙΠΟΥΣ· τίς δ' ἐσθ' ὁ χῶρος; Τοῦ θεῶν νομίζεται; / ΞΕ· ἄθικτος οὐδ' οἰκητός. Αἱ γὰρ ἔμφοβοι / θεαί σφ' ἔχουσι, Γῆς τε καὶ Σκότου κόραι<sup>178</sup>.

*ÉTRANGER: tu foules un endroit qu'il est impie de fouler. ŒDIPE: quel est donc l'endroit? À quel dieu ses rites le rattachent-ils? ÉT: c'est un lieu dont ne peut fouler le sol et où l'on ne peut résider. Car les déesses effroyables le possèdent, les filles de la Terre et de l'Obscurité.*

L'usage de ἄγνός renvoie à l'idée de la pureté chez les grecs. D'après Jebb (1885: 17) il est employé dans ce contexte au lieu de ὅσιος. En effet, nous pouvons penser que ce n'est pas un acte d'impureté de fouler cet endroit sacré, mais un fait qui contrevient aux lois divines qui prescrivent l'interdiction d'y passer. Car le mot ὅσιος fait référence à «l'ordre religieux selon lequel la puissance s'exerce normalement en assurant (...) l'existence des êtres et des choses» (Rudhardt 1992: 36), tandis que ἄγνός fait plutôt allusion à «une pureté extratemporelle que doivent posséder les ἱερεῖς et les ἱερά, les êtres et les choses appelés à porter une charge élevée de puissance» (Rudhardt 1992: 41). Pour cette raison, étant donné que la sacralité de l'ἄλσος le situe au même niveau que d'autres endroits sacrés comme le τέμενος ou le βωμός, il est en lui-même un espace pur et intouchable, un ἄβατον<sup>179</sup>, et le fouler serait un acte d'impureté aussi bien que de transgression des prescriptions religieuses.

En ce sens, la troisième caractéristique de ce bois, car nous avons déjà vu la sacralité et la végétation qui l'entoure, c'est l'interdiction de le fouler, πατεῖν, de le toucher et d'y habiter, ἄθικτος οὐδ' οἰκητός. La répétition stylistique des traits les plus importants du bois sert à souligner cette sacralité d'un espace inviolable où se trouvent les personnages. Cette interdiction d'y habiter est expliquée par la phrase introduite par l'explicatif γάρ: l'espace est réservé aux déesses terrifiantes, les Euménides. Ainsi, comme l'a bien remarqué Chr. Mauduit (1988: 306), l'endroit est inaccessible parce qu'il y a un sanctuaire qui appartient aux divinités de l'espace sauvage, affecté et

---

aisément associer ces trois arbres sacrés à l'espace où se place le drame et aux divinités auxquelles est voué un culte. Par contre, bien que l'olivier soit un motif important dans ce drame, il n'en est pas de même avec le laurier et la vigne, qui se trouvent moins développés.

<sup>178</sup> OC. 37-40.

<sup>179</sup> OC. 167, 675.

protégé par des interdits religieux. En plus de l'interdiction d'y passer, le bois ne peut pas être touché, ἄθικτος: il s'agit d'un endroit inconstructible et éloigné de l'intervention de la τέχνη de l'homme (cf. Jouanna 1995: 39; Segal 1999: 372). C'est pour cela que le rocher où Œdipe s'assied est décrit comme ἄξεστος<sup>180</sup>, *non poli*, et ἀσκέπαρνος<sup>181</sup>, *non equarri*.

De cette façon, Sophocle insiste sur une description dramatique et poétique d'un bois sacré inhabité et intouchable, car il est réservé aux divinités de l'espace sauvage et éloigné de la civilisation dans la nature, mais en même temps il est situé dans le dème habité de Colone. En ce sens, le paysage est caractérisé par l'ambiguïté religieuse qui l'entoure, au même niveau que la dualité entre Euménides et Érinyes que nous avons étudiée dans le chapitre précédent. Il est en même temps ravissant, accueillant et habité, par rapport au dème, mais aussi inhabité, effrayant et odieux en ce qui concerne l'ἄλσος: c'est pourquoi Œdipe doit partir à cause de l'interdiction, qu'il doit aussi y demeurer pour être accueilli comme un héros bienfaiteur.

### 8. 3. 2. 3. La description de Colone

Pour la première fois qu'Antigone décrit l'endroit où ils se trouvent, elle dit qu'il s'agit d'un lieu habité, probablement à Athènes<sup>182</sup>. Elle fait allusion au dème de Colone. Quand l'habitant du dème arrive, il décrit l'endroit exact où Œdipe et sa fille se sont assis. Il s'agit maintenant du lieu sacré et inviolable de l'ἄλσος, entouré de végétation et dédié aux Euménides<sup>183</sup>. Cette distinction entre les deux espaces serait probablement accompagnée de la gestualité des acteurs, lorsqu'ils décrivent les lieux. Quelques vers plus tard de la description du bois, le ξένος fait une nouvelle description, plus détaillée, de l'endroit plus vaste de Colone, des divinités protectrices et de leur culte:

Χῶρος μὲν ἱερὸς πᾶς ὃδ' ἔστ'· ἔχει δὲ νιν / σεμνὸς Ποσειδῶν· ἐν δ' ὁ πυρφόρος θεὸς /  
Τιτάν Προμηθεύς· ὃν δ' ἐπιστείβεις τόπον / χθονὸς καλεῖται τῆσδε χαλκόπους ὁδός, /

---

<sup>180</sup> OC. 19.

<sup>181</sup> OC. 101.

<sup>182</sup> OC. 24-29.

<sup>183</sup> OC. 36-40.

ἔρεισμι' Ἀθηνῶν· οἱ δὲ πλησίοι γύαι / τόνδ' ἰππότην Κολωνὸν εὐχονται σφίσιβ / ἀρχηγὸν  
εἶναι, καὶ φέρουσι τοῦνομα / τὸ τοῦδε κοινὸν πάντες ὀνομασμένοι<sup>184</sup>.

*Cet endroit-ci tout entier est sacré: c'est le domaine du vénérable Poséidon. Mais celui qui y réside c'est le dieu qui porte le feu, le Titan Prométhée. Le lieu que tu foules est appelé «le seuil d'airain» de cette terre, le bastion d'Athènes. Les champs voisins se flattent d'avoir pour eux comme fondateur ce cavalier que tu vois là, Colone, et tous portent ensemble le nom de celui-ci.*

Avec cette description nous pouvons bien faire la différence entre deux espaces qui sont mentionnés dans ce prologue. D'un côté, l'ἄλσος inhabité, cité plus haut par le ξένος, fait référence à l'espace immédiat du bois où, à ce moment-ci, Œdipe et sa fille se trouvent. De l'autre côté, dans ces vers le ξένος fait une nouvelle description de tout l'endroit qui les entoure: il ne s'agit pas seulement de l'ἄλσος mais du δῆμο habité de Colone, un lieu plus vaste que la forêt, comme il est indiqué par πᾶς (cf. Jouanna 1995: 40; Winnington-Ingram 1980: 339). En ce sens, l'affirmation antérieure d'Antigone selon laquelle l'endroit est habité<sup>185</sup> faisait allusion à l'espace plus large de Colone, car elle était en train de décrire la cité d'Athènes et les alentours, et non pas à l'ἄλσος, qui est inhabité<sup>186</sup>. Mais, au moment où Antigone faisait cette affirmation il était un peu tôt pour faire une claire différence entre les deux espaces, car elle venait de décrire la végétation qui poussait dans le bois sacré pour parler tout de suite à son père de l'endroit où il s'était assis<sup>187</sup>. Ainsi, le ξένος décrit maintenant, d'une manière plus détaillée, le paysage plus vaste de Colone, où se trouve l'ἄλσος.

La sacralité du bois s'étend à l'espace plus étendu de Colone, où il y a une série de divinités locales et protectrices qui reçoivent leurs cultes. Tout cet endroit a comme divinité protectrice Poséidon, une affirmation qui coïncide avec la réalité du culte dans ce δῆμο<sup>188</sup>. C'est ainsi que Colone avait l'épithète Ἴππιος, car il y avait un culte important à son maître Poséidon, l'ἐπιστάτης Κολωνοῦ<sup>189</sup>, en tant que dieu des chevaux, un appellatif qui l'opposait au δῆμο de Κολωνὸς Ἀγοραῖος, à côté de l'agora (cf.

---

<sup>184</sup> OC. 54-61.

<sup>185</sup> OC. 28.

<sup>186</sup> OC. 39.

<sup>187</sup> OC. 23.

<sup>188</sup> Cf. Th. VIII 67; Paus. I 30 4.

<sup>189</sup> OC. 889.

Jouanna 2007: 13; Jebb 1885: XXX)<sup>190</sup>. Avec l'épithète *σεμνόν*, transférée à Poséidon, le dieu est associé aussi aux Euménides, qui protègent le lieu. La solennité explicite dans cette épithète, de même, sert à lier entre elles toute une série de divinités qui reçoivent le même appellatif, renvoyant aux divinités protectrices de l'endroit, tels que les Euménides<sup>191</sup>, Poséidon<sup>192</sup>, Athéna<sup>193</sup> ou Déméter et Perséphone<sup>194</sup>.

Après Poséidon il y a le Titan Prométhée, qui n'appartient pas vraiment à Colone mais à l'Académie d'Athènes (*vid.* Jebb 1885: 20). Le fils de Japet est mentionné comme un Titan en raison de son père, mais aussi avec sa caractéristique la plus importante: le feu. Car, comme il est bien connu, c'était lui qui avait enlevé le feu des dieux pour le donner aux humains. C'est pourquoi il est représenté avec une torche dans sa main droite<sup>195</sup>. Cette connexion entre Prométhée et le feu était très connue aussi des Athéniens, qui célébraient la fête de Prométhée dans les *Προμήθεια*, où trois citoyens portaient des torches dans une procession nommée *λαμπαδηφορία*<sup>196</sup>, qui commençait à l'autel de Prométhée situé dans l'Académie<sup>197</sup>, au sud de Colone (*cf.* Jebb 1885: 20-21; Saïd 2012: 86; Parke 1986: 171). De même, dans la trilogie à laquelle appartenait la tragédie *Prométhée enchaîné* se trouvait la pièce *Prométhée Porte-feu*, qui confirme aussi cette importante association. En outre, l'association entre les Euménides et Prométhée est garantie par cet espace plus vaste qui va jusqu'à Athènes, étant donné que, outre Prométhée et d'autres divinités qui se situent dans l'Académie et sont nommées plus loin dans la pièce<sup>198</sup>, le culte des Euménides était localisé plutôt à l'Aréopage<sup>199</sup>. C'est ainsi que l'espace, non seulement fait allusion à Colone, mais aussi s'étend jusqu'à l'ἄστυ, la ville même des Athéniens (*vid.* Saïd 2012: 86).

Après Prométhée, le *ξένοσ* nous renseigne sur le lieu immédiat où Œdipe se trouve. Cet endroit est appelé le seuil d'airain, *χαλκόπους ὁδός*. Le composé

---

<sup>190</sup> De même, comme nous en sommes informés par Pausanias (I 30 4) il y avait un autel d'Athéna Ἴππια, qui n'apparaît pas dans ce prologue mais bien plus loin dans le drame (OC. 1070-1071).

<sup>191</sup> OC. 41, 90, 100, 458.

<sup>192</sup> OC. 55.

<sup>193</sup> OC. 1090.

<sup>194</sup> OC. 1050.

<sup>195</sup> E. *Ph.* 1121-1122; Philostr. *VS.* II 602 6.

<sup>196</sup> *Cf.* Harp. 189 12-13; *Sch. Ar. Ra.* 131.

<sup>197</sup> Sur la localisation de l'autel de Prométhée, *cf.* Paus. I 30 3; *Sch. S. OC.* 56; *FGrH.* 244 F 147.

<sup>198</sup> *Cf.* OC. 691-692, 705.

<sup>199</sup> *Cf.* Paus. I 28 6; OC. 947.

χαλκόπους<sup>200</sup>, que nous trouvons aussi appliqué aux Érinyes dans *S. El.* 491 au sens de l'infatigable poursuite des déesses qui ont les pieds forts comme l'airain<sup>201</sup>, peut être expliqué aussi par rapport à la terre de Colone, fondée sur la base de bronze, car il y avait des mines de bronze à Colone, comme il est expliqué par la scholie<sup>202</sup>. En tout cas, il est ainsi nommé par rapport au dieu Hadès, qui avait un χαλκίος οὐδός<sup>203</sup>. Par conséquent, il est associé aux frontières qui symbolisaient un passage entre la vie et la mort, la terre et les Enfers ou le jour et la nuit, une image appliquée à des divinités affreuses comme la Nuit, Hadès, les Érinyes ou Arès<sup>204</sup> (cf. Segal 1999: 369; Rodighiero 2012: 60-61). Cette expression sera mieux exprimée presque à la fin de la tragédie<sup>205</sup>, quand nous verrons développé ce même sujet à propos du chemin qu'Œdipe a pris pour aller mourir. C'est ainsi que ce seuil de bronze était un passage qui soulevait ses racines de la terre, γῆθεν ἐρριζωμένον<sup>206</sup>, et conduisait vers la mort, le lieu où Œdipe se trouve et par lequel il devra passer pour descendre au royaume d'Hadès (cf. Jebb 1885: XXXV-XXXVI; Rodighiero 2012: 61). De cette façon, dans cette expression il y a une association importante entre l'espace sacré où le fils de Laïos vient d'arriver et le lieu dans lequel il trouvera son trépas.

Ce χαλκόπους οὐδός est connu pour être le bastion d'Athènes, ἔρεισμα Ἀθηνῶν, un surnom qui implique un soutien physique, par rapport à l'étymologie du mot ἔρεισμα, dérivé d'ἐρείδω, appuyer, et employé au sens figuré pour indiquer une sauvegarde politique<sup>207</sup>. Ainsi, la cité d'Athènes était connue, d'après le témoignage de Pindare<sup>208</sup>, comme l'ἔρεισμα Ἑλλάδος, le soutien de la Grèce, car son appui fut décisif pour repousser l'invasion des Perses, probablement dans la bataille de Platées en 479 a. C. (vid. Rodighiero 2012: 61). C'est pour cela que nous pouvons penser que Sophocle reprend un motif proprement athénien et le transfère à l'endroit du seuil de bronze de Colone, qui est maintenant soulevé comme le nouveau bastion d'Athènes, qui pousse de la terre à partir d'une base fondée en bronze. Par contre, nous pourrions aussi accepter l'interprétation de S. Saïd (2012: 83-84), qui pense que le motif du bastion doit

<sup>200</sup> Ce composé est formé comme d'autres du même genre comme ἀργυρόπους ou χρυσόπους, vid. Jebb 1885: 21.

<sup>201</sup> *LSJ.* s. v. χαλκόπους.

<sup>202</sup> Cf. *Sch. S. OC.* 57; *FGrH.* 334 F 28.

<sup>203</sup> *Il.* VIII 15.

<sup>204</sup> Cf. *Hes. Th.* 748-750, 811-813; *S. El.* 491, *OC.* 1046.

<sup>205</sup> *OC.* 1590-1591.

<sup>206</sup> *OC.* 1591.

<sup>207</sup> *LSJ.* s. v. ἔρεισμα.

<sup>208</sup> *Pi. fr. Dith.* 76.



s'expliquer par des motifs politiques, car c'était à Colone qu'on doit situer le bastion de défense contre l'incursion de la cavalerie béotienne en 407 a. C., d'après certaines sources<sup>209</sup>. De toute façon, l'image est tout à fait poétique et rituelle, car elle rappelle aux Athéniens des motifs politiques bien connus qui associent l'endroit sacré au lieu de la mort du héros, où se trouve un seuil qui descend vers Hadès mais qui en même temps prend ses racines du sol vers le haut.

Enfin, le ξένος nous parle du héros local, fondateur et éponyme de Colone, qui était un chevalier. Le démonstratif montre l'espace scénique où probablement il y avait une statue du héros, car il était fréquent de trouver des statues des héros éponymes, surtout dans les tribus (Jebb 1885: 21). Ainsi, la parole est renforcée par l'image de la statue, qui concède plus de vivacité à la description d'un lieu plein de cultes. En outre, le nom ἀρχηγός, qui a dans sa racine l'idée de commencement, est souvent utilisé comme une référence aux héros fondateurs et éponymes des dix tribus athéniennes (*vid.* Jebb 1885: 21). De cette façon, l'association à des motifs politiques athéniens est fréquente dans cette description de l'endroit sacré, qui se trouve à Colone et qui est décrit aussi avec des images poétiques mêlées à des associations rituelles à l'espace du départ du héros vers Hadès, qui aura lieu à la fin de la pièce.

#### 8. 3. 2. 4. Les libations

Après la description des cultes de Colone, dans la supplication qu'Œdipe adresse aux Euménides nous trouvons quelques éléments qui nous renseignent sur d'autres caractéristiques du bois sacré, ainsi que sur ses déesses protectrices: οὐ γὰρ ἄν ποτε / πρώταισιν ὑμῖν ἀντέκυσ' ὁδοιπορῶν, / νήφων ἀοίνοις, κἀπὶ σεμνὸν ἐζόμεν / βάθρον τόδ' ἀσκέπαρνον<sup>210</sup>. *Car jamais je ne vous aurais trouvées sur ma route les premières, moi qui m'abstiens du vin et vous qui ne buvez pas, ni ne me serais assis sur ce siège vénérable non taillé.* L'espace immédiat où Œdipe s'est assis c'est le rocher, qui maintenant reçoit l'épithète de vénérable, σεμνόν, qui désignait auparavant les déesses, car il leur appartient<sup>211</sup>. Ce siège, qui sert à faire la supplication, est aussi ἀσκέπαρνον, c'est-à-dire, non taillé ou non équarri, un adjectif qui nous rappelle à nouveau le rocher

---

<sup>209</sup> *Sch. S. OC. 57.*

<sup>210</sup> *OC. 98-101.*

<sup>211</sup> *OC. 39-40.*

ἄξεστος<sup>212</sup>, le statut sacré de ce lieu intouchable où la τέχνη de l'homme ne peut pas pénétrer (*vid. Segal 1999: 372*).

Mais je voudrais attirer l'attention sur l'image explicite dans l'expression νήφων ἄοίνοις. Etant donné que le participe présent νήφων renvoie au sujet Œdipe et le datif ἄοίνοις fait allusion aux destinataires les déesses du lieu, cette juxtaposition renforce le lien entre Œdipe et les Euménides, d'une façon similaire à l'association entre les déesses et le héros que nous avons étudiée par rapport à la dualité du pouvoir héroïque (*vid. Henrichs 1983: 100*). De la même manière, plus loin dans la pièce, quand le héros devra verser des libations pour les Euménides afin de se purifier pour avoir foulé cet endroit interdit, ces libations devront être pures et contenir du miel et de l'eau, sans mélange de vin<sup>213</sup>, comme il était attendu pour ces divinités<sup>214</sup>. Pour cette raison, la juxtaposition νήφων ἄοίνοις transpose l'absence de vin attendue dans les libations aux personnages, en renforçant ainsi l'association entre les deux. Il s'agit d'une figure poétique, dont nous trouvons d'autres exemples<sup>215</sup> et selon laquelle, dans deux mots synonymes et juxtaposés en polyptote, le premier élément fait allusion à l'un des personnages et le second à l'autre. Ainsi, dans sa prière adressée aux Euménides, Œdipe s'associe lui-même au culte des déesses en faisant plus fort le lien entre le suppliant et le *supplicandus*, car ce sont les deux qui reçoivent les νηφάλια attendues (*Henrichs 1983: 90*).

Par contre, bien que la référence à la sobriété d'Œdipe puisse faire allusion au fait qu'il a été entièrement voué aux souffrances de ses démarches (*Jebb 1885: 28*) ou en raison de son austérité pour être un mendiant (*Ellendt, s. v. νήφω*), nous préférons faire confiance à l'interprétation de Henrichs, selon laquelle la juxtaposition non seulement transpose l'absence de vin des libations aux personnages mais elle sert aussi à renforcer l'association entre les déesses protectrices et le héros protégé, qui s'associent aussi tous les deux à leurs cultes chthoniens et dans une supplication où il est important le lien entre les deux parties (*Henrichs 1983: 100*). De plus, cette allusion anticipe, non seulement la description des νηφάλια faites par Œdipe en l'honneur des déesses plus loin dans le drame<sup>216</sup>, mais aussi le moment où Œdipe s'acheminera vers sa mort. À ce

---

<sup>212</sup> *OC. 19.*

<sup>213</sup> *OC. 469-470, 481.*

<sup>214</sup> *Cf. A. Eu. 107; Poll. VI 26; Phot. s. v. νηφάλιοι θυσία.*

<sup>215</sup> *Cf. Od. XVII 217; A. Ch. 677, Pr. 192; S. OC. 1259; E. Ba. 186.*

<sup>216</sup> *OC. 469-492.*

moment-là, il ordonnera à ses filles de faire les ablutions et d'apporter les libations à son père<sup>217</sup>, dans le contexte du lavage rituel du mort et des libations qu'on versait comme offrandes aux morts, selon lesquelles la terre devait boire la libation éparpillée (*vid.* Burkert 2007: 98; Henrichs 1983: 99). Cette sobriété d'Œdipe, donc, est associée aux libations que, non mélangées avec le vin, recevront aussi les Euménides.

### 8. 3. 3. Le développement du paysage sacré après le prologue

Il y a cinq moments qui nous renseignent sur le développement tragique des mêmes images que nous avons vues dans le prologue: la *parodos*, les libations qu'Œdipe devra offrir pour se purifier, le chant d'éloge d'Athènes, l'entrée de Thésée et le départ final d'Œdipe.

Dans la *parodos*, le chœur sort pour s'informer de l'identité de l'étranger<sup>218</sup>, qui est décrit comme un vagabond, *πλανάτας*, non originaire du pays, οὐδ' ἔγχωρος; car s'il l'était, il n'aurait jamais osé mettre les pieds dans le bois où l'on ne peut pénétrer, ἀστιβὲς ἄλσος, le bois des déesses que l'on tremble de nommer, ὡς τρέμομεν λέγειν, près desquelles les habitants de la contrée passent sans regard, sans voix et sans parole, ἀδέρκτως, ἀφώνως, ἀλόγως. Dans ces vers, donc, nous trouvons l'espace de la forêt que nous avons vu dans le prologue. Les interdictions religieuses de cet endroit relèvent de la nature sauvage des déesses ἔμφοβοι, comme dans le prologue<sup>219</sup>, car les habitants tremblent de dire leurs noms, une affirmation qui nous rappelle les nombreux noms que les Euménides reçoivent dans cette tragédie, où elles sont appelées les Érinées, les Vénérables, les *πότνια δεινῶπες* et qui reçoivent beaucoup d'autres noms dans d'autres régions<sup>220</sup>. À ce moment, le chœur les nomme les Vierges invincibles, τᾶνδ' ἀμαιμακετᾶν κοῤῶν, pour éviter de dire leurs noms directement. L'adjectif ἀμαιμάκετος souligne aussi la nature affreuse des divinités<sup>221</sup>, car c'est une épithète appliquée

---

<sup>217</sup> OC. 1598-1599.

<sup>218</sup> OC. 117-137.

<sup>219</sup> OC. 39-40.

<sup>220</sup> OC. 43.

<sup>221</sup> Sur l'étymologie controversée de l'adjectif ἀμαιμάκετος, probablement un dérivé intensif de *μαιμάω*, *vid. DELG. s. v. ἀμαιμάκετος*.

souvent par les poètes aux forces divines ou naturelles très violentes auxquelles on ne peut échapper, comme la Chimère, Artémis, la mer ou le feu<sup>222</sup>.

De la même façon, la juxtaposition ἀδέρκτως, ἀφώνως, ἀλόγως sert à souligner d'une manière expressive l'interdiction religieuse. En effet, s'il était normal se prosterner devant les statues des dieux protecteurs d'un espace sacré, dans ce bois la chose est interdite en raison de la nature terrifiante de ces divinités. Cette défense de parler est attribuée aussi au bois herbeux, qui reçoit maintenant la qualité d'être silencieux, ἀφθέγκτω νόπει ποιάντι<sup>223</sup>. Dans ce bois où se trouve Œdipe, le chœur l'avertit de ne pas avancer plus au-delà, jusqu'au cratère rempli d'eau avec son mélange de miel, κάθυδρος οὗ / κρατήρ μιλίχιων ποτῶν<sup>224</sup>, la partie la plus reculée du bois, comme nous l'apprendrons à la fin de la tragédie avec le départ d'Œdipe<sup>225</sup>. Cette image nous renseigne aussi sur les libations offertes aux Euménides, faites avec un mélange d'eau et de miel, et non pas mêlées avec le vin<sup>226</sup>. En même temps, les libations miellées sont désignées par un appellatif, μιλίχιων, qui nous informe non seulement du contenu mais aussi de la nature redoutable des divinités, appelées aussi γλυκεῖαι dans le prologue<sup>227</sup>. En fait, la douceur était une qualité parfois appliquée aux divinités chthoniennes par rapport à leur nature propitiatoire, tel Hadès<sup>228</sup> ou Zeus Μιλίχιος, qui a précisément cette même épithète sous son aspect chthonien (*vid.* Harrison 1903: 12-28). En résumé, dans cette *parodos*, les caractéristiques du bois sacré et l'image des divinités affreuses sont maintenant des images amplifiées avec la description des éléments religieux qui sont transgressés à la suite de l'interdiction dérivée de la nature terrible des Euménides.

Le deuxième moment que nous allons étudier fait référence aux libations qu'Œdipe doit verser, avec les mains pures, δι' ὀσίων χειρῶν<sup>229</sup>, comme offrandes pour les Euménides afin de se purifier, καθαρμόν<sup>230</sup>, de la souillure, dérivée de la profanation du bosquet sacré qu'Œdipe a foulé malgré l'interdiction (*cf.* Jouanna 1995: 45; Mauduit 1988: 307). Dans ce but le coryphée lui explique les rites qu'il doit accomplir.

---

<sup>222</sup> *Cf.* *Il.* VI 179; *Pi. P.* I 14, III 33; *S. OT.* 176.

<sup>223</sup> *OC.* 156-158.

<sup>224</sup> *OC.* 158-160.

<sup>225</sup> *OC.* 1593.

<sup>226</sup> *OC.* 100.

<sup>227</sup> *OC.* 106.

<sup>228</sup> *Tr.* 1041.

<sup>229</sup> *OC.* 470.

<sup>230</sup> *OC.* 466-467.

Le vocabulaire religieux employé par le coryphée, comme καθαρόν ou δι' ὁσίων χειρῶν, évoque un complexe rituel de purification d'une souillure<sup>231</sup>, qui sera exécuté par la mise en pratique des gestes et des règles formalisées et prescrites par le coryphée. En effet, il était prescrit dans la pratique religieuse grecque de se laver les mains avant de réaliser un acte rituel quelconque ou avant d'entrer dans une enceinte sacrée<sup>232</sup>, comme cela est ici demandé. Après ce geste préalable, il faut offrir des libations sacrées d'eau prise d'une fontaine où l'eau coule toujours: ἱεράς ἐξ ἀειρύτου χοάς / κρήνης<sup>233</sup>. Le terme χοάς, employé pour les libations, coïncide avec la nature effrayante des déesses destinataires, car les χοαί étaient destinées aux divinités chthoniennes tandis que les σπονδαί étaient réservées le plus souvent aux dieux olympiques<sup>234</sup>. C'est en effet le verbe χέω et le nom χοαί ce que nous trouvons répétés dans ce passage<sup>235</sup>.

Après les paroles du coryphée, Œdipe lui demande où pourra-t-il trouver ce genre de libations non mêlées, χεῦμ' ἀκήρατον<sup>236</sup>. Le composé ἀκήρατος, dérivé de κέραννυμι, décrit la nature des libations, non mélangées avec le vin, et nous renvoie au même genre de composé avec l'alpha privatif qu'on voyait dans le mot αἰοίνοις du prologue<sup>237</sup>. En ce sens, l'insistance sur la pureté des libations, qui ne sont pas mélangées à du vin, est remarquable du point de vue dramatique, car cela suggère l'image de l'eau qui coule, ἀειρύτου κρήνης, χεῦμ' ἀκήρατον, qui sert à souligner la purification d'Œdipe. En outre, un peu plus tard, mais dans cette même description, nous trouvons explicité ce contenu par le coryphée: ὕδατος, μελίσσης· μηδὲ προσφέρειν μέθυ<sup>238</sup>. *De l'eau, du miel, ne pas ajouter de vin.*

Les actes rituels consistent à verser ces libations dans des cratères dont la tête doit être couronnée, ainsi que les anses, de chaque côté avec la toison d'une jeune brebis<sup>239</sup>. Quand il aura fait cela, il devra se mettre face au levant, à la première aurore<sup>240</sup>, et

<sup>231</sup> Sur cette question, nous pouvons comparer le καθαρόν nommé dans *OT*. 97-99, qui fait aussi allusion au rituel d'une purification dérivée d'une souillure.

<sup>232</sup> Cette idée de pureté était très commune en Grèce. Dans ce but on plaçait à l'entrée des temples un petit bassin d'eau, le περιρραντήριον, où on devait se laver les mains avant d'y entrer, *vid.* Burkert 2007: 108.

<sup>233</sup> *OC*. 469-470.

<sup>234</sup> Bien que celle-ci soit la différence principale entre les deux sortes de libations, il n'est pas toujours facile de distinguer si nettement entre les χοαί et les σπονδαί, étant donné que les σπονδαί peuvent être aussi utilisées pour les dieux chthoniens. Sur cette question, *vid.* Burkert 2007: 98.

<sup>235</sup> *Cf.* *OC*. 469, 471, 477, 478.

<sup>236</sup> *OC*. 471.

<sup>237</sup> *OC*. 100.

<sup>238</sup> *OC*. 481. Du sens rituel du verbe προσφέρω, nous avons parlé plus haut, *vid.* 6. 4. 3. 2.

<sup>239</sup> *OC*. 472-475.

<sup>240</sup> *OC*. 477.

verser trois libations, en vidant la dernière d'un seul coup<sup>241</sup>. Après cela, il devra déposer trois fois sur la terre neuf branches d'olivier pour pouvoir ensuite prononcer sa prière<sup>242</sup>.

La direction prise par Œdipe, tourné vers le levant, s'explique par la direction où se trouvent les divinités souterraines, qui doivent recevoir leurs sacrifices pendant la nuit ou avant le lever du soleil, une affirmation qui souligne à nouveau l'image redoutable des Euménides (Jebb 1885: 83). En outre, le versement total du dernier vase, τὸν τελευταῖον δ' ὅλον<sup>243</sup>, nous confirme aussi le genre des libations, désignées comme χοαί, puisque le liquide était versé dans sa totalité pour pénétrer sous terre, à la différence des σπονδαί, pour lesquelles le liquide versé l'était d'une façon plus mesurée (Burkert 2007: 98). De même, quand Œdipe s'installera comme un génie vengeur contre les Thébains, d'après ce qu'il a prédit, son cadavre froid boira le sang chaud de ses ennemis<sup>244</sup>, une image macabre qui nous rappelle le sang des sacrifices des victimes ennemies qui doit couler et pénétrer dans le tombeau (*cf.* Easterling 1999: 101; Currie 2012: 339). D'un autre côté, les branches d'olivier qu'il doit déposer sur le sol sont une nouvelle mention de l'olivier qui remplissait le terrain verdoyant de l'ἄλσος, tel qu'il était décrit dans le prologue<sup>245</sup>, un symbole pour les Athéniens qui doit être offert maintenant aux Euménides.

Toute l'image décrite nous renseigne sur le protocole à suivre pour faire une libation en l'honneur des Euménides. Bien que le versement de trois libations sans mélange de vin suivies d'une supplication corresponde au rituel naturel dans toute scène de libation aux Érinyes, la précision très graphique qui consiste à couronner les cratères de laine nouvelle, la position prise par Œdipe en direction du levant et la façon dont il doit déposer les rameaux d'olivier sur la terre sont quelques traits originels de cette tragédie (Jouanna 1995: 46). Cette précision sert à amplifier l'image des libations non mélangées que nous avons vues dans le prologue, maintenant décrites au service de la purification qu'Œdipe doit réaliser afin de pouvoir faire sa supplication. Ainsi, non seulement Œdipe sera purifié de sa souillure, mais le chœur verra se dissiper sa crainte

---

<sup>241</sup> OC. 479.

<sup>242</sup> OC. 482-484.

<sup>243</sup> OC. 479.

<sup>244</sup> OC. 621-622.

<sup>245</sup> OC. 17.

envers Œdipe le souillé<sup>246</sup>. Dans cette perspective, nous comprenons cette description très détaillée de la libation comme un moment pleinement justifié par sa finalité dramatique.

Quand cette description est terminée, les deux filles d'Œdipe se partagent le travail en raison de l'incapacité de leur père, privé de la vue et affaibli par la vieillesse<sup>247</sup>. Ainsi, tandis qu'Antigone reste pour surveiller son père, Ismène décide de partir faire les rites: ἀλλ' εἴμ' ἐγὼ τελοῦσα<sup>248</sup>. Le participe employé par Ismène indique un acte religieux qu'elle se dispose à accomplir<sup>249</sup>. Ces actes rituels, qui font allusion naturellement aux libations, ont été programmés dès le prologue. En effet, dans les premiers vers du drame, Œdipe ordonne à sa fille de l'installer et de se renseigner sur l'endroit où ils sont arrivés, afin qu'ils écoutent ce qu'ils doivent accomplir, ἄν δ' ἀκούσωμεν τελεῖν<sup>250</sup>. Ainsi, le rite qu'il fallait réaliser, et que l'on ne connaissait pas dans le prologue, est détaillé dans cette description précise.

Après les libations, nous arrivons au chant choral célèbre pour louer les symboles athéniens<sup>251</sup>, dans une description qui s'étend à nouveau dans les détails suggestifs d'images importantes du point de vue dramatique. Dans cette partie, nous allons voir donc une nouvelle amplification poétique du paysage et de la végétation qui entourent l'ἄλσος.

Le passage que l'on appelle «éloge d'Athènes» est connu pour être un chant choral qui devait plaire beaucoup aux spectateurs, car il constitue une louange poétique et émotive qui évoque les symboles les plus importants pour les Athéniens, comme la navigation, les chevaux ou l'olivier (cf. Beer 2004: 160; Rodighiero 2012: 62-63; Burton 1980: 274-275). En ce sens, la première strophe rappelle le *locus amoenus* du prologue, mais le développement est maintenant plus large:

Εὐίππου, ξένε, τάσδε χώ- / ρας ἴκου τὰ κράτιστα γᾶς ἔπαυλα, / τὸν ἀργῆτα Κολωνόν,  
ἔνθ' / ἀ λίγεια μινύρεται / θαμίζουσα μάλιστ' ἀη- / δὼν χλωραῖς ὑπὸ βάσσαις, / τὸν  
οἰνωπὸν νέμουσα κισ- / σὸν καὶ τὰν ἄβατον θεοῦ / φυλλάδα μυριόκαρπον ἀνήλιον /

---

<sup>246</sup> OC. 490-492.

<sup>247</sup> OC. 495-496.

<sup>248</sup> OC. 503.

<sup>249</sup> LSJ. s. v. τελέω.

<sup>250</sup> OC. 13.

<sup>251</sup> OC. 668-719.

ἀνήνεμόν τε πάντων / χειμώνων ἴν' ὁ Βακχίω- / τας ἀεὶ Διόνυσος ἐμβατεύει / θείας  
ἀμφιπολῶν τιθήναις<sup>252</sup>.

*Étranger, tu es arrivé dans le séjour le plus puissant de cette contrée aux bons chevaux, la blanche Colone, où l'harmonieux rossignol souvent chante sous les vals verdoyants. Il habite le lierre sombre et le feuillage infranchissable du dieu, protégé ainsi du soleil et du vent de toute tempête. C'est le lieu que Dionysos le Bacchant fréquente pour servir ses nourrices.*

Il est inutile d'expliquer à nouveau les éléments qui associent les symboles dans la tragédie à la vie des Athéniens, comme les bons chevaux de la contrée qui, au début de vers en position emphatique, mettent l'accent sur le maître Poséidon et sur la terre de Colone Ἴππιος<sup>253</sup>. Nous allons juste commenter quelques traits religieux et poétiques qui amplifient l'image de l'ἄλσος.

En ce sens, les rossignols qui entourent le bois avec leur chant harmonieux dans le prologue<sup>254</sup> sont repris dans ce chant dans l'image d'un paysage où ces oiseaux prennent un vif plaisir à chanter dans la prairie inondée de végétaux, car elle est verdoyante. En outre, ce bois sacré et inaccessible déborde de fruits de toute sorte, μυρϊόκαρπον, une image reprise du verbe βρύων du prologue<sup>255</sup>. En effet, si dans le prologue il n'y avait que laurier, olivier et vigne qui poussaient en abondance, maintenant nous sommes informés de la présence de toutes sortes de végétaux qui remplissent ce paysage d'un feuillage agréable. C'est ainsi que l'exagération poétique arrive à un tel point que tout ce feuillage semble protéger la terre du soleil et du vent provenant des tempêtes. De plus, ce n'est pas un hasard si nous trouvons mentionné le lierre sombre qui fait les délices du rossignol et qu'à la fin de la strophe il y a l'allusion au cortège bachique de Dionysos avec ses nourrices, les Nymphes de Nysa qui se chargèrent de nourrir le dieu dans son enfance (*vid.* Jebb 1885: 114). En fait, de même que le lierre était dédié à la divinité, la vigne mentionnée dans le prologue l'était aussi<sup>256</sup>. En ce sens, nous pourrions supposer que dans l'ἄμπελος du prologue Sophocle pense à l'association entre l'arbre et le dieu, qui probablement recevait un culte aussi dans cet endroit sacré, comme il est indiqué par l'adverbe ἴνα qui localise ce culte. En outre, nous pourrions

---

<sup>252</sup> OC. 668-680.

<sup>253</sup> Cf. OC. 54-55, 59.

<sup>254</sup> OC. 18.

<sup>255</sup> OC. 16.

<sup>256</sup> OC. 17.



supposer que le lieu sacré qui est mentionné dans cette strophe, tout en faisant partie du même ἄλσος, est dédié à Dionysos, car ce φυλλάς inaccessible est précisé par le génitif masculin θεοῦ, qui indique l'appartenance à ce dieu identifié avec cette végétation et avec l'extase sauvage des montagnes (cf. Jebb 1885: 114; Segal 1999: 374).

Mais c'est sur la deuxième strophe<sup>257</sup> que nous voulons attirer l'attention à cause du développement poétique d'une image présente dans le prologue: il s'agit de l'olivier comme arbre symbolique des Athéniens et de leur déesse. En effet, la strophe commence par une comparaison de la terre de l'Asie et du Péloponnèse avec celle d'Athènes<sup>258</sup>. Dans ces endroits, par rapport à la cité des Athéniens, il n'y a jamais eu une plante qui ait poussé, βλαστόν φύτευμα, et qui soit l'effroi destructeur des épées ennemies, ἐγγέων φόβημα δαίμων, comme celle qui pousse dans cette contrée, ὃ τᾶδε θάλλει μέγιστα χώρα: il s'agit de l'olivier, γλαυκᾶς παιδοτρόφου φύλλον ἐλαίας<sup>259</sup>, *la feuille de l'olivier glauque, la nourricière des enfants*.

Dans ces vers, l'image de la croissance dans le mot βλαστόν reprend l'histoire racontée par Hérodote<sup>260</sup> sur l'orgueil de la cité, qui reposait dans l'olivier localisé dans l'Érechthéion, un cadeau d'Athéna pour avoir obtenu la victoire dans la bataille contre Poséidon pour la souveraineté de la cité<sup>261</sup>, et dont un nouveau bourgeon repoussa après que les Perses eurent mis le feu à l'Acropole (cf. Rodighiero 2012: 63; Burton 1980: 276). Ainsi, l'image de la croissance peut aussi renvoyer à cette même image que nous avons vue avec le verbe βρύων du prologue, suggérant une forêt sacrée où la végétation est en train de jaillir de la terre et de former un feuillage qui émerveille le spectateur.

Ce motif est ainsi repris comme un élément qui symbolise la supériorité d'Athènes par rapport à d'autres cités étrangères et qui glorifie la collectivité des Athéniens (cf. Wallace 1979: 48; Knox 1964: 154-155). Cette glorification s'achève avec l'emphase du vers γλαυκᾶς παιδοτρόφου φύλλον ἐλαίας. D'un côté, παιδοτρόφου indique par son étymologie que l'olivier a une fonction nourricière des enfants, car nous savons que les Grecs plaçaient une branche d'olivier devant les portes des nouveau-

---

<sup>257</sup> OC. 694-706.

<sup>258</sup> Sur l'opposition entre les terres barbares et Athènes, qui peut être vue en rapport avec la même opposition belliqueuse entre Athènes et Thèbes dans la tragédie et entre la Grèce et les Perses dans la réalité, ou même entre Athènes et Sparte, *vid.* Rodighiero 2012: 62-64.

<sup>259</sup> OC. 701.

<sup>260</sup> Hdt. VIII 55.

<sup>261</sup> Apollod. III 14 1.

nés<sup>262</sup>. Par contre, nous pourrions penser aussi, avec Jebb (1885: 119), que l'épithète, un composé rare synonyme de κουροτρόφος (Burton 1980: 278), est également convenable dans ce contexte puisque dans l'antistrophe précédente les déesses Déméter et Perséphone sont mentionnées: or elles étaient invoquées dans les Thesmophories comme les κουροτρόφοι à cause de leur lien avec la terre et la nourriture. En outre, la fonction nourricière de l'olivier est aussi importante en tant qu'aliment et producteur d'huile, qui était l'un des produits les plus exportés d'Athènes (*vid.* Knox 1964: 154-155). C'est ainsi que cette allusion peut aussi renvoyer à la vie quotidienne des Athéniens, car l'olivier non seulement est le symbole de la cité mais en plus la nourrit.

D'autre part, l'identification de l'olivier avec la déesse est assurée par l'épithète γλαυκός, une épithète bien connue d'Athéna<sup>263</sup> transférée ici à l'olivier. De cette façon, cette strophe s'achève avec l'appellation de Γλαυκῶπις Ἀθήνα<sup>264</sup>, *Athéna aux yeux glauques*, qui reprend par la suite l'épithète appliquée à l'arbre. Cette identification renvoie au prologue, quand l'image de la croissance végétale faisait allusion à l'olivier. C'est ainsi, donc, que l'olivier du prologue était mentionné en relation avec sa déesse Athéna, une identification qui est amplifiée poétiquement dans ce chant choral.

Le quatrième moment que nous allons analyser très brièvement est l'entrée de Thésée sur scène<sup>265</sup>. Cette entrée est motivée par un cri qui fait arrêter au roi le sacrifice qu'il était en train d'offrir à Poséidon, le maître du pays: ἐκ τίνος φόβου ποτὲ / βουθυτοῦντα μ' ἄμφι βωμὸν ἔσχετ' ἐναλίῳ θεῶ / τοῦδ' ἐπιστάτη Κολωνοῦ; *Quelle épouvante vous a fait arrêter le sacrifice que j'offrais, autour de son autel, au dieu marin, maître de ce Colone?* Dans cette question il semble qu'on assiste à un nouveau prologue avec l'entrée du personnage à la manière dont Sophocle composait ses prologues. Car il s'agit d'une question inquiétante qui pose un conflit dramatique dont on ne connaît pas la source<sup>266</sup> jusqu'aux paroles d'Œdipe, qui nous apprendra par la suite que Créon lui a arraché ses filles<sup>267</sup>. Par contre, ici, il ne faut pas nommer le dieu

<sup>262</sup> Hsch, s. v. στέφανον ἐκφέρειν.

<sup>263</sup> Il est inutile de citer tous les moments où l'épithète γλαυκός ou γλαυκῶπις est appliquée à Athéna chez Homère et, en général, dans la tradition grecque, car elle apparaît à maintes reprises.

<sup>264</sup> OC. 706.

<sup>265</sup> OC. 886ss.

<sup>266</sup> Nous avons déjà étudié dans l'introduction ce genre de commencement caractéristique de la technique de Sophocle, comme nous le voyons dans les tragédies *Ajax*, *Antigone*, *Œdipe Roi* et *Œdipe à Colone*. Dans ce genre de début, les questions qui posent un conflit préliminaire ont une fonction effective pour les spectateurs, qui apprennent l'existence d'un problème dont ils ne connaissent pas la cause.

<sup>267</sup> OC. 894-895.

par son nom, car il a déjà été mentionné dans le prologue et on le connaît bien<sup>268</sup>, mais il est désigné par mention de la mer, ἐναλίω, et de l'endroit qu'il maîtrise, ἐπιστάτη, sa sphère d'action. L'allusion à Poséidon, donc, est expliquée non seulement par sa relation de protection avec Colone, mais aussi par la piété du roi athénien, qui s'opposera à l'impiété de Créon, et par les nécessités dramaturgiques sophocléennes pour justifier la nouvelle entrée du personnage (*vid.* Jouanna 1995: 48-49), une arrivée qui prépare par la suite un nouveau conflit dramatique développé dans le dialogue suivant entre Thésée et Créon<sup>269</sup>.

Le dernier moment que nous allons analyser fait référence au départ d'Œdipe vers son tombeau. Après avoir écouté le tonnerre de Zeus, qui annonce qu'il doit partir comme il était prédit dans le prologue<sup>270</sup>, Œdipe indique à Thésée les pas à suivre pour aller à sa tombe: χῶρον μὲν αὐτὸς αὐτίκ' ἐξηγήσομαι, / ἄθικτος ἡγητῆρος, οὔ με χρὴ θανεῖν<sup>271</sup>. *L'endroit où je dois mourir, moi-même je vais t'y conduire sur-le-champ, sans être touché par aucun autre guide.* Ces vers nous apprennent que le vagabond qu'était jadis Œdipe, et qui avait besoin d'un guide comme sa fille pour guider ses pas, va se transformer tout de suite en guide capable de conduire le roi jusqu'à l'endroit où il va être enseveli. C'est un renversement important du point de vue dramaturgique, puisque le héros a fait l'expérience d'un processus de transformation jusqu'au moment où il deviendra un protecteur et un guide pour les Athéniens.

Pour le moment, nous apprenons d'une manière assez succincte que l'endroit où il va se diriger en tant que guide est un lieu sacré qui aura les mêmes caractéristiques que le bois qui était décrit dans le prologue. Ainsi, la focalisation initiale χῶρον μὲν rappelle le même style emphatique que l'ἄλλος ou l'espace de Colone dans le prologue, qui étaient nommés respectivement χῶρος δ' ὄδ' ἱερός et χῶρος μὲν ἱερός<sup>272</sup>. La sacralité de ce nouvel espace est bien marquée par l'adjectif avec l'alpha privatif ἄθικτος, qui fait allusion dans le prologue au bois sacré inviolable et inhabité<sup>273</sup>. Mais maintenant c'est Œdipe qui se décrit lui-même avec cet adjectif, un qualificatif qui fait référence, avec l'addition du génitif ἡγητῆρος, au fait qu'il ne sera guidé par personne d'autre, un emploi de la même image (*vid.* Segal 1999: 391). De la même façon, donc, que le bois

---

<sup>268</sup> OC. 54-55.

<sup>269</sup> OC. 897-1043.

<sup>270</sup> Cf. OC. 94-95, 1500-1504.

<sup>271</sup> OC. 1520-1521.

<sup>272</sup> Cf. OC. 16, 54.

<sup>273</sup> OC. 39.

ne pouvait pas être touché par la τέχνη de l'homme, car il était un espace inviolable et sacré, Œdipe va se transformer en un héros intouchable, à qui maintenant on doit appliquer la sacralité qui appartenait auparavant au bois.

L'endroit sacré et mystérieux où Œdipe va être enseveli est à nouveau présenté de manière emphatique dès le début des paroles d'Œdipe à ses filles:

Χῶρον δ', ἐπέγει γάρ με τοῦκ θεοῦ παρόν, / στείχωμεν ἤδη (...) / Ἐγὼ γὰρ ἠγεμῶν / σφῶν αὖ πέφασμαι καινός, ὥσπερ σφῶ πατρί. / Χωρεῖτε, καὶ μὴ ψάυετ', ἀλλ' ἐᾶτέ με / αὐτὸν τὸν ἱερὸν τύμβον ἐξευρεῖν, ἵνα / μοῖρ' ἀνδρὶ τῷδε τῆδε κρυφθῆναι χθονί. / Τῆδ', ὧδε, τῆδε βᾶτε· τῆδε γάρ μ' ἄγει / Ἑρμῆς ὁ πομπὸς ἢ τε νερτέρα θεός. / Ὡ φῶς ἀφεγγές, πρόσθε πού ποτ' ἦσθ' ἐμόν, / νῦν δ' ἔσχατόν σου τοῦμόν ἄπτεται δέμας. / Ἦδη γὰρ ἔρω τὸν τελευταῖον βίον / κρύψων παρ' Ἄιδην<sup>274</sup>.

*À l'endroit que j'ai dit partons déjà, car la présence du dieu me presse (...) Car c'est moi qui cette fois apparais comme votre étrange guide, comme vous l'étiez pour votre père. Marchez sans me toucher. Mais permettez-moi de trouver moi-même ce tombeau sacré où le destin veut ensevelir cet homme dans cette terre. Par ici, ainsi, par ici avancez. Car c'est par ici que m'emmènent Hermès et la déesse des Enfers. Lumière invisible à mes yeux, depuis longtemps tu étais mienne, mais maintenant mon corps te touche pour la dernière fois. Car je me dirige déjà pour cacher chez Hadès mon dernier jour de vie.*

Dans cet adieu que le héros adresse à ses filles, la sacralité d'Œdipe est maintenant reprise avec l'ordre de ne pas le toucher, μὴ ψάυετε, qui reprend l'adjectif ἄθικτος. Ainsi, si au début le vieillard Œdipe demandait à sa fille de le toucher et de trouver un appui avec ses mains<sup>275</sup>, maintenant la sacralité qui l'entoure fait de lui un héros intouchable qui va guider les pas à suivre de ses filles, comme elles le faisaient auparavant pour lui, ὥσπερ σφῶ πατρί: il est ainsi transformé en un nouveau et étrange guide, καινός<sup>276</sup>. À son tour, le souillé qu'était jadis Œdipe, terrible à voir et à entendre comme les Érinyes et la forêt<sup>277</sup>, va se transformer en un être sacré lui-même, en participant de la même ambiguïté que l'espace et les déesses, en même temps sacrées et effrayantes, bienfaisantes et malfaisantes (*vid. Segal 1999: 375*). De même, maintenant Œdipe évoque la lumière qu'il ne pouvait voir à cause de sa cécité, comme il est

<sup>274</sup> OC. 1540-1552.

<sup>275</sup> OC. 173.

<sup>276</sup> Sur le double sens du mot καινός, *vid. LSJ. s. v. καινός*.

<sup>277</sup> Cf. OC. 42, 84, 130-131, 141, 156-157, 265, 306.

souligné par l'oxymoron φῶς ἀφειγγέξ, où l'invisibilité est transférée à la lumière. Ainsi, le motif rituel du mort qui salue la lumière qu'il voit pour la dernière fois, et que l'on retrouve dans les épitaphes à l'époque<sup>278</sup>, est transformé maintenant en un motif dramatique au service de l'adieu du héros à la lumière: il ne la voyait pas mais il la voit en imagination en toute clarté, car il se dirige vers le royaume d'Hadès, conduit par le dieu Ψυχοπομπός et Perséphone la déesse des Enfers.

Le tombeau du héros est aussi un endroit mystérieux et secret, entouré d'une sacralité importante pour le culte, comme il est indiqué par l'épithète ιερός appliquée au début au bois et à la fin à la tombe<sup>279</sup>. Œdipe a averti Thésée de ne pas révéler la localisation du tombeau<sup>280</sup>. Dans ce passage, la répétition emphatique des démonstratifs τῆδε... τῆδε... τῆδε, qui souligne l'endroit exact par où ils doivent passer, contraste avec l'ignorance d'Œdipe, qui doit trouver le passage au royaume de l'Hadès. La répétition emphatique des démonstratifs est un trait stylistique important qui relie les deux endroits, l'espace scénique visible et l'espace virtuel extra-scénique. Si dans le prologue nous apprenions que le héros devait être enterré dans l'enceinte consacrée aux Euménides<sup>281</sup>, à ce présent il va partir vers ce même endroit, où il doit être enseveli, comme l'indique l'expression ἵνα... τῆδε κρυφθῆναι χθονί. Le démonstratif τῆδε, dont l'idée est répétée par l'adverbe ἵνα, concrétise et relie les deux espaces sacrés, localisés dans la même terre, et nous rappelle le prologue, quand Œdipe suppliait les déesses de lui octroyer un passage, πέρασιν, et un renversement, καταστροφήν<sup>282</sup>, et quand il précisait l'espace où il devait être reçu<sup>283</sup>.

Il s'agit aussi d'un lieu interdit, mais si au début le sol du bois sacré ne pouvait être foulé pour Œdipe, à présent l'endroit devient la propriété d'Œdipe et la défense d'y pénétrer sera prescrite aux habitants, afin que le mort puisse garantir son aide protectrice<sup>284</sup>. Cette défense d'entrer dans l'ἄλσος des Euménides était due en raison de la nature sauvage des déesses, mais dans le cas de la tombe du héros, c'est un élément qui indique qu'il s'agit d'un endroit de culte très sacré, avec une puissance héroïque très grande, un ἄβατον τέμενος. De fait, nous connaissons bien d'autres tombeaux de héros

<sup>278</sup> Sur ce motif, *vid.* Lattimore 1942: 161.

<sup>279</sup> *Cf.* OC. 16, 1545.

<sup>280</sup> OC. 1522-1523.

<sup>281</sup> OC. 89-90.

<sup>282</sup> OC. 103.

<sup>283</sup> OC. 89-90.

<sup>284</sup> *Cf.* OC. 1528-1529, 1533-1534. La localisation n'est révélée qu'à Thésée afin qu'il puisse la transmettre à son successeur, *vid.* OC. 1530-1532.

avec cette même condition. C'est le cas de la tombe d'Éaque à Égine ou des tombeaux secrets de Nélée et Sisyphe à l'Isthme de Corinthe<sup>285</sup>, parmi d'autres (cf. Kearns 1989: 51-52; Hesk 2012: 177; Currie 2012: 339). En ce sens, la nature secrète et interdite du culte héroïque fait partie d'une conception religieuse plus large dans le monde grec<sup>286</sup>.

De cette façon, la tragédie commence et se conclut dans deux endroits sacrés parallèles qui coïncident aussi, puisqu'il s'agit de deux espaces qui doivent être inviolables, marqués par l'interdit religieux et la sacralité (cf. Saïd 2012: 95; Jouanna 1995: 43-44; Segal 1999: 375). L'ἄλσος des Euménides abritera la tombe du héros, de même que les caractéristiques du bois sacré décrites dans le prologue anticipaient et prévoyaient le passage d'Œdipe vers sa sépulture: ces mêmes traits font partie maintenant du τύμβος (vid. Birge 1982: 117-118).

Après le départ d'Œdipe, le messager arrive pour décrire ce même départ et annoncer la vie que le héros a obtenue pour toujours, τὸν ἀεὶ βίον<sup>287</sup>, avec l'emplacement de son tombeau:

Ἐπει δ' ἀφῖκτο τὸν καταρράκτιν ὁδὸν / χαλκοῖς βάθοισι γῆθεν ἐρριζωμένον, / ἔστι  
κελεύθων ἐν πολυσχίστων μιᾷ, / κοίλου πέλας κρατῆρος, οὗ τὰ θησέως / Περιθου τε  
κεῖται πίστ' ἀεὶ ζυθήματα / ἀφ' οὗ μέσος στᾶς τοῦ τε Θορικίου πέτρου / κοίλης τ'  
ἀχέρδου κάπὸ λαίνου τάφου, / καθέζετο<sup>288</sup>.

*Lorsqu'il arriva au seuil à la pente abrupte aux degrés d'airain qui lève dont les racines sortent de terre, il fit halte dans l'un des chemins qui rayonnent en plusieurs parties, auprès d'un cratère encaissé, là où se conservent toujours les pactes loyaux de Thésée et de Pirithoos. Il fit halte à égale distance de ce cratère, du rocher de Thorikos et du poirier creux et du tombeau en pierre, et s'assit.*

Ces vers contiennent de nombreuses références au passage d'Œdipe et reprennent les mêmes images que dans les épisodes précédents<sup>289</sup>. Ainsi, le seuil d'airain où il est

---

<sup>285</sup> Paus. II 2 2.

<sup>286</sup> Mikalson (1991: 41) et d'autres (vid. Currie 2012: 339) pensent que la référence au mystère qui entoure le culte d'Œdipe et la localisation secrète de son tombeau font allusion au fait que son culte n'existait pas en dehors de cette tragédie, car il serait une invention de Sophocle. Nous pensons, avec Currie (2012: 339), qu'il est inutile de croire qu'il n'y avait pas un culte réel à l'époque, car nous connaissons d'autres cultes qui étaient aussi entourés de mystère et de secret, ce qui indiquait une puissance héroïque très forte.

<sup>287</sup> OC. 1584. Sur la controverse de l'adverbe ἀεὶ dans cette expression, vid. Jebb 1885: 242.

<sup>288</sup> OC. 1590-1597.

<sup>289</sup> Nous allons commenter seulement quelques images qui concernent notre sujet. Nous laissons de côté les allusions au rocher de Thorikos, aux pactes entre Thésée et Pirithoos et au chemin qui se divise en

arrivé renvoie au seuil qu'Œdipe foulait dans le prologue<sup>290</sup>, une anticipation du nouvel état atteint par le héros (Saïd 2012: 91). En outre, le mot βάθροις, avec le terme χαλκοῖς, confirme qu'il s'agissait d'un seuil formé sur la base de bronze, ainsi que l'indiquait le composé χαλκόπους dans *OC.* 57, et en même temps renvoie au siège où Œdipe s'était assis en tant que suppliant dans le bois sacré<sup>291</sup>. Mais si dans le prologue il s'était assis sur un rocher pour supplier son hôte, à ce moment-ci il s'assoit sur un nouveau rocher qui sera l'emplacement de son tombeau.

La connexion de ce seuil avec le royaume d'Hadès est confirmée non seulement par le χαλκῆος οὐδός<sup>292</sup>, mais aussi par le mot καταρράκτην, qui signifie «qui coule vers le bas», comme il est indiqué par le préverbe<sup>293</sup>. Cette expression fait donc allusion à une fente naturelle, un passage aux Enfers, qui fixe ses racines comme un arbre dans la terre, γῆθεν ἐρριζωμένον. De cette façon, le paysage du bois entouré de végétation se transforme en un nouveau paysage où il y a des arbres associés aux morts. C'est le cas de l'image poétique de l'ouverture présentée comme un arbre, mais aussi du poirier creux, κοίλης τ' ἀχέρδου, un arbre sauvage avec des importantes connexions avec la mort. Car comme Jebb (1885: 245) le suppose, si la scholie associe l'endroit où Œdipe disparaît au lieu où Perséphone fut ravie par Hadès<sup>294</sup>, ce vieil arbre devrait être associé à cette même enceinte.

L'endroit du départ est localisé précisément là où se trouve le cratère creux, qui pourrait être expliqué comme une cavité où le passage aux Enfers commence (Jebb 1885: 244). Mais il nous rappelle aussi le cratère où Œdipe devait faire couler les libations en l'honneur des Euménides (Birge 1982: 119), d'après les indications du coryphée<sup>295</sup>. Ce même endroit va recevoir la tombe du héros, avec son culte et ses libations<sup>296</sup>. En ce sens, lorsqu'Œdipe s'assoit il est purifié, lavé, habillé et préparé avec

---

plusieurs parties. Toutes ces images ont aussi d'importantes connexions avec Hadès. Sur cela, *vid.* Jebb 1885: 243-245.

<sup>290</sup> *OC.* 57.

<sup>291</sup> *Cf.* *OC.* 101, 263.

<sup>292</sup> *Il.* VIII 15.

<sup>293</sup> *LSJ.* s. v. καταρράκτης.

<sup>294</sup> *Sch.* *OC.* 1593.

<sup>295</sup> *Cf.* *OC.* 158-160, 472.

<sup>296</sup> Toutes les images qui nous renseignent sur l'endroit où Œdipe est parti vers l'Hadès, surtout avec l'expression τὸν καταρράκτην ὁδόν, ont été étudiées pour placer le lieu exact du tombeau du héros. Cette question risque d'être très controversée. Les spécialistes se sont divisés entre ceux qui pensent que le mystère entourant le tombeau est un signe qui indique l'inexistence de la tombe en dehors de cette tragédie et ceux qui croient à son existence et qui mettent l'accent sur le fait que dans le monde grec il y avait de nombreux tombeaux secrets, auxquels était attachée une puissance héroïque très forte. D'autres

des libations par ses filles, ὑδάτων λουτρὰ καὶ χοάς<sup>297</sup>, dans l'endroit où il va être enseveli et avec des précisions sur le bain funèbre qui rappelle la préparation des morts par les femmes avant d'être enterrés (cf. Birge 1982: 119-120; Jouanna 1995: 50-51).

En résumé, en faisant ce dernier passage Œdipe s'installe dans son tombeau tenu secret, interdit et sacré, θήκην ἱεράν ἣν κεῖνος ἔχει, où il n'est pas possible de pénétrer<sup>298</sup>. C'est lui qui domine maintenant cet endroit qui jadis était maîtrisé par les Euménides<sup>299</sup>. Avec ces références qui associent le bois sacré au tombeau du héros on assiste donc à la transformation d'Œdipe en un héros local et protecteur.

#### 8. 3. 4. Conclusion

Dans ce chapitre, nous avons étudié les caractéristiques du bois sacré des Euménides et de l'espace du dème de Colone, apanage de Poséidon. D'un côté, dans le prologue ἄλλος est caractérisé par la végétation qui pousse de façon agréable, une image reprise dans les étapes successives du drame, comme c'est le cas du symbole athénien de l'olivier. De l'autre côté, l'inviolabilité et l'impossibilité de pénétrer dans une forêt qui appartient aux déesses de la nature sauvage sont profanées par le vagabond et aveugle Œdipe. Moyennant le processus de transformation du héros, ces mêmes traits se développent tout au long de la tragédie et ils se multiplient peu à peu jusqu'au tombeau, qui sera associé à l'espace sacré des déesses.

Comme nous l'avons vu, Sophocle utilise quelques traits stylistiques et linguistiques qui aident à associer les deux endroits dans leurs caractéristiques principales. C'est le cas de l'emphase χῶρον δέ, du qualificatif ἄθικτος, de l'adjectif ἱερόν, des libations non mélangées des Euménides, qui sont évoquées plus tard dans la

---

spécialistes ont vu dans les images de ce passage une référence au fait que le tombeau et le culte d'Œdipe se plaçaient à l'Aréopage d'Athènes (vid. Kearns 1989: 208-209). D'après nos informations, dans l'Aréopage il y avait un μνήμα Οιδίποδος, où les ossements d'Œdipe pouvaient avoir été transportés pour qu'il soit enseveli comme un héros protecteur (Jebb 1885: XXXIII). De même, les constantes allusions aux cultes athéniens, à l'Académie et à l'Aréopage (cf. OC. 56, 691-692, 705, 947, 1600), ainsi que la référence à la colline de Déméter Εὔχλοος qu'ils voient devant eux (OC. 1600-1601) identifiée avec le sanctuaire de Déméter Χλόη qu'il y avait au sud-ouest de l'Aréopage dans la Pnyx (vid. Sch. OC. 1600) renforceraient cette hypothèse (cf. Jebb 1885: XXXIII; Kearns 1989: 208). Néanmoins, cette interprétation n'est pas déterminante, car le mythe du transport des ossements d'Œdipe à l'Aréopage n'est pas connu avant la première année a. C. (Paus. I 28 6-7) et que rien n'indique que ce mythe aurait été connu à l'époque de Sophocle, comme le souligne Kearns (1989: 209).

<sup>297</sup> OC. 1597-1603.

<sup>298</sup> OC. 1760-1763.

<sup>299</sup> OC. 39-40.



purification du mort avant son départ, de la végétation de l'ἄλσος et le poirier creux, de l'image poétique du passage enraciné dans cette terre ou du seuil à la base de bronze qui est un passage aux Enfers, traits qui indiquent une sacralité du tombeau associée à l'ἄλσος, qui recevait au début ces mêmes qualités.

#### 8. 4. La prédiction oraculaire et les signes divins

##### 8. 4. 1. Introduction

Lorsque nous étudions le développement dramatique du motif oraculaire dans *Œdipe à Colone*, il faut prendre en compte deux aspects:

D'un côté, comme nous l'avons vu aussi dans *Les Trachiniennes*, *Œdipe Roi* et *Electre*, l'exposition oraculaire dans le prologue est une technique dramatique qui sert à motiver le début de l'action des personnages, car ils commencent à agir à partir d'un oracle inquiétant en rapport avec le destin du héros. Cet oracle, donc, prévoit le résultat final du conflit et lance l'action dramatique. C'est le cas aussi d'*Œdipe à Colone*, dont le prologue nous informe d'un oracle qui anticipe l'accueil du héros, qui doit s'asseoir en tant que suppliant dans le bois sacré des Euménides. Mais il est aussi un moyen de nouer entre eux les différents épisodes qui se déroulent après le prologue, avec des allusions à l'exposition d'oracles passés qui se mêlent au présent et au futur, comme nous l'avons vu dans *Œdipe Roi*. Tout au long du drame, mis à part les oracles du prologue sur la fin des jours d'Œdipe à Colone, il y a trois oracles différents qui vont s'entrecroiser: ceux donnés à Laïos sur son assassinat par son fils<sup>300</sup>; ceux donnés à Œdipe jadis sur le meurtre de son père<sup>301</sup> et ceux donnés aux Thébains sur la nécessité de rapporter Œdipe à Thèbes<sup>302</sup>. Dans le prologue, de la même façon, la connexion entre les oracles passés et les nouveaux va inciter l'action dramatique.

De même que l'oracle exposé dans le prologue, les nouvelles révélations oraculaires servent à justifier l'entrée d'un nouveau personnage sur scène qui vient pressé par ces nouvelles prescriptions. Par conséquent, ce motif sert à déclencher un nouveau conflit dramatique. C'est le cas de l'annonce, racontée par Ismène, de l'oracle

---

<sup>300</sup> OC. 969-970.

<sup>301</sup> OC. 453-454.

<sup>302</sup> Cf. OC. 389-390, 603-605.

prescrit aux Thébains selon lequel Œdipe devait être rendu à sa cité afin de s'y fixer comme un héros bienfaiteur<sup>303</sup>. Cette annonce confirme le pouvoir salvateur et la réhabilitation héroïque d'Œdipe<sup>304</sup> et, avec ce même motif, prépare par la suite l'arrivée de Créon, qui vient prêt à le ramener avec lui, une présentation faite aussi par Ismène<sup>305</sup> avant même de l'entrée du personnage (*vid.* Jouanna 1995: 56).

D'un autre côté, dans cette tragédie, la révélation d'un oracle qui va se manifester moyennant un prodige est aussi un élément important du prologue. C'est le cas des signes divins concernant le tonnerre de Zeus qui annoncera le moment du départ du héros vers la mort. La luminosité du rayon qu'Œdipe verra au moment de son départ anticipe la conclusion de la pièce, un motif mêlé à l'annonce oraculaire dans le prologue et répété souvent au long du drame. C'est aussi un motif religieux car la chute et la luminosité du rayon, ainsi que la disparition mystérieuse d'Œdipe, sont associées à l'instauration de divers cultes héroïques (*vid.* Currie 2012: 338-339). Nous pouvons ainsi l'associer, par exemple, au culte d'Héraclès sur le mont Oeta<sup>306</sup>, associé aussi à la luminosité de son apothéose et aux torches qui symbolisent le feu du bûcher où il fut brûlé (*vid.* Fowler 1999: 167). Il semble, donc, que Sophocle a emprunté à des motifs religieux traditionnels pour dramatiser l'héroïsation d'Œdipe (Currie 2012: 339). C'est le cas de la disparition mystérieuse du corps d'Œdipe et de l'interprétation des signes atmosphériques, qui devaient être interprétés comme des prodiges célestes, tels que les éclipses, les comètes, les tremblements de terre ou les rayons (*cf.* Rehm 2012: 412; Bonnechere 2007: 150; Pritchell 1979: 108-125).

L'originalité de Sophocle réside dans l'adaptation de ces motifs religieux aux besoins de son art dramatique. C'est ainsi que dans le prologue, comme il est habituel chez Sophocle, l'annonce des oracles passés qui portent sur des faits du présent et du futur motive l'action d'Œdipe de rester dans le bois sacré comme un suppliant. Mais aussi, les prodiges annoncés dans le prologue programment à l'avance l'instauration d'un culte héroïque là où le prodige va se manifester. En ce sens, dans cette brève partie nous allons étudier ce prodige qui, mêlé à la finalité dramatique de l'exposition oraculaire, développe un parcours dramatique qui arrive à sa conclusion au moment du départ d'Œdipe.

---

<sup>303</sup> *OC.* 389-390.

<sup>304</sup> *Cf. OC.* 390, 394.

<sup>305</sup> *OC.* 396-397.

<sup>306</sup> *Cf. Tr.* 200, 436, 1191, *Ph.* 728-729.

#### 8. 4. 2. La présence divine dans le prologue

Dans le prologue, dans la supplication qu'Œdipe dirige aux Euménides, il informe de l'oracle qu'il reçut autrefois annonçant la fin de ses jours: τὰ πόλλ' ἐκεῖν' ὅτ' ἐξέχρη<sup>307</sup> κακά, / ταύτην ἔλεξε παῦλαν ἐν χρόνῳ μακρῷ, / ἐλθόντι χώραν τερμίαν<sup>308</sup>. *Quand il me prédit cette foule de maux bien connus, il me parla de ce repos au bout de longs jours quand je viendrai dans une dernière contrée*. Cette information nous renseigne dès le début sur le destin d'Œdipe à Colone et sert d'introduction pour annoncer le sujet principal de ce drame. Ces vers, donc, servent à expliquer pourquoi Œdipe se trouve à Colone et soulignent d'emblée la dualité du héros, qui va s'installer pour faire du mal aux ennemis et du bien aux amis<sup>309</sup>. En ce sens, nous apprenons par l'oracle que la tragédie va porter sur la fin des jours d'Œdipe dans ce pays.

Ainsi, le qualificatif τερμίαν, appliqué à χώραν, fait référence à la dernière contrée où le héros se trouvera. En outre, la solennité d'un temps lointain, ἐκεῖνα, où il reçut les oracles vénérables que tout le monde connaît et qui avaient prévu la foule des maux qu'il a subis et qui lui parlaient aussi d'un temps bien lointain, ἐν χρόνῳ μακρῷ, relie le présent dramatique au passé éloigné de l'oracle. Cet oracle fut révélé à Œdipe quand il alla de Corinthe à Delphes pour découvrir l'identité réelle de ses parents et Apollon lui prédit qu'il allait coucher avec sa mère et tuer son père, les maux qui sont la cause de son exil et de la souillure dont il doit être purifié (Jebb 1885: 25). C'est précisément dans cette condition d'exilé et de souillé d'Œdipe que la tragédie commence. Cette connexion entre passé et présent, donc, n'a rien de fortuit et sert à nouer l'épisode précédent de l'histoire du héros avec le commencement de cette pièce. Mais en plus, à ce moment-là Apollon lui prédit aussi qu'il allait finir ses jours dans le bois sacré des déesses vénérables, θεῶν σεμνῶν, où il devait s'installer. C'est ainsi que cet oracle fait allusion aux prédictions les plus connues d'Œdipe, et les met en rapport avec le présent dramatique, quand le héros arrive pour les accomplir, mais aussi avec le futur, quand nous entendrons les signes divins qui annonceront l'accomplissement de l'oracle.

---

<sup>307</sup> Du sens technique de ce verbe référé aux oracles, nous avons déjà parlé dans le chapitre d'*Œdipe Roi*, *vid.* Suárez de la Torre 1989: 80.

<sup>308</sup> OC. 87-89. Nous ne reproduisons pas tout l'oracle, car nous l'avons déjà étudié dans la première partie de ce chapitre. L'oracle annonce à Œdipe qu'il va trouver cet endroit où se trouvent les déesses vénérables et qu'il va s'y installer comme un héros bienfaiteur pour ceux qui accueilleront son culte et comme un héros malfaisant pour ceux qui l'ont expulsé.

<sup>309</sup> OC. 92-93.

C'est dans ce futur que l'oracle déclare qu'auront lieu les signes divins qui annonceront le repos du héros: σημεῖα δ' ἤξειν τῶνδέ μοι παρηγγύα, / ἢ σεισμόν, ἢ βροντήν τιν', ἢ Διὸς σέλας<sup>310</sup>. *Il me transmit que viendront des signes de cela: ou bien un tremblement de terre ou un tonnerre ou l'éclair de Zeus.* Les mots σημεῖα et l'indéfini τινά, qui renforce βροντήν, indique qu'il s'agit de signes indéterminés qui vont arriver dans le futur, ἤξειν, et marqueront, en conséquence, la réalisation des paroles oraculaires. Ainsi, dans cette répétition solennelle, avec la disjonctive ἢ...ἢ...ἢ pour évoquer les trois prodiges possibles qui arriveront, nous sommes renseignés d'une manière très précise sur les effets visuels qui auront lieu à la fin de la tragédie. Mais en même temps, cette précision contraste avec l'indétermination des phénomènes naturels qui arriveront d'une manière inattendue, comme s'il s'agissait de prodiges troublants et soudains qui tomberont du ciel et devront être interprétés, comme il arrive souvent avec ce genre de signes (*vid.* Bonnechere 2007: 150). Parmi ces signes, le tonnerre et la luminosité sont associés souvent à Zeus et nous trouvons dans ces deux signes les deux effets qui auront lieu à la fin: le bruit et la lumière, qui seront associés à l'image poétique de la lumière qu'à ce moment-là Œdipe verra après avoir été aveugle<sup>311</sup>, et avec le grondement qui résonnera avec intensité comme un prodige imprécis qui troublera les personnages. Ce contraste entre certitude et incertitude, donc, sera le même que celui que l'on trouve dans ce prologue.

En ce qui concerne le tremblement de terre, σεισμόν, c'était un prodige bien connu des Grecs et associé au dieu Poséidon à l'époque classique (*cf.* Bonnechere 2007: 150; Pritchell 1979: 114). C'est pour cela que nous pouvons considérer qu'il a été mentionné pour son rapport avec cette divinité, car ce prodige n'apparaît pas à la fin. Mais il est possible aussi, comme Mikalson l'affirme (2012: 435), que l'allusion finale à Zeus Xθόνιος<sup>312</sup> fasse référence au tremblement de terre qui est annoncé ici, de sorte qu'ainsi nous voyons accomplis les trois signes de la prophétie. Par contre, si à l'époque archaïque quelques tremblements de terre pouvaient être associés au Zeus de l'Olympe<sup>313</sup>, et non pas à Zeus Xθόνιος, à l'époque classique les σεισμοί étaient toujours attribués à Poséidon (Pritchell 1979: 114). En ce sens, l'interprétation de Mikalson, nous semble-t-il, n'est pas tout à fait déterminante pour prouver qu'il s'agit

<sup>310</sup> OC. 94-95.

<sup>311</sup> OC. 1549.

<sup>312</sup> OC. 1606.

<sup>313</sup> *Vid. Il.* I 528ss.

d'un tremblement de terre provenant de Zeus, car l'allusion à la sphère chthonienne du dieu semble établir un lien entre le Zeus céleste, qui envoie le tonnerre, et le Zeus des Enfers, qui relève aussi du contexte du passage d'Œdipe vers l'Hadès.

#### 8. 4. 3. Le tonnerre de Zeus après le prologue

À la fin de la pièce, le tonnerre de Zeus résonne avec une insistance qui précipite l'imminent départ du héros. C'est dans un dernier κομμός, qui accélère la tension dramatique, que le rayon tombe du ciel: ἔκτυπεν αἰθήρ, ὦ Ζεῦ<sup>314</sup>. *L'Éther a tonné, oh Zeus!* Cette invocation à Zeus, jointe à l'image du tonnerre qui a frappé la terre, signale par la suite un prodige inattendu qui est apparu, bien connu d'Œdipe cependant: Διὸς περωτὸς ἦδε μ' αὐτίκ' ἄξεται / βροντὴ πρὸς Ἄϊδην. Ἀλλὰ πέμψαθ' ὡς τάχος<sup>315</sup>. *Ce tonnerre ailé de Zeus va m'emmener sur-le-champ à l'Hadès. Allez! Envoyez au plus vite.* À nouveau dans ces vers prononcés par Œdipe l'accélération dramatique du prodige est marquée par le contraste entre le futur ἄξεται et l'adverbe αὐτίκα, qui souligne la promptitude du départ vers l'Hadès, mais aussi par l'ordre d'Œdipe renforcé par l'expression ὡς τάχος, qui raffermi la tension à cause d'un passage qui va se produire tout de suite. En outre, le prodige religieux est transformé en belle poésie, comme il est suggéré par le sujet de la phrase, qui est le tonnerre lui-même qui va conduire Œdipe au royaume d'Hadès, et aussi par l'adjectif περωτός, qui dote d'ailes la foudre pour mieux suggérer l'image de la chute sur la terre, d'après une métaphore bien connue comme les paroles ailées d'Homère qui fondent sur son interlocuteur comme des oiseaux<sup>316</sup>. C'est ainsi que ce tonnerre ailé va percer vite la terre pour conduire Œdipe à l'Hadès.

Dans la première antistrophe de ce κομμός, le chœur annonce à nouveau l'effet que la chute du tonnerre a produit: ἴδε μάλα· μέγας ἐρείπεται / κτύπος ἄφατος ὄδε διόβολος, ἐς δ' ἄκραν / δεῖμ' ὑπῆλθε κρατὸς φόβαν. / (...) Οὐράνια / γὰρ ἀστραπὰ φλέγει πάλιν. / (...) Δέδια τόδ' (...) / ὦ μέγας αἰθήρ, ὦ Ζεῦ<sup>317</sup>. *Ah! Cet immense et*

---

<sup>314</sup> OC. 1456.

<sup>315</sup> OC. 1460-1461.

<sup>316</sup> Nous n'allons pas discuter de la controverse sur la métaphore homérique ἔπα περόεντα. L'interprétation traditionnelle voit dans cette métaphore l'image des paroles qui, comme des oiseaux ou des flèches, suivent leur trajectoire sans dévier jusqu'à l'interlocuteur. Par conséquent, ces paroles ailées atteignent l'interlocuteur et ont un effet sur lui. Sur cette question, *vid.* Létoublon 1999: 332-333.

<sup>317</sup> OC. 1462-1471.

*effroyable grondement tombe, lancé par Zeus. L'effroi pénètre jusqu'au bout des cheveux. (...) Car un éclair céleste brûle à nouveau. (...) J'ai peur de ceci (...) Oh l'immense Éther! Oh Zeus!* Cette foudre soudaine, qui a frappé la terre avec force, suscite la peur et l'effroi chez les personnages à cause du caractère inattendu du prodige. Car Sophocle joue avec ce genre de prodiges qui arrivent soudainement, troublent les gens et dont on ne connaît pas la cause. La chute de la foudre était souvent associée à un prodige mystérieux exprimant la colère divine, mais parfois favorable<sup>318</sup>, qui provenait de Zeus (Pritchell 1979: 119), quelquefois pour châtier les excès de quelques personnes comme Capanée<sup>319</sup>.

De même, ce rayon s'est manifesté avec une clarté brûlante, car autant Œdipe que les spectateurs reconnaissent les signes que le fils de Laïos annonçait dans le prologue et les identifient avec son prompt départ. Mais le chœur, qui n'a pas entendu le prologue, a peur du prodige soudain qu'il ne sait pas interpréter. Ce tonnerre effrayant reçoit aussi l'épithète μέγας, qui avec μάλα au début de l'antistrophe indique qu'il est arrivé quelque chose de très perturbateur, un sens qui accélère la tension dramatique (Jebb 1885: 224). En outre, l'épithète μέγας, appliquée souvent à Zeus et à d'autres divinités qui se distinguent par leur puissance<sup>320</sup>, est transférée cette fois au κτύπος, car la foudre est lancée par Zeus, διόβολος. Maintenant, le κτύπος, annoncé dans le prologue, renvoie au bruit troublant du prodige, βροντήν τιν', et la luminosité provenant de Zeus, Διὸς σέλας, est reprise par le feu du rayon avec φλέγει et αἰθήρ, ce dernier mot indiquant la lumière rayonnante et brûlante que nous voyons dans le ciel, par rapport à son étymologie associée au verbe αἶθω, qui implique en même temps les sens de brûler et de lumière<sup>321</sup>.

Ce bruit retentissant qui pénètre profondément dans la terre, διαπρύσιος ὄτοβος<sup>322</sup>, identifié par Œdipe à l'oracle sur la fin de sa vie, θέσφατος / βίου τελευτή<sup>323</sup>, est le prétexte pour que le chœur supplie Zeus d'être bienveillant à la suite de la peur

<sup>318</sup> La chute de la foudre était considérée comme favorable surtout quand elle était vue à droite, cf. *Il.* II 353, IX 236; *Pi. P.* IV 23, *O.* X 79. Mais normalement la chute de la foudre était un prodige défavorable et inquiétant envoyé par Zeus. Sur cette question et pour plus d'exemples sur cette sorte de prodiges, *vid.* Pritchell 1979: 119-125.

<sup>319</sup> *Ant.* 127-133.

<sup>320</sup> *A. Th.* 822, *Supp.* 1052; *E. Med.* 160, *Andr.* 37, *El.* 958; *S. Tr.* 399, 497, *Ant.* 140, *Ph.* 1466, *OC.* 683.

<sup>321</sup> *DELG.* s. v. αἶθω.

<sup>322</sup> *OC.* 1479.

<sup>323</sup> *OC.* 1472-1473.

éprouvée: ἴλαος, ὃ δαίμων, ἴλαος<sup>324</sup>. C'est pourquoi le mystère entourant le nouveau prodige, qui souvent était compris comme un présage très troublant, contraste avec la clarté avec laquelle Œdipe reconnaît les oracles. Cet effet poétique est en même temps dramatique, car il entoure les spectateurs d'un mystère très troublant qui accélère la tension, bien qu'on connaisse la cause du tonnerre grâce au prologue.

Le roi athénien, dès son arrivée, se montre aussi surpris à cause du bruit: τίς αἶ παρ' ὑμῶν κοινὸς ἤχεϊται κτύπος, / σαφῆς μὲν αὐτῶν, ἐμφανῆς δὲ τοῦ ξένου; / μή τις Διὸς κεραυνός, ἢ τις ὀμβρία / χάλαζ' ἐπιρράξασα;<sup>325</sup> *Qu'est-ce que ce vacarme qui résonne ensemble dans toutes les voix, venant nettement de vous-mêmes et nette aussi de l'étranger? Est-ce un coup de foudre de Zeus ou un orage pluvieux qui éclate?* À la suite de ce bruit étrange une préoccupation très inquiétante survie, à cause d'un fait qui justifie la prompt venue du souverain. Cette inquiétude initiale est parallèle aux questions posées au début du drame qui introduisent la thématique dans un cadre conflictuel qui prépare par la suite le développement tragique (*vid.* Roberts 2006: 141). En ce sens, de nombreuses entrées de personnages sont justifiées par un bruit soudain que le nouveau venu vient d'entendre (Taplin 1977: 218-221). Dans ces vers, cette progression dramatique est mêlée à l'élément religieux du prodige divin, la foudre ou la tempête très violente que Thésée croit avoir entendues et qui causent sa surprise initiale. En même temps, le bruit est repris non seulement par le sujet κτύπος, mais aussi par le verbe ἤχεϊται, qui transforme cet élément religieux en une image poétique où les voix du chœur et d'Œdipe se font écho. Si le bruit est repris par cette image poétique, la luminosité du rayon se manifeste par l'épanaphore σαφῆς μὲν... ἐμφανῆς δέ, qui reprend l'image du rayon comme un prodige qui s'est manifesté avec toute clarté pour Œdipe et pour le peuple. C'est pourquoi Œdipe renseigne le roi sur l'interprétation de ce prodige: ῥοπή βίου μοι<sup>326</sup>. *Voici l'inclination de ma vie.* Le mouvement en pente qu'indique le mot ῥοπή est suggestif précisément du déplacement qu'Œdipe lui-même fera lorsqu'il descendra vers Hadès (Jebb 1885: 230).

Ces signes, qui étaient indéterminés dans le prologue, sont annoncés par les dieux mêmes, qui se font ainsi hérauts<sup>327</sup>. Les σημεῖα indéfinis du prologue se transforment ici en σήματα προκείμενα, des signes établis et manifestes qui résonnent avec une

---

<sup>324</sup> OC. 1480.

<sup>325</sup> OC. 1500-1503.

<sup>326</sup> OC. 1508.

<sup>327</sup> OC. 1511-1512.

répétition prolongée, comme des flèches qui ne manquent pas leur cible, une image poétique qui confirme notre interprétation des ailes de la foudre: αἱ πολλὰ βρονταὶ διατελεῖς τὰ πολλὰ τε / στράψαντα χειρὸς τῆς ἀνικήτου βέλη<sup>328</sup>. *Coups de tonnerre multiples et prolongés, éclairs répétés comme des flèches lancées d'une invincible main.* Dans ces vers, nous trouvons à nouveau la dichotomie entre la luminosité et le bruit qui renvoie au prologue, et la répétition de ce prodige accentue la tension du drame qui va bientôt finir.

Le messager, avec la description du départ d'Œdipe par son passage au seuil d'airain et du bain funèbre rendu par les filles, reprend à nouveau ces mêmes images en disant qu'une fois qu'Œdipe a fait tout cela et il est prêt à partir, κτύπησε μὲν Ζεὺς Χθόνιος, αἱ δὲ παρθένοι / ῥίγησαν, ὡς ἤκουσαν<sup>329</sup>. *Voici Zeus Chthonien qui gronda, et les filles à l'ouïr frissonnèrent.* Le frémissement des filles répond à la stupeur causée par le prodige, qui trouble ceux qui l'entendent par son mystère. En outre, le vacarme a pour sujet le dieu qui lance le tonnerre, qui reçoit son épithète habituel de Χθόνιος, à cause de sa relation avec le monde des Enfers où Œdipe va se diriger. En effet, si Zeus est le dieu du ciel, le souverain de l'Olympe, du tonnerre et des éclairs, il a aussi une sphère d'action qui l'attache aux forces mystérieuses de la terre et des Enfers, un aspect chthonien qui s'oppose à sa partie céleste comme dieu de la lumière et des éclairs (Burkert 2007: 271). Cette sphère d'action de la divinité était bien connue des Athéniens, comme le montrent les fêtes Diasia, dans le mois d'Anthestérion, en l'honneur de Zeus Μειλίχιος vénéré comme un dieu chthonien (Parke 1986: 120). L'épithète καταχθόνιος était aussi fréquente appliquée à Zeus avec sa relation au monde infernal, dans le mythe et dans le rite<sup>330</sup>. Par conséquent, bien que le rayon provienne de Zeus comme divinité céleste, il est appliqué à Zeus Χθόνιος<sup>331</sup>. Cette allusion sert à nouer la prophétie avec le départ d'Œdipe vers l'Hadès et associe les forces divines de Zeus céleste, qui lance le tonnerre, à sa puissance chthonienne et au passage d'Œdipe vers les Enfers, où son culte aura lieu en tant que héros récepteur d'un culte propre aux divinités chthoniennes (cf. Jebb 1885: 147; Mikalson 2012: 435; Winnington-Ingram 1980: 270-271).

<sup>328</sup> OC. 1514-1515.

<sup>329</sup> OC. 1606-1607.

<sup>330</sup> Il. IX 457; Hes. *Op.* 465; Paus. II 2 8.

<sup>331</sup> Comme nous l'avons déjà vu, d'après Mikalson (2012: 435), cette allusion pourrait renvoyer au troisième prodige mentionné dans le prologue: le tremblement de terre. Mais nous devons refuser cette interprétation car à l'époque classique les σεισμοί étaient toujours associés à Poséidon, et non pas à Zeus Χθόνιος (vid. Pritchell 1979: 114).



C'est ainsi que ce tonnerre, qui dans le prologue annonçait par avance le départ d'Œdipe comme un signe indéterminé, se manifeste à la fin comme un prodige troublant mais en toute clarté pour Œdipe. En outre, dans le départ d'Œdipe cette foudre lie la puissance céleste de Zeus à son pouvoir chthonien, puisqu'Œdipe passe aux Enfers, sous la terre où il recevra le culte chthonien propre aux héros.

#### 8. 4. 4. Conclusion

Dans cette partie nous avons vu comment le motif religieux du prodige divin, qui signale le moment du départ d'Œdipe, tel qu'il était prophétisé par l'oracle, est développé à la fin comme un motif associé à des images poétiques et adapté aux besoins dramatiques de Sophocle. Ainsi, la dichotomie du bruit et de la lumière de Zeus fait partie d'un prodige dramatique souligné par les constantes références à ce tonnerre, qui accentue la tension dramatique en voyant s'approcher l'imminent départ du héros.

En outre, la foudre, qui tombe soudainement et frappe la terre, trouble les personnages tels que Thésée et le chœur car ils ignorent la prophétie, mais elle nous rappelle que ce genre de prodiges suscitait fréquemment l'inquiétude et la peur, puisque l'on pouvait penser qu'il s'agissait d'un châtement divin. Seul Œdipe reconnaît les signes avec clarté. De la même façon, l'allusion finale à Zeus *Xθόνιος* contraste avec le tonnerre qui est envoyé par le Zeus céleste, mais elle est aussi une indication du passage d'Œdipe aux Enfers, où il recevra un culte héroïque propre à sa nature chthonienne.

#### 8. 5. Conclusions

Les conclusions que nous pouvons tirer du prologue de cette tragédie font référence aux trois parties que nous avons étudiées.

En premier lieu, d'une manière très succincte, Œdipe nous apprend dans le prologue sur le fait qu'il est arrivé pour s'installer dans le bois sacré afin d'être reçu en héros bienfaiteur pour ses amis et malfaisant pour ses ennemis. Par la suite, dans les moments postérieurs nous voyons se développer la puissance croissante de son pouvoir héroïque, lors des dialogues répétés entre Œdipe et les personnages comme Créon, Polynice ou Thésée. En même temps, Sophocle utilise des termes qui servent, dans le

prologue, à annoncer les images rituelles qui se développeront lors des chants choraux et des épisodes postérieurs: ainsi le verbe δέχομαι, qui introduit le thème de l'accueil du héros avec le futur δέξεται dans les premiers vers; ou les mots qui soulignent le don et contre-don lié à l'hospitalité que le héros reçoit et aux bienfaits qu'il octroiera aux Athéniens en retour, comme δῶρον ou χάρις. De même, l'ambiguïté des Euménides-Érinyes, qui peuvent être malfaisantes ou bienfaitantes, est utilisée comme une ressource dramatique associée à la dualité même du suppliant, à la fois bienfaiteur et malfaisant. Cette dichotomie est annoncée au début du drame avec l'allusion aux divers noms donnés aux Euménides, qui sont en même temps effroyables et accueillantes. Mais elle est explorée aussi dans les parties suivantes, selon les finalités dramaturgiques voulues par Sophocle, dans des contextes où le nom des Euménides est associé à son étymologie, qui nous rappelle leur bienveillance envers le héros, ou dans des contextes où le nom des Érinyes représente la malveillance de ces déesses.

En deuxième lieu, en ce qui concerne l'ἄλσος, Sophocle a repris aussi les caractéristiques de cet endroit religieux et les a adaptée au contexte du drame. En ce sens, Sophocle utilise quelques caractéristiques de ce bois sacré, en les annonçant dans le prologue, et il les développe dans les parties suivantes jusqu'au dénouement avec le tombeau d'Œdipe. C'est le cas du caractère inviolable du bois sacré, appelé ἄθικτος dans le prologue, avec un composé qui à la fin sera appliqué à Œdipe lui-même, qui surplombera le lieu sacré qu'il lui était d'abord interdit de fouler. Ainsi, opposé au dème habité de Colone, le bois est un espace secret, inviolable et mystérieux, comme le sera aussi le tombeau d'Œdipe à la fin de la pièce. En même temps, la juxtaposition des trois plantes représentatives des dieux Apollon, Athéna et Dionysos, qui poussaient dans le bois dans le prologue, est plus nuancée dans les parties suivantes. C'est ainsi que dans l'éloge d'Athènes nous avons trouvé la même image poétique de la croissance végétale pour faire allusion à la multitude de plantes. De la même façon, l'image du seuil de bronze, qui prend ses racines depuis la terre, ou le poirier creux transfèrent cette image suggestive de la croissance de l'arbre dans un autre espace sacré, celui du tombeau. Ce même seuil de bronze, associé au royaume d'Hadès, amplifie l'image du passage d'Œdipe vers la mort, tel qu'il était annoncé dans le prologue avec l'allusion à ce même seuil qu'Œdipe foulait ou avec le mot πέρασιν. De même, les libations pures et sans mélange du vin, annoncées dans le prologue, sont développées, d'une façon plus détaillée, quand Œdipe les versera en l'honneur des Euménides et servent à associer ces

mêmes libations reçues par les Euménides à celles que le héros recevra sur sa tombe. En ce sens, les traits qui caractérisent l'ἄλσος et ses déesses protectrices sont développés tout au long du drame jusqu'à devenir des caractéristiques du tombeau du héros.

En troisième lieu, l'annonce oraculaire nous renseigne dans le prologue sur les trois prodiges divins qui pourront arriver dans le futur et qui marqueront le départ du héros. Deux de ces trois signes sont répétés avec beaucoup d'insistance à la fin du drame, non seulement pour souligner le moment du départ du héros, mais aussi pour renforcer les effets d'incertitude et d'inquiétude face au prodige divin qui troublait les gens. Il s'agit donc de l'usage d'un élément rituel mêlé à des traits poétiques et qui est employé ici pour répondre à une finalité dramatique précise: l'héroïsation d'Œdipe.

## Conclusions

Les prologues des tragédies conservées de Sophocle sont définis comme une partie unitaire qui précède la *parodos* et qui a surtout une fonction de présentation. Ainsi, ils exposent aux spectateurs l'argument de la pièce, qui commence déjà à se dérouler, et programment à l'avance les actions qui vont se produire dans les épisodes et les chants choraux suivants. D'un autre côté, le contexte religieux dans lequel les tragédies grecques sont représentées et les différents traits rituels dont les dramaturges se servent pour les composer sont des éléments également nécessaires pour mieux comprendre la fonction qu'avaient ces pièces. C'était un spectacle théâtral qui était composé dans un langage solennel et poétique mêlé à différentes évocations rituelles utilisées dans des contextes dramatiques précis et exploitées selon les nécessités de chaque contexte, un fait qui produisait des effets variés selon la situation qui se développait sur scène.

En prenant ces deux questions en considération, nous avons étudié la façon dont Sophocle emploie différents éléments rituels dans les prologues de ses tragédies conservées. D'un côté, ces éléments, qui visent à introduire le conflit tragique avec des effets variés, sont toujours mêlés au langage poétique de la tragédie et aux besoins dramatiques du contexte. C'est ainsi que nous pouvons parler d'éléments poético-rituels ou de poésie ritualisée. Mais les prologues exposent en outre le sujet de la pièce avec une double fonction: présenter le sujet et initier des actions qui se déroulent dans le futur immédiat, dans les épisodes et dans les chants choraux postérieurs.

Ainsi, en suivant une méthodologie linguistique, nous avons analysé les sept prologues des tragédies conservées de Sophocle et nous avons été attentif aux différents éléments rituels qui y apparaissent, pour étudier leur évolution tout au long du drame à partir du prologue, afin d'extraire des schémas réguliers dans la composition de ces prologues. Nous pouvons donc conclure que dans ces prologues nous avons rencontré plusieurs éléments rituels, employés d'une manière «présentative» et «programmative», qui se développent, avec des traits linguistiques et stylistiques remarquables, jusqu'au dénouement tragique, soit d'une façon progressive soit en faisant leur apparition dans des moments importants du déroulement de la pièce. Des différents éléments que nous avons vus, il faut bien distinguer entre ceux qui apparaissent dans plusieurs tragédies et ceux qui n'apparaissent que dans une seule pièce.

Parmi ceux qui sont présents dans plusieurs prologues nous avons étudiés l'oracle, les espaces sacrés et la supplication. En ce qui concerne l'oracle, cet élément est utilisé par Sophocle dans quatre de ses prologues (*Les Trachiniennes*, *Œdipe Roi*, *Électre* et *Œdipe à Colone*) avec trois fonctions principales que nous pouvons clairement distinguer: exposer le conflit tragique qui inquiète les personnages et les spectateurs à cause d'une difficulté qui va se produire en raison d'actions du passé; programmer, d'une manière énigmatique et troublante, le futur où les faits prophétisés auront lieu; et stimuler l'action des personnages, qui commencent à agir à cause de la prédiction oraculaire. De cette façon, dans quelques moments postérieurs au prologue et essentiels pour l'action, l'annonce oraculaire sera à nouveau évoquée pour rappeler l'oracle qui a prédit la conclusion de la pièce, la résolution du conflit.

Ainsi, dans *Les Trachiniennes*, l'oracle a prophétisé le τέλος τοῦ βίου d'Héraclès, qui se trouve longtemps séparé de sa femme Déjanire. Dans les premiers vers de la pièce, l'ancienne maxime selon laquelle il n'est pas possible de juger la vie d'un homme avant sa mort, nous trouvons synthétisé le thème oraculaire qui, quelques vers plus tard, sera concrétisé dans le personnage d'Héraclès, dont on ne peut savoir si sa vie sera heureuse ou malheureuse. En ce sens, l'oracle prédit que le τέλος τῶν πόνων du héros est presque arrivé à sa fin, mais avec l'ambiguïté caractéristique du langage oraculaire, il exprime à la fois la fin de sa vie et la fin de ses travaux. À cause de cette troublante prédiction, le fils du héros décide de partir à la recherche de son père. De même, dans les épisodes suivants, cette inquiétante prophétie sera rappelée et utilisée selon les besoins dramatiques de chaque contexte, tel l'oracle de Dodone, qui est mentionné pour rappeler la vie d'Héraclès, qui arrive presque à sa fin, et, avec l'expression λύσιν τελεῖσθαι, pour rappeler au public l'ancienne et vénérable prédiction qui avait annoncé la fin de sa vie.

De même, dans *Œdipe Roi*, l'oracle est annoncé dans le prologue avec une fonction programmatique, car il a averti les Thébains que leur cité est polluée, en raison d'un μῑσμη, qu'il faut donc expulser. Dans ce but, Œdipe commence une enquête qui se déroule dans la suite de la pièce, où les différents oracles qui appartiennent à l'histoire du malheureux Œdipe sont rappelés et s'entrecroisent avec la prophétie annoncée au début, toujours dans un langage énigmatique qui oppose la clarté de la prédiction à l'obscurité des paroles d'Apollon. À la fin, Œdipe va découvrir en lui-même l'impureté qui doit être chassée afin de purifier la communauté.

Dans l'oracle du prologue d'*Électre*, nous trouvons aussi synthétisée la fin de la tragédie avec l'expression ambiguë κλέψαι χειρὸς ἐνδίκου σφαγᾶς. Le langage ambigu et synthétique de l'oracle annonce les morts ritualisées de Clytemnestre et Egisthe, en nous rappelant la manière dont on exécutait les sacrifices d'animaux avec le mot σφαγή, une image qui sera rappelée dans le sacrifice de Clytemnestre, quand le sang de la victime devra être versé pieusement sur l'autel du sacrifice afin de réparer le crime commis à l'intérieur du palais. Toutes ces images non seulement sont résumées dans les paroles oraculaires, mais sont aussi développées dans les épisodes postérieurs, notamment dans le récit du messager, qui vient annoncer la fausse mort d'Oreste, ourdie dans le prologue, afin de pouvoir exécuter le sacrifice, ou le sommeil de Clytemnestre, qui trouble les personnages et les spectateurs à cause d'un prodige inquiétant qui a annoncé l'imminente arrivée du héritier au trône.

Dans *Œdipe à Colone*, l'oracle du prologue prévoit l'installation d'Œdipe dans le dème attique de Colone, où il doit rester comme un héros protecteur auquel sera dédié un culte. Cette annonce oraculaire est décrite aussi avec d'autres éléments religieux traditionnels, comme la foudre qui tombe sur la terre afin d'annoncer, comme un prodige troublant qui apparaît soudain, l'endroit exact du départ d'Œdipe vers la mort. Presque à la fin de la tragédie, ces mêmes prodiges, le bruit et la luminosité, seront répétés avec beaucoup d'insistance en nous rappelant le prologue, où ces prodiges étaient prophétisés, et le moment du départ d'Œdipe.

Le deuxième élément qui apparaît dans plusieurs prologues c'est la référence à l'espace sacré où se déroule l'action dramatique. Cette allusion est importante dans les trois dernières tragédies de Sophocle: *Électre*, *Philoctète* et *Œdipe à Colone*. En fait, la description de cet espace, à notre avis, a trois fonctions que nous devons prendre en considération: présenter l'espace scénique où l'action a lieu; développer un discours poétique très vif qui a des effets immédiats sur les spectateurs; et programmer des moments ultérieurs importants du point de vue dramatique.

Ainsi, le prologue d'*Électre* présente la description poétique de la cité d'Argos, un espace qualifié d'ἄλσος où les personnages viennent d'arriver. La référence aux lieux sacrés les plus emblématiques de la cité, comme le temple d'Héra ou l'ἀγορά du dieu λυκοκτόνος, une allusion à Apollon Λύκειος, ainsi que les jeux étymologiques et la paronomasie entre λυκοκτόνος... Λύκειος et πολυχρύσους... πολύφθορον, jouent un

rôle très important dans la description ritualisée de cette scène. De même, l'allusion à Apollon Λύκειος, l'un des dieux cultuels les plus importants de la cité, mentionné comme le dieu tueur de loups, en même temps destructeur et protecteur, est reprise à deux moments postérieurs importants du point de vue dramatique. Le premier c'est une εὐχή de Clytemnestre adressée à cette divinité afin d'être libérée de ses peurs à cause du rêve qui prévoyait ce qui paraissait être l'imminente arrivée d'Oreste. Le deuxième c'est une nouvelle supplication d'Électre, adressée aussi à Apollon Λύκειος afin d'être protégée dans le crime que la fille d'Agamemnon va réaliser dans les vers suivants en tuant les assassins de son père.

Dans le prologue de *Philoctète*, la description de la caverne est aussi importante, associée au personnage, car le lieu exprime l'exclusion du héros de la société, animalisé et sauvage. En ce sens, l'endroit est décrit comme un espace où les rites de la communauté des hommes ont été altérés, car au lieu de l'εὐφημία qui devait prévaloir dans les sacrifices, Philoctète était contrainte à une δυσφημία qui, jointe à la mauvaise odeur et au sang qui coulait de sa blessure, transgressait le rite attendu. Ce lieu sauvage, présenté comme un ἄντρον exclu de la société dans le prologue, est en même temps sacré, en contact avec la nature volcanique consacrée au dieu Héphestos, une terre intouchable et inviolable que l'homme n'a pas foulé, mais qu'on doit vénérer comme un dieu avant de partir. De plus, à la fin de la tragédie la grotte du début est transformée en μέλαθρον, un espace plein de cultes et de végétation en raison de la réintégration sociale du personnage. Enfin, Philoctète fait une nouvelle invocation à Hermès et à la plaine de Lemnos pour réintégrer la société, une supplication qui reprend l'invocation qu'Ulysse avait adressée à Hermès au début de la pièce pour être aussi accompagné dans l'entreprise qu'il allait mener avec Néoptolème.

Dans le prologue d'*Œdipe à Colone*, nous voyons à nouveau l'importance de la description d'un espace sacré, cette fois associé à l'héroïsation progressive du personnage. En effet, l'ἄλσος du prologue est décrit avec une force poétique très synthétique et émouvante, où il y a de la végétation, représentative des dieux, qui pousse dans cet endroit et qui est détaillée dans un célèbre chant choral que nous avons étudié. En fait, ce *locus amoenus* a des caractéristiques qui, en plus de définir le statut sacré de l'espace, sont aussi appliquées, à la fin de la pièce, au tombeau qui abritera le nouveau culte du héros Œdipe, lorsque, déchu au début, il est transformé en guide et protecteur des Athéniens. En outre, si le bois sacré était un endroit ravissant,

mystérieux, secret et dont le sol ne pouvait être foulé, ces mêmes caractéristiques feront partie de la tombe du héros. Le bois, où Œdipe trouve le χαλκόπους ὁδός, le seuil d'airain par où le héros descendra vers Hadès, a une forte sacralité, comme l'aura aussi la tombe d'Œdipe, deux espaces associés par des caractéristiques identiques et par un style et un langage similaire qui associent le prologue aux derniers épisodes de la pièce. En outre, les libations qu'Œdipe devra verser pour apaiser les Euménides protectrices de ce bois non seulement associent la figure du héros à celle des déesses, mais sont également décrites avec précision, avec une fonction en même temps poétique et dramatique, dans un épisode postérieur que nous avons analysé.

Le troisième élément répété dans plusieurs prologues est la supplication, que nous retrouvons dans *Œdipe Roi* et *Œdipe à Colone*. La tragédie *Œdipe Roi* commence avec une scène de supplication par laquelle la communauté thébaine sollicite la faveur du roi Œdipe à cause de l'épidémie qui frappe la cité. Ainsi, les citoyens prient leur souverain de trouver un remède avec une supplication qui, par des éléments caractéristiques comme les rameaux, les autels et les péans, ressemble à la prière que l'on adresse à une divinité. Mais au lieu d'un dieu, c'est le souverain qui reçoit cette supplication en raison de sa capacité supposée à pouvoir sauver la communauté. Dans les épisodes postérieurs nous retrouvons développé sous diverses formes le motif de la supplication, qui nous renvoie constamment au prologue. À chaque fois, la capacité de libérer la cité de la peste est incarnée par Œdipe dans le prologue, par les divinités dans la supplication que le chœur leur adresse dans la *parodos*, par Tirésias dans la prière qu'Œdipe lui-même fait au devin ou par le peuple thébain, à qui le roi adresse, à la fin de la pièce, une dernière supplication afin d'être chassé du pays. Dans cette ultime supplication, les caractéristiques qui définissent le suppliant et le *supplicandus* sont inversées par rapport à la supplication du prologue. En outre, la supplication faite par Jocaste au milieu du drame nous rappelle aussi le prologue, car elle adresse elle aussi une prière, mais cette fois adressée à Apollon ἄγγιστος, afin d'être libérée de ses peurs présentes. C'est ainsi que le motif de la supplication permet d'exposer dès le début un problème dramatique central dans l'économie de la pièce d'une manière inquiétante, et ce thème est développé tout au long de l'œuvre jusqu'au dénouement tragique.

De même, la supplication du début d'*Œdipe à Colone* est justifiée par les nécessités dramatiques de cette pièce. Ainsi, Œdipe, appelé à devenir un héros protecteur pour les Athéniens, est arrivé dans le bois sacré des Euménides pour



s'installer, en bienfaiteur pour ceux qui vont accueillir son culte, les Athéniens, et en héros protecteur contre ceux qui l'ont chassé, les Thébains. Pour obtenir la protection dans l'endroit où il vient d'arriver, il adresse une prière aux déesses. Ainsi, cette supplication d'*asylia* est associée aux caractéristiques ambivalentes que le héros aura depuis son tombeau, en étant à la fois bienfaiteur pour ceux qui lui rendent un culte et malfaiteur pour ceux qui l'ont rejeté. Cette ambivalence d'Œdipe, exposée d'une manière synthétique dans le prologue, est développée d'une façon progressive lors des dialogues suivants entre Œdipe et les différents personnages, qu'ils entrent dans les catégories des amis athéniens, comme Thésée, ou des ennemis thébains, comme Créon ou Polynice. De cette façon, le héros semble subir peu à peu une transformation, qui conduit à son héroïsation comme récepteur d'un culte, et qui est développée et constamment rappelée dans les épisodes et les chants choraux postérieurs.

En ce qui concerne les éléments rituels qui n'apparaissent que dans un prologue, nous allons résumer très brièvement les traits qu'il convient de souligner:

Dans la première tragédie que nous avons étudiée, *Ajax*, nous avons analysé trois éléments rituels qui sont employés au service du drame. En premier lieu, l'apparition de la divinité Athéna dans le prologue, étant donné que la déesse est absente dans le reste de la pièce, sert à renforcer la sacralité du lieu où l'action dramatique se déroule, où nous trouvons deux personnages, Ulysse et Ajax, qui sont guidés par la déesse. En outre, cette divinité a une fonction programmatique très claire, puisqu'elle montre à Ulysse la folie d'un des héros les plus puissants des Grecs, en sorte qu'il s'apitoie sur le malheureux Ajax au point de défendre, à la fin du drame, la sépulture du héros. De même, avec la *θεία μανία* qu'elle envoie au héros comme punition, la déesse essaie de restaurer l'ordre que l'*hybris* du héros a transgressé. En conséquence, dans les épisodes suivants Ajax se purifie et s'achemine vers son suicide afin de retrouver un statut de héros. En deuxième lieu, nous avons étudié l'épée, un objet symbolique mentionné avec des images poétiques qui associent le massacre qu'Ajax fait des animaux dans le prologue, au suicide du héros: ainsi l'image de plonger l'épée dans le corps, mentionnée à deux moments, où du sang coule de l'arme, une image reprise dans ces deux moments avec la formule *σὸν (περὶ) νεορράντῳ ξίφει*, où le composé tragique a des effets importants sur les spectateurs. En troisième lieu, les sacrifices d'animaux qu'Ajax exécute dans le prologue constituent une image poétique et tragique qui transgresse le protocole habituel du sacrifice. Mais ce même sacrifice sera rappelé plus tard en

référence au sacrifice du héros, qui se suicide avec la même épée, personnifiée comme Σφαγεύς, avec laquelle il avait tué les animaux dans le prologue. Ainsi, l'épée et l'image poétique et tragique du sacrifice présentent une scène rituelle pervertie dans le prologue qui est développée dans le suicide du personnage.

Dans *Les Trachiniennes*, si nous laissons l'oracle de côté, nous trouvons aussi deux autres éléments rituels qui sont exposés dans le prologue et développés dans les scènes postérieures. D'un côté, les rites nuptiaux présentent dans le prologue une transgression qui modifie la fonction principale du mariage. C'est ainsi que le bonheur caractéristique des mariés est converti en l'horreur du monstrueux prétendant, le fleuve Achéloos, qui s'apprête à épouser Déjanire. De même, l'union conjugale est altérée par la séparation des époux, qui ne sont jamais réunis. Cette inversion des fondements qui soutiennent l'οἶκος est réitérée tout au long du drame, au cours duquel sont constamment rappelées la séparation des époux, la peur, la préoccupation et l'angoisse qui troublent Déjanire: son suicide sur la couche du mariage met en évidence cette même transgression rituelle, car le lit est ainsi associé à la mort et non à l'union et à la vie. D'un autre côté, Zeus a une présence importante dès le prologue jusqu'au dénouement tragique, puisque son fils Héraclès est venu libérer la fiancée du monstrueux prétendant. L'Olympien est ainsi invoqué comme Zeus Ἀγώνιος, Τροπαῖος ou Κηναῖος, d'après ses réalités culturelles, en fonction de chaque contexte dramatique, en particulier pour annoncer l'imminente arrivée d'Héraclès. À nouveau, donc, dans cette tragédie nous trouvons exposés dans le prologue les éléments du conflit qui se développent dans la suite à partir de cette première situation.

La tragédie *Antigone* développe le motif rituel de la sépulture. Le prologue expose d'emblée la transgression rituelle du décret de Créon qui prive de sépulture Polynice le traître. Cette proclamation pervertit l'hommage dû aux morts et rend impure la cité thébaine. Contre ce décret, Antigone décide de se révolter: elle respecte le moment de la pieuse préparation du mort, accompli traditionnellement par les femmes avant l'enterrement, et l'élévation du tumulus, ainsi que le montrent les termes religieux tels que κουφίζω ou χόω. Ces mêmes motifs, ainsi que la lamentation funèbre, sont développés par l'héroïne dans les épisodes ultérieurs: lors de ses deux tentatives d'enterrement du mort, dans le thrène qu'elle prononce, quand elle invoque le sépulcre qui va l'accueillir et rappelle la mémoire de sa famille morte, et au moment où elle fait allusion à son propre emprisonnement. Enfin, quand Créon partira libérer Antigone et

enterrer Polynice afin de respecter enfin la piété, il fera allusion à ces mêmes procédés rituels pour restituer l'ordre qui avait été altéré. De même, la fin de cette tragédie est marquée par les constantes lamentations funèbres qui mettent en évidence l'échec des interdictions proclamées par le roi, puisqu'elles ont finalement lieu après avoir été interdites. En outre, le motif poético-rituel de la femme qui va se marier avec la mort est aussi annoncé dans le prologue, avec l'ambiguïté du verbe *κεῖμαι* et la construction en chiasme qui annoncent la mort des amants, Antigone et Hémon, réunis dans la mort à la fin du drame.

Dans le prologue d'*Œdipe Roi*, le motif religieux du *μίασμα* est important parce qu'il est annoncé par l'oracle avec une fonction programmatique, moyennant une image poétique selon laquelle le *μίασμα* sort de la terre comme une plante. Ainsi, la terre enfante la mort au lieu de la vie; car les animaux et les végétaux meurent et les accouchements des femmes cessent à cause de cette maladie. Cette pollution de la terre et sa résolution sont les images que l'oracle annonce, au début de la pièce, et qui sont répétées tout au long du drame jusqu'au dénouement tragique, lorsqu'*Œdipe* découvrira qu'il est lui-même la maladie qui doit être chassée.

Le prologue d'*Électre* constitue une exposition non seulement de la tromperie planifiée par Oreste pour venger l'assassinat de son père, mais aussi des offrandes funèbres, les libations et la boucle, qu'il prévoit aller déposer sur la tombe d'Agamemnon. Pour la suite, nous trouvons développé ce même motif rituel dans des différents moments importants du déroulement tragique. C'est le cas de l'allusion au renversement de l'ancien roi Agamemnon par son meurtrier *Égisthe*, où les libations sont transformées en *παρέστιοι λοιβαί*, qu'on versait sur le centre du foyer où le roi fut détrôné. Mais aussi c'est le cas du dialogue entre *Chrysothémis* et *Électre*, où les deux sœurs discutent de leurs conceptions différentes des libations: pour la première, les offrandes sont une manière d'apaiser la colère du mort pour éviter que la prophétie, qui prévoyait l'arrivée du vengeur, ait lieu; mais pour la deuxième les offrandes sont une affaire pieuse afin de rendre un culte à son père trépassé. De plus, le motif des libations est aussi rappelé dans le moment où l'on décrit le *μασχαλισμός* d'Agamemnon, où les *λουτρά* du prologue, qui définissaient les libations qu'Oreste prévoyait d'aller verser, sont maintenant celles qui contribuent à la toilette du mort. Mais elles sont mentionnées avec une image poétique et tragique, qui décrit le meurtre comme un bain de sang, selon lequel l'eau, qui sert à purifier la tache, se transforme en sang qui rend impur

l'assassinat. De même, les deux genres d'offrandes annoncés par Oreste dans le prologue anticipent le moment où l'on apprend que quelqu'un de familial a versé des libations pieuses et a déposé des boucles de cheveux, ce qui nous rappelle le prologue pour créer l'espoir de la proche arrivée du vengeur.

Dans le prologue de *Philoctète* nous retrouvons une transgression de valeurs hoplitiques, comme il est clair par la manière dont Ulysse instruit son apprenti Néoptolème, fondée sur la tromperie, les intérêts particuliers et la trahison, face à l'idée de la collectivité et la solidarité entre les camarades. Ainsi, les images militaires, qui nous rappellent la hiérarchie entre Ulysse et Néoptolème ou l'obéissance inconditionnelle que l'inférieur doit montrer envers son supérieur, sont importantes parce qu'elles programment l'entreprise que le fils d'Achille doit réaliser dans les épisodes suivants. Moyennant cette action, au terme de son apprentissage, Néoptolème acquerra les valeurs hoplitiques qui concluront son changement d'état, d'éphèbe à hoplite. Parmi les rituels associés à l'éphébie, le serment, qui apparaît aussi dans le prologue, joue un rôle dramatique très important, développé au cours de la tragédie et employé au service de la ruse et de la fausse amitié ritualisée que le fils d'Achille promet à Philoctète afin d'acquérir sa confiance. En outre du rituel de l'éphébie, nous avons étudié deux aspects que les spectateurs pouvaient associer à des rites ou des mythes qui avaient lieu aussi à l'île de Lemnos. Il s'agit de la *δυσοσμία*, exposée d'une manière très synthétique dans les premiers vers de la tragédie, avec l'image poétique du sang qui coule de la blessure du malade, et rappelée à maintes reprises dans les épisodes et chants choraux postérieurs, grâce auxquels nous associons cette mauvaise odeur au *μίασμα* qui rend impur le personnage, une image qui renforce la transgression rituelle tel qu'elle est décrite dans le prologue. Il s'agit aussi du feu purificateur de l'île de Lemnos, invoqué à plusieurs reprises dès le prologue avec trois fonctions, qui l'associent à la sacralité volcanique de l'île, reliée à son dieu protecteur Héphestos, et qui définissent la nature de cet élément naturel: purificateur, civilisateur et destructeur.

En général, les éléments rituels qui apparaissent dans les prologues de Sophocle reflètent donc un environnement sacralisé et tragique, qui a subi une transgression rituelle par laquelle l'ordre religieux attendu a été altéré. Cette situation initiale sert à nouer le début du conflit tragique, à partir duquel l'action dramatique commence à se dérouler. Ces traits rituels sont construits par des procédés poétiques dont l'emploi peut être expliqué par les besoins dramatiques du contexte. Ainsi, nous trouvons des images

poétiques, comme le μίασμα qui pousse de la terre dans *Œdipe Roi*, des épithètes avec des connotations religieuses mais reformulées selon le contexte dramatique, comme πολυχρύσους ou πολύφθορον, un langage évocateur de réalités rituelles, comme l'expression ἔνθα μή τις ὄψεται pour rappeler l'expulsion du μίασμα, de rares composés qui évoquent des images poético-tragiques, comme ξιφοκτόνους ou νεορράντω, et un style répétitif qui transgresse la finalité du rituel, comme la série de différentes façons de tuer les animaux dans les sacrifices qu'Ajax exécute.

En outre, nous avons mis en évidence des expressions synthétiques et poétiques qui donnent une vive impression de ce qui s'est passé et préparent des images qui seront développées plus loin dans la pièce, comme κλέψαι χειρὸς ἐνδίκου σφαγᾶς, qui annonce le développement de la tromperie ourdie par Oreste et le sacrifice de Clytemnestre, ou comme l'image de la δυσφημία et de la δυσοσμία de Philoctète, évoquées dans les premiers vers avec des images poétiques qui donnent une forte impression de la transgression rituelle qui s'est produite. Ces procédés, qui sont en même temps poétiques, rituels et dramatiques, parmi d'autres que nous avons étudiés, créent des effets variés sur le spectateur et relient le langage poétique à l'évocation rituelle, qui sert à exposer, d'une manière synthétique et frappante, le début conflictuel du drame.

C'est ainsi que les éléments que nous avons étudiés non seulement renforcent le conflit tragique initial, mais aussi le préparent et programment à l'avance les actions dramatiques qui vont se dérouler à partir du prologue et dans les épisodes et dans les chants choraux postérieurs: ils apparaissent en effet répétés, avec des schémas similaires à celui du prologue mais d'une manière plus détaillée, dans les moments suivants de la pièce. En fait, dans plusieurs tragédies, les éléments rituels que nous voyons dans le prologue sont employés, plus loin dans la pièce, pour mettre en évidence une inversion dramatique, car ils sont utilisés avec les mêmes caractéristiques mais dans des contextes différents. C'est le cas de l'épée et des sacrifices d'Ajax, appliqués au début à l'assassinat des animaux que le héros fait dans le prologue et employés après pour le sacrifice d'Ajax lui-même, avec un langage qui nous rappelle le premier sacrifice. C'est aussi le cas de la supplication d'*Œdipe Roi*, employée au début pour renforcer le conflit tragique, adressée au roi pour qu'il trouve un salut contre le malheur; mais utilisée à la fin avec une inversion dramatique très claire, car à ce moment ce sera Œdipe qui adressera une nouvelle supplication au peuple pour obtenir son expulsion. De même, cette inversion dramatique est importante dans *Œdipe à Colone*, où les caractéristiques

qui définissent l'ἄλλος décrit dans le prologue, comme un bois sacré, mystérieux et qu'il est interdit de fouler, seront appliquées à la fin au tombeau du héros. Ainsi, ces deux espaces sont associés à cause de leur puissance et de leur sacralité.

En ce sens, nous avons étudié la manière dont Sophocle compose les prologues de ses tragédies conservées. Il emploie des procédés qui sont en même temps poétiques, rituels et dramatiques pour exposer, d'une façon synthétique et frappante, le problème qui est apparu au début de la pièce. En outre, ces procédés sont utilisés d'une manière programmatique, car ils sont développés au cours de la tragédie jusqu'au dénouement tragique. Ainsi, nous pouvons confirmer que dans les prologues des tragédies conservées de Sophocle nous trouvons des éléments poético-rituels qui ont une double fonction qui sert à donner corps au drame: présentative et programmatique.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS\*

### 1. Ediciones y traducciones de Sófocles

- ALAMILLO, A. (1992), *Sófocles: tragedias*, Madrid.
- CAMPBELL, L. (1879), *Sophocles: The plays and fragments*, vol. 1, Oxford.
- (1881), *Sophocles: The plays and fragments*, vol. 2, Oxford.
- (1907), *Paralipomena Sophoclea*, London.
- CONDELLO, F. (2009), *Sofocle: Edipo Re*, Siena.
- DAWE, R. D. (1973a), *Studies on the text of Sophocles: The manuscripts and the text*, Leiden.
- (1973b), *Studies on the text of Sophocles: The collations*, Leiden.
- (1975), *Sophoclis tragoediae*, vol. 1, Lipsiae.
- (1978), *Studies on the text of Sophocles: Women of Trachis, Antigone, Philoctetes, Oedipus at Colonus*, Leiden.
- (1979), *Sophoclis tragoediae*, vol. 2, Lipsiae.
- LLOYD-JONES, H. (1994a), *Sophocles: Ajax, Electra, Oedipus tyrannus*, vol. 1, Cambridge (Massachusetts), London.
- (1994b), *Sophocles: Antigone, The women of Trachis, Philoctetes, Oedipus at Colonus*, vol. 2, Cambridge (Massachusetts), London.
- (1996), *Sophocles: Fragments*, Cambridge (Massachusetts), London.
- LLOYD-JONES, H. & WILSON, N. G. (1990a), *Sophoclis fabulae*, Oxonii.
- (1990b), *Sophoclea: studies on the text of Sophocles*, Oxford.
- LUCAS DE DIOS, J. M<sup>a</sup>. (1983), *Sófocles: fragmentos*, Madrid.
- MAZON, P. (1955), *Sophocle: Les Trachiniennes, Antigone*, vol 1, Paris.
- (1958), *Sophocle: Ajax, Œdipe Roi, Électre*, vol. 2, Paris.
- (1960), *Sophocle: Philoctète, Œdipe à Colone*, vol 3, Paris.
- PEARSON, A. C. (1924), *Sophoclis fabulae*, Oxonii.
- VARA, J. (1991), *Sófocles: tragedias completas*, Madrid.

### 2. Comentarios de Sófocles

- AVEZZÙ, G. & PUCCI, P. & CERRI, G. (2003), *Sofocle: Filottete*, Milano (Introduzione e commento di P. Pucci; Testo critico di G. Avezzi; Traduzione di G. Cerri).

---

\* Las revistas, salvo en los casos en que no aparecen, siguen las abreviaturas de la *Année Philologique*.

- BOLLACK, J. (1990), *L'Oedipe Roi de Sophocle*, Lille.
- BROWN, A. (1987), *Sophocles: Antigone*, Warminster.
- DAVIES, M. (1991), *Sophocles: Trachiniae*, Oxford.
- DAWE, R. D. (2006<sup>2</sup>), *Sophocles: Oedipus Rex*, Cambridge.
- EASTERLING, P. E. (1989), *Sophocles: Trachiniae*, Cambridge.
- FINGLASS, P. J. (2007), *Sophocles: Electra*, Cambridge.
- (2011), *Sophocles: Ajax*, Cambridge.
- GARVIE, A. F. (1998), *Sophocles: Ajax*, Warminster.
- GRIFFITH, M. (1999), *Sophocles: Antigone*, Cambridge.
- JEBB, R. C. (1883), *Sophocles: The plays and fragments: The Oedipus Tyrannus*, vol. 1, Cambridge.
- (1885), *Sophocles: The plays and fragments: The Oedipus Coloneus*, vol. 2, Cambridge.
- (1888), *Sophocles: The plays and fragments: The Antigone*, vol. 3, Cambridge.
- (1890), *Sophocles: The plays and fragments: The Philoctetes*, vol. 4, Cambridge.
- (1892), *Sophocles: The plays and fragments: The Trachiniae*, vol. 5, Cambridge.
- (1894), *Sophocles: The plays and fragments: The Electra*, vol. 6, Cambridge.
- (1896), *Sophocles: The plays and fragments: The Ajax*, vol. 7, Cambridge.
- KAMERBEEK, J. C. (1963), *The plays of Sophocles: The Ajax*, Leiden.
- (1967), *The plays of Sophocles: The Oedipus Tyrannus*, Leiden.
- (1970), *The plays of Sophocles: The Trachiniae*, Leiden.
- (1974), *The plays of Sophocles: The Electra*, Leiden.
- (1978), *The plays of Sophocles: The Antigone*, Leiden.
- (1980a), *The plays of Sophocles: The Philoctetes*, Leiden.
- (1980b), *The plays of Sophocles: The Oedipus Coloneus*, Leiden.
- KELLS, J. H. (1973), *Sophocles: Electra*, Cambridge.
- MARCH, J. R. (2001), *Sophocles: Electra*, Warminster.
- SCHEIN, S. L. (2014), *Sophocles: Philoctetes*, Cambridge.
- STANFORD, W. B. (1981), *Sophocles: Ajax*, Bristol.
- STELLA, M. (2010), *Sofocle: Edipo Re*, Roma.
- SUSANETTI, D. (2012), *Sofocle: Antigone*, Roma.



USSHER, R. G. (1990), *Sophocles: Philoctetes*, Warminster.

WEBSTER, T. B. L. (1970), *Sophocles: Philoctetes*, Cambridge.

### **3. Otras ediciones y comentarios**

#### **Aristóteles**

LÓPEZ EIRE, A. (2002), *Aristóteles: Poética*, Madrid.

#### **Esquilo**

FRAENKEL, E. (1950), *Aeschylus: Agamemnon*, Oxford.

#### **Eurípides**

COLLARD, C. (1975), *Euripides: Supplices*, Groningen.

LEE, K. H. (1997), *Euripides: Ion*, Warminster.

MASTRONARDE, D. J. (2002), *Euripides: Medea*, Cambridge.

#### **Fragmentos de ciclo épico**

BERNABÉ, A. (1987), *Poetae Epici Graeci: testimonia et fragmenta, Pars I*, Monachi, Lipsiae. = *PEG I*

WEST, M. L. (2013), *The epic cycle: a commentary on the lost Troy epics*, Oxford.

#### **Fragmentos de comedia**

KASSEL, R. & AUSTIN, C. [1983-2001], *Poetae Comici Graeci*, Berlin. = *PCG*

#### **Fragmentos de drama satírico**

KRUMEICH, R. & PECHSTEIN, N. & SEIDENSTICKER, B. (1999), *Das griechische Satyrspiel*, Darmstadt.

#### **Fragmentos de historiadores**

JACOBY, F. [1923-1958], *Die Fragmente der griechischen Historiker*, Berlin, Leiden. = *FGrH*

#### **Fragmentos de tragedia**

SNELL, B. & RADT, S. & KANNICHT, R. [1971-2004], *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, 5 vols., Gottingae. = *TrGF*

#### **Lírica griega arcaica**

DAVIES, M. (ed.) (1991), *Poetarum Melicorum Graecorum Fragmenta: Alcman, Stesichorus, Ibycus*, Oxonii. = *PMGF*

MAEHLER, H. (ed.) (2003), *Bacchylides: Carmina cum Fragmentis*, Monachi, Lipsiae.

- PAGE, D. L. (1967), *Poetae Melici Graeci: Alcmanis, Stesichori, Ibyci, Anacreontis, Simonidis, Corinnae, poetarum minorum reliquas, carmina popularia et convivialia quaeque adespota feruntur*, Oxonii. = PMG
- WEST, M. L. [1971-1972], *Iambi et elegi graeci ante Alexandrum cantati*, Oxonii. = West

#### 4. Estudios sobre tragedia griega

- ADRADOS, F. R. (1986), «Las tragedias de súplica: origen, tipología y relaciones internas», *Eclás* 90, 27-46.
- ARNOTT, P. (1962), *Greek scenic conventions in the fifth century B. C.*, Oxford.
- BATTEZZATO, L. (2008), *Linguistica e retorica della tragedia greca*, Roma.
- BELFIORE, E. S. (2000), *Murder among friends: violations of philia in Greek tragedy*, Oxford.
- BERGSON, L. (1956), *L'épithète ornementale dans Eschyle, Sophocle et Euripide*, Uppsala.
- BIRAUD, M. (2010), *Les interjections du théâtre grec antique: étude sémantique et pragmatique*, Louvain-la-Neuve.
- BRIOSO, M. (2005), «Sobre las convenciones escénicas de la tragedia y comedia clásicas», en BRIOSO, M. & MEDINA, A. V. (eds.), *Aspectos del teatro griego antiguo*, Sevilla, 173-263.
- BURKERT, W. (1966), «Greek tragedy and sacrificial ritual», *GRBS* 7, 87-121.
- CODERCH, J. R. (1996), «Purgación y locura en la tragedia griega», *Philologica Canariensia* 2, 37-48.
- DALE, A. M. (1968<sup>2</sup>), *The lyric metres of Greek drama*, Cambridge [1948].
- EASTERLING, P. E. (1987), «Women in tragic space», *BICS* 34 (1), 15-26.
- (1988), «Tragedy and ritual: 'Cry "Woe, Woe", but may the god prevail'», *Mètis* 3, 87-109.
- (1993), «Gods on stage in Greek tragedy», en DALFSEN, J. & PETERSMANN, G. & SCHWARZ, F. F. (eds.), *Religio Graeco-Romana Horn*, 77-86.
- (1996), «Weeping, witnessing and the tragic audience: response to Segal», en SILK, M. S. (ed.), *Tragedy and the tragic: Greek theatre and beyond*, Oxford, 173-181.
- (ed.) (1997), *The Cambridge companion to Greek tragedy*, Cambridge.
- FLETCHER, J. (2007), «Horkos in the *Oresteia*», en SOMMERSTEIN, A. H. & FLETCHER, J. (eds.), *Horkos. The Oath in Greek society*, Bristol, 102-111.
- (2011), *Performing oaths in classical Greek drama*, Cambridge.

- GARCÍA LÓPEZ, J. (1992), «Tragedia griega y religión», *Minerva* 6, 37-60.
- GARNER, R. (1990), *From Homer to tragedy: the art of allusion in Greek poetry*, London.
- GOFF, B. (ed.) (1995), *History, tragedy, theory: dialogues on Athenian drama*, Austin.
- GOLDHILL, S. (1987), «The great Dionysia and civic ideology», *JHS* 107, 58-76.
- GREGORY, J. (ed.) (2006), *A companion to Greek tragedy*, Malden, Oxford, Carlton.
- GRIFFIN, J. (1998), «The social function of Attic tragedy», *CQ* 48 (1), 39-61.
- GUÉPIN, J. P. (1968), *The tragic paradox: myth and ritual in Greek tragedy*, Amsterdam.
- HEATH, M. (1987), *The poetics of Greek tragedy*, London.
- HENRICHS, A. (1994), «Why should I dance? Choral self-referentiality in Greek tragedy», *Arion* 3, 56-111.
- (2000), «Drama and *dromena*: bloodshed, violence and sacrificial metaphor in Euripides», *HSPH* 100, 173-188.
- (2004), «'Let the good prevail': perversions of the ritual process in Greek tragedy», en YATROMANOLAKIS, D. & ROILLOS, P. (eds.), *Greek ritual poetics*, Cambridge (Massachusetts), 189-198.
- (2012), «Animal sacrifice in Greek tragedy: ritual, metaphor, problematizations», en FARAONE, C. & NAIDEN, F. (eds.), *Greek and roman animal sacrifice: ancient victims, modern observers*, Cambridge, 180-194.
- JOUANNA, J. (1992), «Libations et sacrifices dans la tragédie grecque», *REG* 105, 406-434.
- KAIMIO, M. (1988), *Physical contact in Greek tragedy: a study of stage conventions*, Helsinki.
- KAMERBEEK, J. C. (1965), «Prophecy and tragedy», *Mnemosyne* 18, 29-40.
- KITTO, H. D. F. (1961<sup>3</sup>), *Greek tragedy*, London [1939].
- (1964<sup>2</sup>), *Form and Meaning in Drama*, London, New York [1956].
- KNOX, B. M. W. (1979), *Word and action: Essays on the ancient Greek theater*, Baltimore.
- KOPPERSCHMIDT, J. (1971), «Hikesie als dramatische Form», en JENS, W. (ed.), *Die Bauformen der Griechischen Tragödie*, München, 321-346.
- LATTIMORE, R. (1958), *The poetry of Greek tragedy*, Baltimore.
- LEGANGNEUX, P. (1999), «Les scènes de supplication dans la tragédie grecque», *Lalies* 20, 178-188.
- LESKY, A. (1973), *La tragedia griega*, Barcelona [trad. esp., 1938].

- LORAU, N. (1989), *Maneras trágicas de matar a una mujer*, Madrid [trad. esp., 1985].
- MARKANTONATOS, A. & ZIMMERMANN, B. (eds.) (2012), *Crisis on stage: tragedy and comedy in late fifth-century Athens*, Berlin.
- MAUDUIT, C. (1988), «Le sauvage et le sacré dans la tragédie grecque», *BAGB* 47 (4), 303-317.
- (2006), *La sauvagerie dans la poésie grecque d'Homère à Eschyle*, Paris.
- MIKALSON, J. D. (1991), *Honor thy Gods: Popular Religion in Greek Tragedy*, Chapel Hill.
- MURRAY, G. (1927), «Excursus on the ritual forms present in Greek tragedy», en HARRISON, J. E. (1927), *Themis: a study of the social origins of Greek religion*, London, 341-363.
- PADEL, R. (1995), *Whom Gods destroy: elements of Greek and tragic madness*, Princeton.
- PARKER, R. (1997), «Gods cruel and the kind: tragic and civic theology», en PELLING, C. B. R. (ed.), *Greek tragedy and the historian*, Oxford, 143-160.
- PELLING, C. B. R. (ed.) (1997), *Greek tragedy and the historian*, Oxford.
- PICKARD-CAMBRIDGE, A. (1946), *The theatre of Dionysus in Athens*, Oxford.
- (1970), *Dithyramb, tragedy and comedy*, Oxford.
- (1973), *The dramatic festivals of Athens*, Oxford.
- PLÁCIDO, D. (2016), «Público y contenidos sociales del teatro trágico ateniense», en LÓPEZ FÉREZ, J. A. (ed.), *Homenaje al profesor Martínez Díez: polypragmosyne*, Madrid, 575-588.
- POHLENZ, M. (1978), *La tragedia greca*, vol. 1, Brescia [trad. it., 1930].
- POZZI, D. C. & WICKERSHAM, J. M. (eds.) (1991), *Myth and the polis*, Ithaca, London.
- REHM, R. (1994), *Marriage to death. The conflation of wedding and funeral rituals in Greek tragedy*, Princeton.
- ROGUIN, C. F. D. (1999), «Apollon Lykeios dans la tragédie: dieu protecteur, dieu tueur, «dieu de l'initiation» », *Kernos* 12, 99-123.
- ROMILLY, J. D. (1970), *La tragédie grecque*, Paris.
- (1971), *Le temps dans la tragédie grecque*, Paris.
- (1980), *L'évolution du pathétique: d'Eschyle à Euripide*, Paris.
- RUIZ SOLA, A. (1995), «El mito antiguo y su proyección dramática», en IBÁÑEZ, J. M. N. (ed.), *Estudios de religión y mito en Grecia y Roma: X Jornadas de Filología Clásica de Castilla y León*, León, 273-282.
- RUTHERFORD, R. B. (2012), *Greek tragic style: form, language and interpretation*, Cambridge.

- SCULLION, S. (2002), «Nothing to do with Dionysus: tragedy misconceived as ritual», *CQ* 52, 102-137.
- SEAFORD, R. (1987), «The tragic wedding», *JHS* 107, 106-130.
- (1990), «The imprisonment of women in Greek tragedy», *JHS* 110, 76-90.
- (1994), *Reciprocity and ritual: Homer and tragedy in the developing City-State*, Oxford.
- (2000), «The social function of Attic tragedy: a response to Jasper Griffin», *CQ* 50 (1), 30-44.
- SEALE, D. (1982), *Vision and stagecraft in Sophocles*, Abingdon.
- SEGAL, C. (1996), «Catharsis, audience and closure in Greek tragedy», en SILK, M. S. (ed.), *Tragedy and the tragic: Greek theatre and beyond*, Oxford, 149-172.
- SEIDENSTICKER, B. (1995), «Women on tragic stage», en GOFF, B. (ed.), *History, tragedy, theory: dialogues on Athenian drama*, Austin, 151-173.
- SIDERAS, A. (1971), *Aeschylus homericus: untersuchungen zu den Homerismen der aischyleischen Sprache*, Göttingen.
- SILK, M. S. (ed.) (1996), *Tragedy and the tragic: Greek theatre and beyond*, Oxford.
- SOMMERSTEIN, A. (ed.) (1993), *Tragedy, comedy and the polis*, Bari.
- SOURVINOU-INWOOD, C. (1994), «Something to do with Athens: tragedy and ritual», en OSBORNE, R. & HORNBLOWER, S. (eds.), *Ritual, finance, politics: Athenian democratic accounts presented to David Lewis*, Oxford, 269-290.
- (1997), «Tragedy and religion: constructs and readings», en PELLING, C. B. R. (ed.), *Greek tragedy and the historian*, Oxford, 161-186.
- (2003), *Tragedy and Athenian religion*, Lanham.
- (2004), «Gendering the Athenian funeral: ritual reality and tragic manipulations», en YATROMANOLAKIS, D & ROILLOS, P. (eds.), *Greek ritual poetics*, Cambridge (Massachusetts), 161-188.
- (2006), «Tragedy and anthropology», en GREGORY, J. (ed.), *A companion to Greek tragedy*, Malden, Oxford, Carlton, 293-304.
- STANFORD, W. B. (1983), *Greek tragedy and the emotions. An introductory study*, London, Boston, Melbourne.
- TAPLIN, O. (1977), *The stagecraft of Aeschylus: the dramatic use of exits and entrances in Greek tragedy*, Oxford.
- (2003<sup>2</sup>), *Greek tragedy in action*, London [1978].
- VERNANT, J. P. (2002a), «Tensiones y ambigüedades en la tragedia griega», en VERNANT, J. P. & VIDAL-NAQUET, P. (eds.), *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, vol. 1, Barcelona, 23-43.

- VERNANT, J. P. & VIDAL-NAQUET, P. (eds.) (2002), *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, vol. 1, Barcelona [trad. esp., 1972].
- VIDAL-NAQUET, P. (2002a), «Caza y sacrificio en la *Orestíada* de Esquilo», en VERNANT, J. P. & VIDAL-NAQUET, P. (eds.), *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, vol. 1, Barcelona, 137-161.
- WINKLER, J. J. & ZEITLIN F. I. (eds.) (1990), *Nothing to do with Dionysos? Athenian drama in its social context*, Princeton.
- WISE, J. (2008), «Tragedy as an augury of a happy life», *Arethusa* 41, 381-398.
- WOHL, V. (2010a), *Intimate commerce: exchange, gender and subjectivity in Greek tragedy*, Austin.
- (2010b), «A tragic case of poisoning: intention between tragedy and the law», *TAPhA* 140 (1), 33-70.
- YATROMANOLAKIS, D & ROILOS, P. (eds.) (2004a), *Greek ritual poetics*, Cambridge (Massachusetts).
- (2004b), «Provisionally structured ideas on a heuristic defined concept: toward a ritual poetics», en YATROMANOLAKIS, D. & ROILOS, P. (eds.), *Greek ritual poetics*, Cambridge (Massachusetts), 3-34.
- ZEITLIN, F. I. (1965), «The motif of the corrupted sacrifice in Aeschylus' *Oresteia*», *TAPhA* 96, 463-508.
- (1966), «Postscript to the sacrificial imagery in the *Oresteia* (Ag. 1235-7)», *TAPhA* 97, 643-653.
- (1990), «Playing the other: Theater, theatricality, and the Feminine in Greek Drama», en WINKLER, J. J. & ZEITLIN, F. I. (eds.), *Nothing to do with Dionysos? Athenian drama in its social context*, Princeton, 63-96.
- ZIMMERMANN, B. (2000), *Europa und die griechische Tragödie*, Frankfurt am Main.

## 5. Estudios sobre Sófocles

- ADAMS, S. M. (1957), *Sophocles: the playwright*, Toronto.
- AHRENSDORF, P. J. (2009), *Greek tragedy and political philosophy. Rationalism and religion in Sophocles' Theban plays*, Cambridge.
- AVEZZÙ, G. (ed.) (2003), *Il dramma sofocleo: testo, lingua, interpretazione*, Stuttgart, Weimar.
- BATTEZZATO, L. (2012), «The language of Sophocles», en MARKANTONATOS, A. (ed.), *Brill's companion to Sophocles*, Leiden, Boston, 305-324.
- BEER, J. (2004), *Sophocles and the tragedy of Athenian democracy*, Westport (Connecticut).

- BIGGS, P. (1966), «The disease theme in Sophocles' *Ajax*, *Philoctetes* and *Trachiniae*», *CPh* 61, 223-235.
- BLUNDELL, M. W. (2002), *Helping friends and harming enemies. A study in Sophocles and Greek ethics*, Cambridge.
- BOWRA, C. M. (1944), *Sophoclean tragedy*, London, Oxford.
- BROOK, A. E. (2014), *Ritual poetics in the plays of Sophocles*, Toronto.
- BUDELMANN, F. (2000), *The language of Sophocles: communality, communication and involvement*, Cambridge.
- BURTON, R. W. B. (1980), *The chorus in Sophocles' tragedies*, Oxford.
- BUXTON, R. G. A. (1980), «Blindness and limits: Sophocles and the logic of myth», *JHS* 100, 22-37.
- (1987), «The gods in Sophocles», en NEARCHOU, P. (ed.), *International meeting of ancient Greek drama Delphi 8-12 April 1984, Delphi 4-25 June 1985*, Athens, 9-14.
- CESCHI, G. (2009), *Il vocabolario medico di Sofocle*, Venezia.
- CURRIE, B. (2012), «Sophocles and hero cult», en ORMAND, K. (ed.), *A companion to Sophocles*, Malden, Oxford, Chichester, 331-348.
- DUÉ, C. (2012), «Lament as speech act in Sophocles», en ORMAND, K. (ed.), *A companion to Sophocles*, Malden, Oxford, Chichester, 236-250.
- EARP, F. R. (1944), *The style of Sophocles*, Cambridge.
- EASTERLING, P. E. (1984), «The tragic Homer», *BICS* 31, 1-8.
- (1999), «Plain words in Sophocles», en GRIFFIN, J. (ed.), *Sophocles revisited: Essays presented to Hugh Lloyd-Jones*, Oxford, 95-108.
- ELLENDT, F. (1958), *Lexicon Sophocleum: adhibitis veterum interpretum explicationibus grammaticorum notationibus recentiorum doctorum commentariis*, Hildesheim. = Ellendt
- ERRANDONEA, I. (1958), *Sófocles. Investigaciones sobre la estructura dramática de sus siete tragedias y sobre la personalidad de sus coros*, Madrid.
- FLETCHER, J. (2013), «Weapons of friendship: props in Sophocles' *Philoctetes* and *Ajax*», en HARRISON, G. W. M. & LIAPIS V. (eds.), *Performance in Greek and Roman theatre*, Leiden, Boston, 199-215.
- GARCÍA GUAL, C. (2004), «Los mitos de Sófocles», en JIMÉNEZ, A. P. & MARTÍN, C. A. & CABALLERO, R. (eds.), *Sófocles el hombre, Sófocles el poeta: actas del Congreso Internacional con motivo del XXV centenario del nacimiento de Sófocles (497/6 a. C. – 2003/4), celebrado en Málaga, 29-31 de mayo de 2003*, Málaga, 21-41.
- GOLDHILL, S. (2012), *Sophocles and the language of tragedy*, Oxford.

- GOLDHILL, S. & HALL E. (eds.) (2009), *Sophocles and the Greek tragic tradition*, Cambridge.
- GRIFFIN, J. (ed.) (1999), *Sophocles revisited: Essays presented to Hugh Lloyd-Jones*, Oxford.
- HARRIS, E. M. (2012), «Sophocles and Athenian law», en ORMAND, K. (ed.), *A companion to Sophocles*, Malden, Oxford, Chichester, 287-300.
- HUTCHINSON, G. O. (1999), «Sophocles and time», en GRIFFIN J. (ed.), *Sophocles revisited: Essays presented to Hugh Lloyd-Jones*, Oxford, 47-72.
- JIMÉNEZ, A. P. & MARTÍN, C. A. & CABALLERO, R. (eds.) (2004), *Sófocles el hombre, Sófocles el poeta: actas del Congreso Internacional con motivo del XXV centenario del nacimiento de Sófocles (497/6 a. C. – 2003/4), celebrado en Málaga, 29-31 de mayo de 2003*, Málaga.
- JONG, I. J. F. D. & RIJKSBARON, A. (eds.) (2006), *Sophocles and the Greek language: aspects of diction, syntax and pragmatics*, Leiden.
- JOUANNA, (1997), «Oracles et devins chez Sophocle», en HEINTZ, J. G. (ed.), *Oracles et prophéties dans l'Antiquité. Actes du Colloque de Strasbourg 15-17 Juin 1995*, Paris, 283-320.
- (2007), *Sophocle*, Paris.
- KAMERBEEK, J. C. (1948), «Sophocle et Héraclite, quelques observations sur leurs rapports», en VOLLGRAFF, C. W. (ed.), *Studia varia Carolo Guilielmo Vollgraff a discipulis oblata*, Amsterdam, 89-103.
- KIRKWOOD, G. M. (1958), *A study of Sophoclean drama*, Ithaca.
- KITTO, H. D. F. (1958), *Sophocles: dramatist and philosopher*, Oxford.
- KNOX, B. M. W. (1964), *The heroic temper: studies in Sophoclean tragedy*, Berkeley, Los Angeles, London.
- LASSO DE LA VEGA, J. (1970), *De Sófocles a Brecht*, Barcelona.
- (2003), *Sófocles*, Madrid.
- LIDA DE MALKIEL, M. R. (1944), *Introducción al teatro de Sófocles*, Buenos Aires.
- LONG, A. A. (1968), *Language and thought in Sophocles*, London.
- MACHIN, A. & PERNÉE, L. (eds.) (1993), *Sophocle: le texte, les personnages. Actes du Colloque International d'Aix-en-Provence, 10, 11 et 12 Janvier 1992*, Aix-en-Provence.
- MARKANTONATOS, A. (ed.) (2012), *Brill's companion to Sophocles*, Leiden, Boston.
- MEAUTIS, G. (1957), *Sophocle: essai sur le héros tragique*, Paris.
- MIKALSON, J. D. (2012), «Gods and heroes in Sophocles», en MARKANTONATOS, A. (ed.), *Brill's companion to Sophocles*, Leiden, Boston, 429-446.



- MIRALLES, C. (2004), «La poesía de Sófocles», en JIMÉNEZ, A. P. & MARTÍN, C. A. & CABALLERO, R. (eds.), *Sófocles el hombre, Sófocles el poeta: actas del Congreso Internacional con motivo del XXV centenario del nacimiento de Sófocles (497/6 a. C. – 2003/4), celebrado en Málaga, 29-31 de mayo de 2003*, Málaga, 9-20.
- MITCHELL-BOYASK, R. (2012), «Heroic pharmacology: Sophocles and the metaphors of Greek medical thought», en ORMAND, K. (ed.), *A companion to Sophocles*, Malden, Oxford, Chichester, 316-330.
- MOORHOUSE, A. C. (1982), *The syntax of Sophocles*, Leiden.
- ORMAND, K. (1999), *Exchange and the maiden. Marriage in Sophoclean tragedy*, Austin.
- (ed.) (2012), *A companion to Sophocles*, Malden, Oxford, Chichester.
- OSBORNE, R. (2012), «Sophocles and contemporary politics», en ORMAND, K. (ed.), *A companion to Sophocles*, Malden, Oxford, Chichester, 270-286.
- PALOMAR, N. (1999), «El héroe trágico de Sófocles: imágenes del dolor humano», *Habis* 30, 57-76.
- PARKER, R. (1999), «Through a glass darkly: Sophocles and the divine», en GRIFFIN, J. (ed.), *Sophocles revisited: Essays presented to Hugh Lloyd-Jones*, Oxford, 11-30.
- PATTERSON, C. (2012), «Marriage in Sophocles: a problem for social history», en ORMAND, K. (ed.), *A companion to Sophocles*, Malden, Oxford, Chichester, 381-394.
- PELÁEZ DEL ROSAL, J. & ROIG LANZILLOTTA, L. (eds) (2006), *Sófocles hoy: veinticinco siglos de tragedia. Actas del congreso nacional, Córdoba 2003*, Córdoba.
- PERROTTA, G. (1965), *Sofocle*, Palermo.
- PUCCI, P. (1994), «Gods, interventions and epiphanies in Sophocles», *AJPh* 115, 15-46.
- REHM, R. (2012), «Ritual in Sophocles», en MARKANTONATOS (ed.), *Brill's companion to Sophocles*, Leiden, Boston, 411-427.
- REINHARDT, K. (1991), *Sófocles*, Barcelona [trad. esp., 1933].
- ROBERTS, D. H. (1988), «Sophoclean endings: another story», *Arethusa* 21 (2), 177-196.
- ROMILLY, J. D. (ed.) (1983), *Sophocle: sept exposés suivis de discussions*, Genève.
- RONNET, G. (1969), *Sophocle: poète tragique*, Paris.
- (1993), «L'ambiguïté de Sophocle», en MACHIN, A. & PERNEE, L. (eds.), *Sophocle: le texte, les personnages. Actes du Colloque International d'Aix-en-Provence, 10, 11 et 12 Janvier 1992*, Aix-en-Provence, 27-33.

- SAÏD, S. (1993), «Couples fraternels chez Sophocles», en MACHIN, A. & PERNEE, L. (eds.), *Sophocle: le texte, les personnages. Actes du Colloque International d'Aix-en-Provence, 10, 11 et 12 Janvier 1992*, Aix-en-Provence, 299-328.
- SCHEIN, S. L. (2012), «Sophocles and Homer», en ORMAND, K. (ed.), *A companion to Sophocles*, Malden, Oxford, Chichester, 424-439.
- SEGAL, C. (1980), «Visual symbolism and visual effects in Sophocles», *CW* 74 (2), 125-142.
- (1999), *Tragedy and civilization: an interpretation to Sophocles*, Norman.
- (2013), *El mundo trágico de Sófocles*, Madrid [trad. esp., 1995].
- TORRANCE, R. M. (1965), «Sophocles: some bearings», *HSPH* 69, 269-327.
- VARA, J. (1983), «Ambigüedad semántica y gramatical en Sófocles», *Emerita* 51, 269-300.
- WALDOCK, A. J. A. (1966), *Sophocles the dramatist*, Cambridge.
- WEBSTER, T. B. L. (1979<sup>3</sup>), *An introduction to Sophocles*, London, New York [1936].
- WHITMAN, C. H. (1951), *Sophocles: a study of heroic humanism*, Cambridge.
- WINNINGTON-INGRAM, R. P. (1979), «Sophoclea», *BICS* 26 (1), 1-12.
- (1980), *Sophocles: An interpretation*, Cambridge.
- WOODARD, T. (ed.) (1966), *Sophocles: a collection of critical essays*, Englewood Cliffs, New Jersey.
- WORMAN, N. (2012), «Cutting to the bone: recalcitrant bodies in Sophocles», en ORMAND, K. (ed.), *A companion to Sophocles*, Malden, Oxford, Chichester, 351-366.

## 6. Estudios sobre composición, dramaturgia y los prólogos de Sófocles

- HULTON, A. O. (1969), «The prologues of Sophocles», *G&R* 16 (1), 49-59.
- JENS, W. (ed.) (1971), *Die Bauformen der Griechischen Tragödie*, München.
- KATSOURIS, A. G. (1997), *Πρόλογος δραματική τεχνική*, Ioannina.
- LUCAS DE DIOS, J. M<sup>a</sup>. (1975), «El prólogo en la tragedia de Sófocles», *Emerita* 43, 59-99.
- (1976), «El prólogo en la tragedia de Sófocles (Continuación)», *Emerita* 44, 51-64.
- (1982), *Estructura de la tragedia de Sófocles*, Madrid.
- (2004), «De la dramaturgia a la interpretación: una senda provechosa en el análisis de la tragedia sofoclea», en JIMÉNEZ, A. P. & MARTÍN, C. A.

& CABALLERO, R. (eds.), *Sófocles el hombre, Sófocles el poeta: actas del Congreso Internacional con motivo del XXV centenario del nacimiento de Sófocles (497/6 a. C. – 2003/4), celebrado en Málaga, 29-31 de mayo de 2003*, Málaga, 43-60.

NESTLE, W. (1967), *Die Struktur des Eingangs in der attischen Tragödie*, Hildesheim.

ROBERTS, D. H. (2006), «Beginnings and endings», en GREGORY, J. (ed.), *A companion to Greek tragedy*, Malden, Oxford, Carlton, 136-148.

SCHMIDT, H. W. (1971), «Die Struktur des Eingangs», en JENS, W. (ed.), *Die Bauformen der Griechischen Tragödie*, München, 1-46.

## 7. Bibliografía por tragedias

### *Ájax*

BRADSHAW, D. J. (1991), «The Ajax myth and the polis: old values and new», en POZZI, D. C. & WICKERSHAM, J. M. (eds.), *Myth and the polis*, Ithaca, London, 99-125.

BURIAN, P. (1972), «Supplication and hero cult in Sophocles' *Ajax*», *GRBS* 13 (2), 151-156.

BUXTON, R. G. (2006), «Weapons and day's white horses: The language of *Ajax*», en JONG, I. J. F. D. & RIJKSBARON, A. (eds.), *Sophocles and the Greek language: aspects of diction, syntax and pragmatics*, Leiden, 13-23.

COHEN, D. (1978), «The imagery of Sophocles: a study of Ajax' suicide», *G&R* 25 (1), 24-36.

EVANS, J. A. S. (1991), «A reading of Sophocles' *Ajax*», *QUCC* 38 (2), 69-85.

GASTI, H. (1992), «Sophocles' *Ajax*: the military *hubris*», *QUCC* 40 (1), 81-93.

GHIRA, D. (2002), «Il prologo dell' *Aiace* (v. 1-133)» *SLD* 2, 35-46.

GOLDER, H. (1990), «Sophocles' *Ajax*: beyond the shadow of time», *Arion* 1, 9-34.

HENRICH, A. (1993), «The tomb of Aias and the prospect of hero cult in Sophocles», *ClAnt* 12 (2), 165-180.

HESK, J. (2003), *Sophocles: Ajax*, London.

HESTER, D. A. (1979), «The heroic distemper», *Prometheus* 5, 241-255.

JONG, I. J. F. D. (2006), «Where narratology meets stylistics: the seven versions of Ajax' madness», en JONG, I. J. F. D. & RIJKSBARON, A. (eds.), *Sophocles and the Greek language: aspects of diction, syntax and pragmatics*, Leiden, 73-93.

JOUANNA, J. (1977), «La métaphore de la chasse dans le prologue de l'*Ajax* de Sophocle (en particulier dans les vers 19 et 33)», *BAGB* 2, 169-186.

- KIRKWOOD, G. M. (1965), «Homer and Sophocles' *Ajax*», en ANDERSON, M. J. (ed.), *Classical Drama and Its Influence: Essays Presented to H. D. Kitto*, New York, 51-70.
- KNOX, B. M. W. (1961), «The *Ajax* of Sophocles», *HSPh* 65, 1-37.
- LARDINOIS, A. (2006), «The polysemic of gnomic expressions and *Ajax*' deception speech», en JONG, I. J. F. D. & RIJKSBARON, A. (eds.), *Sophocles and the Greek language: aspects of diction, syntax and pragmatics*, Leiden, 213-223.
- LOWE, N. J. (1996), «Tragic and homeric ironies: Response to Rosenmeyer», en SILK, M. S. (ed.), *Tragedy and the tragic: Greek theatre and beyond*, Oxford, 520-533.
- MARCH, J. R. (1993), «Sophocles' *Ajax*: the death and burial of a hero», *BICS* 38 (1), 1-36.
- MCKAY, K. J. (1959), «Studies in *Aithon* I: Hesiod. *Op.* 363», *Mnemosyne* 12, 198-203.
- (1961), «Studies in *Aithon* II: Theognis 1209-1216», *Mnemosyne* 14, 16-22.
- PODLECKI, A. J. (1980), «*Ajax*'s gods and the gods of Sophocles», *AC* 49, 45-86.
- ROIG LANZILLOTTA, L. (2006), «El *Áyax* de Sófocles y el conflicto entre individuo y sociedad en la Atenas del siglo V», en PELÁEZ DEL ROSAL, J. & ROIG LANZILLOTTA, L. (eds), *Sófocles hoy: veinticinco siglos de tragedia. Actas del congreso nacional, Córdoba 2003*, Córdoba, 87-115.
- SARAVIA DE GROSSI, M<sup>a</sup>. I. (2009), «El prólogo de *Áyax*: un compendio del arte dramático de Sófocles», *Synthesis* 16, 145-165.
- SICHERL, M. (1977), «The tragic issue in Sophocles' *Ajax*», *YCIS* 25, 67-98.
- STANFORD, W. B. (1978), «Light and darkness in Sophocles' *Ajax*», *GRBS* 19 (3), 189-197.
- TYLER, J. (1974), «Sophocles' *Ajax* and Sophoclean plot construction», *AJPh* 95 (1), 24-42.
- VOLPE, P. (2004), «La preghiera in Sofocle: l'addio alla vita di Aiace», en JIMÉNEZ, A. P. & MARTÍN, C. A. & CABALLERO, R. (eds.), *Sófocles el hombre, Sófocles el poeta: actas del Congreso Internacional con motivo del XXV centenario del nacimiento de Sófocles (497/6 a. C. – 2003/4), celebrado en Málaga, 29-31 de mayo de 2003*, Málaga, 163-173.
- ZANKER, G. (1992), «Sophocles' *Ajax* and the heroic values of the *Iliad*», *CQ* 42, 20-25.

### **Traquinias**

- BOWMAN, L. (1999), «Prophecy and authority in the *Trachiniae*», *AJPh* 120 (3), 335-350.

- CAPRIGLIONE, J. C. (2004), «Deianira, stupida suo malgrado», en JIMÉNEZ, A. P. & MARTÍN, C. A. & CABALLERO, R. (eds.), *Sófocles el hombre, Sófocles el poeta: actas del Congreso Internacional con motivo del XXV centenario del nacimiento de Sófocles (497/6 a. C. – 2003/4), celebrado en Málaga, 29-31 de mayo de 2003*, Málaga, 191-204.
- CARAWAN, E. (2000), «Deianeira's guilt», *TAPhA* 130, 189-237.
- CONACHER, D. J. (1997), «Sophocles' *Trachiniae*: some observations», *AJPh* 118 (1), 21-34.
- CYRINO, M. S. (1998), «Heroes in d(u)ress: transvestism and power in the myths of Herakles and Achilles», *Arethusa* 31 (2), 207-241.
- DOUTERELO, E. (1997), «El léxico y el tema del amor en *Las Traquinias* de Sófocles», *CFC(G)* 7, 195-206.
- EASTERLING, P. E. (1968), «Sophocles, *Trachiniae*», *BICS* 15 (1), 58-69.
- (1981), «The end of the *Trachiniae*», *ICS* 6, 56-74.
- FERRARI, F. (1988), «Sofocle omericissimo: *Trachinie* 144-146», *RFIC* 116, 167-173.
- FOWLER, R. L. (1999), «Three places of the *Trachiniae*», en GRIFFIN, J. (ed.), *Sophocles revisited: Essays presented to Hugh Lloyd-Jones*, Oxford, 161-175.
- GASTI, H. (1993), «Sophocles' *Trachiniae*: a social or externalized aspect of Deianeira's morality», *A&A* 39, 20-28.
- HALL, E. (2009), «Deianeira deliberates: precipitate decision-making and *Trachiniae*», en GOLDHILL, S. & HALL, E. (eds.), *Sophocles and the Greek tragic tradition*, Cambridge, 69-96.
- HALLERAN, M. R. (2011), «Lichas' lies and Sophoclean innovation», *GRBS* 27 (3), 239-247.
- HEIDEN, B. (1988), «Lichas' rhetoric of justice in Sophocles' *Trachiniae*», *Hermes* 116, 13-23.
- HESTER, D. A. (1980), «Deianeira' deception speech», *Antichthon* 14, 1-8.
- HOEY, T. F. (1972), «Sun symbolism in the parodos of the *Trachiniae*», *Arethusa* 5, 133-154.
- (1977), «Ambiguity in the exodus of Sophocles' *Trachiniae*», *Arethusa* 10 (2), 269-294.
- HOLT, P. (1989), «The end of the *Trachiniai* and the fate of Herakles», *JHS* 109, 69-80.
- KIRKWOOD, G. M. (1941), «The dramatic unity of Sophocles' *Trachiniae*», *TAPhA* 71, 203-211.
- KRAUS, C. S. (1991), «'Λόγος μὲν ἔστ' ἀρχαῖος': stories and story-telling in Sophocles' *Trachiniae*», *TAPhA* 121, 75-98.

- LEVETT, B. (2004), *Sophocles: Women of Trachis*, London.
- LONG, A. A. (2011), «Poisonous ‘growths’ in *Trachiniae*», *GRBS* 8 (4), 275-278.
- LÓPEZ FÉREZ, J. A. (2007), «Deyanira y Heracles en Sófocles. La esposa y el héroe: dos mundos opuestos», *CFC(G)* 17, 97-143.
- MARTINA, A. (1980), «Il prologo delle *Trachinie*», *Dioniso* 51, 49-79.
- MIKALSON, J. D. (1986), «Zeus the father and Heracles the son in tragedy», *TAPhA* 116, 89-98.
- MIRALLES, C. (2003), «Ambienti, luoghi, spazi nelle *Trachinie*», en AVEZZÙ, G. (ed.), *Il dramma sofocleo: testo, lingua, interpretazione*, Stuttgart, Weimar, 209-221.
- OBRIST, K. (2012), «Deyanira, asesina de Heracles: un estudio de la coagulación mítica en *Traquinias* a partir del epinicio 5 y el ditrambo 16 de Baquilides», *Veleia* 28, 175-190.
- ORCERA, A. R. N. (2011), «La iconografía de las *Traquinias* de Sófocles», *Thamyris* 2, 105-140.
- ORMAND, K. (1993), «More wedding imagery: *Trachiniae* 1053ff», *Mnemosyne* 46, 224-227.
- POZZI, D. C. (1994), «Deianeira’s robe: diction in Sophocles’ *Trachiniae*», *Mnemosyne* 47, 577-585.
- ROOD, N. (2010), «Four silences in Sophocles’ *Trachiniae*», *Arethusa* 43 (3), 345-364.
- RYZMAN, M. (1991), «Deianeira’s moral behavior in Sophocles’ *Trachiniae*», *Hermes* 119, 385-398.
- SCOTT, M. (1995), «The character of Deianeira in Sophocles’ *Trachiniae*», *AClass* 38, 17-27.
- (1997), «The character of Deianeira in Sophocles’ *Trachiniae*», *AClass* 40, 33-47.
- SEAFORD, R. (1986), «Wedding ritual and textual criticism in Sophocles’ *Women of Thachis*», *Hermes* 114, 50-59.
- SEGAL, C. (1993), «Les oracles des *Trachiniennes* et les rites renversés du mariage», en MACHIN, A. & PERNEE, L. (eds.), *Sophocle: le texte, les personnages. Actes du Colloque International d’Aix-en-Provence, 10, 11 et 12 Janvier 1992*, Aix-en-Provence, 233-241.
- (2000), «The oracles of Sophocles’ *Trachiniae*: convergence or confusion?», *HSPh* 100, 151-171.
- WENDER, D. (1974), «The will of the beast: sexual imagery in the *Trachiniae*», *Ramus* 3 (1), 1-17.

## *Antígona*

- BENNETT, L. J. & TYRRELL, W. B. (1990), «Sophocles' *Antigone* and funeral oratory», *AJPh* 111, 441-456.
- (2008), «Sophocles's enemy sisters: Antigone and Ismene», *Contagion: Journal of Violence, Mimesis and Culture* 15 (1), 1-18.
- BENARDETE, S. (1999), *Sacred transgressions. A reading of Sophocles' Antigone*, South Bend.
- BRADSHAW, A. V. S. (1962), «The Watchman scenes in the *Antigone*», *CQ* 12, 200-211.
- CALDER, W. M. (1968), «Sophocles' Political tragedy, *Antigone*», *GRBS* 9, 389-407.
- CROPP, M. (1997), «Antigone's final speech (Sophocles, *Antigone* 891-928)», *G&R* 44, 137-160.
- EHRENBERG, V. (1954), *Sophocles and Pericles*, Oxford.
- ELSE, G. F. (1976), *The madness of Antigone*, Heidelberg.
- FOLEY, H. P. (1993a), «The politics of tragic lamentation», en SOMMERSTEIN, A. (ed.), *Tragedy, comedy and the polis*, Bari, 101-143.
- (1995), «Tragedy and democratic ideology: the case of Sophocles' *Antigone*», en GOFF, B. (ed.), *History, tragedy, theory: dialogues on Athenian drama*, Austin, 131-150.
- (1996), «Antigone as moral agent», en SILK, M. S. (ed.), *Tragedy and the tragic: Greek theatre and beyond*, Oxford, 49-73.
- GOHEEN, R. F. (1951), *The imagery of Sophocles' Antigone*, Princeton.
- GRIFFITH, M. (2001), «Antigone and her sister(s): Embodying women in Greek tragedy», en LARDINOIS, A. & MCCLURE, L. (eds.), *Making silence speak: women's voices in Greek literature and society*, Oxford, 117-136.
- HAMILTON J. D. B. (1991), «Antigone: kinship, justice and the polis», en POZZI, D. C. & WICKERSHAM, J. M. (eds.), *Myth and the polis*, Ithaca, London, 86-98.
- HESTER, D. A. (1971), «Sophocles the unphilosophical: a study in the *Antigone*», *Mnemosyne* 24 (1), 11-59.
- KITZINGER, R. (1976), *Stylistic methods of characterization in Sophocles' Antigone*, Stanford.
- LEWIS, R. G. (1988), «An alternative date for Sophocles' *Antigone*», *GRBS* 29, 38-50.
- LINFORTH, I. M. (1961), *Antigone and Creon*, Berkeley.
- LORAUX, N. (1986), «La main d'Antigone», *Mètis* 1 (2), 165-196.
- MARKANTONATOS, A. (1973), «Tragic irony in the *Antigone* of Sophocles», *Emerita* 41 (2), 491-497.

- OUDEMANS, T. C. W. & LARDINOIS, A. P. M. H. (1987), *Tragic ambiguity: anthropology, philosophy and Sophocles' Antigone*, Leiden.
- PARODI, A. (1961), «*Antigone* nel prologo della tragedia di Sofocle», *Dioniso* 35, 86-105.
- PORTER, J. (2009), «The setting of the prologue of Sophocles' *Antigone*», en COUSLAND, J. R. C. & HUME, J. R. (eds.), *The play of texts and fragments: Essays in honor of Martin Cropp*, Leiden, 335-343.
- RODRÍGUEZ MONESCILLO, E. (1994), «El tema del sacrificio voluntario en la *Antígona* de Sófocles y sus versiones eurípideas», *EClás* 105, 9-33.
- SANTIROCCO, M. S. (1980), «Justice in Sophocles' *Antigone*», *Ph&Lit* 4 (2), 180-198.
- SOURVINOU-INWOOD, C. (1989), «Assumptions and the creation of meaning: Reading Sophocles' *Antigone*», *JHS* 109, 134-148.
- (1990), «Sophocles' *Antigone* as a bad woman», en DIETEREN, F. & KLOEK, E. (eds.), *Writing women in history*, Amsterdam, 11-38.
- STEINER, G. (1984), *Les Antigones*, Paris.
- WEST, S. (1999), «Sophocles' *Antigone* and Herodotus book three», en GRIFFIN, J. (ed.), *Sophocles revisited: Essays presented to Hugh Lloyd-Jones*, Oxford, 109-136.

### ***Edipo Rey***

- ANDRADE, N. (2001), «La ironía en el *Edipo Rey*, (Prólogo y Episodio I). Hacia una redefinición y una propuesta tipológica de esta estrategia discursiva», *Synthesis* 8, 105-120.
- BENARDETE, S. (1966), «Sophocles' *Oedipus Tyrannus*», en WOODARD, T. (ed.), *Sophocles: a collection of critical essays*, Englewood Cliffs, New Jersey, 105-121.
- BURIAN, P. (1977), «The play before the prologue: initial tableaux on the Greek stage», en D'ARMS, J. H. & EADIE, J. W. (eds.), *Ancient and modern: essays in honor of Gerard F. Else*, Michigan, 79-94.
- BUXTON, R. G. (1996), «What can you rely on in *Oedipus Rex*?», en SILK, M. S. (ed.), *Tragedy and the tragic: Greek theatre and beyond*, Oxford, 38-48.
- CALDER, W. M. (1959), «The staging of the prologue of *Oedipus Tyrannus*», *Phoenix* 13, 121-129.
- (1962), «*Oedipus Tyrannus* 1515-30», *CPh* 57 (4), 219-229.
- CALAME, C. (1996), «Vision, blindness and mask: the radicalization of the emotions in Sophocles' *Oedipus Rex*», en SILK, M. S. (ed.), *Tragedy and the tragic: Greek theatre and beyond*, Oxford, 17-37.



- CAMERON, A. (1968), *The identity of Oedipus the King*, New York, London.
- DODDS, E. R. (1966), «On misunderstanding the *Oedipus Rex*», *G&R* 13 (1), 37-49.
- DYSON, M. (1973), «Oracle, edict and curse in *Oedipus Tyrannus*», *CQ* 23 (2), 202-212.
- ENCINAS REGUERO, M. C. (2006), «Débil versus fuerte. Un argumento de *eikos* en Sófocles y sus implicaciones en la cuestión del asesino o asesinos de Layo», en VALVERDE SÁNCHEZ, M. & CALDERÓN DORDA, E. A. & MORALES ORTIZ, A. (eds.), *Koinòs lógos. Homenaje al profesor José García López*, Murcia, 213-224.
- FOLEY, H. P. (1993b), «Oedipus as *pharmakos*», en ROSEN, R. M. & FARRELL, J. (eds.), *Nomodeiktēs. Greek studies in honor of Martin Ostwald*, Detroit, 525-538.
- GOULD, T. (1965a), «The innocence of Oedipus: the philosophers on *Oedipus the king*», *Arion* 4 (3), 363-386.
- (1965b), «The innocence of Oedipus: the philosophers on *Oedipus the king* II», *Arion* 4 (4), 582-611.
- (1966), «The innocence of Oedipus: the philosophers on *Oedipus the king* III», *Arion* 5 (4), 478-525.
- GRIFFITH, R. D. (1992), «Asserting eternal providence: theodicy in Sophocles' *Oedipus the king*», *ICS* 17 (2), 193-211.
- (1993), «Oedipus *pharmakos*? Alleged scapegoating in Sophocles' *Oedipus the king*», *Phoenix* 47 (2), 95-114.
- (1996), *The theatre of Apollo. Divine and Sophocles' Oedipus the King*, Montreal, London, Buffalo.
- KANE, R. L. (1975), «Prophecy and perception in the *Oedipus Rex*», *TAPhA* 104, 189-208.
- KNOX, B. M. W. (1956), «The date of the *Oedipus Tyrannus* of Sophocles», *AJPh* 77, 133-147.
- (1957), *Oedipus at Thebes*, New Haven.
- KOVACS, D. (2009a), «Do we have the end of Sophocles' *Oedipus Tyrannus*?» *JHS* 129, 53-70.
- (2009b), «The role of Apollo in *Oedipus Tyrannus*», en COUSLAND, J. R. C. & HUME, J. R. (eds.), *The play of texts and fragments: Essays in honor of Martin Cropp*, Leiden, 357-368.
- LAWRENCE, S. (2008), «Apollo and his purpose in Sophocles' *Oedipus Tyrannus*», *Studia Humaniora Tartuensia* 9, 1-18.
- PERADOTTO, J. (1992), «Disauthorizing prophecy: the ideological mapping of *Oedipus Tyrannus*», *TAPhA* 122, 1-15.
- PUCCI, P. (1996), *Enigma, segreto, oracolo*, Pisa, Roma.

- RUIPÉREZ, M. (2006), *El mito de Edipo: lingüística, psicoanálisis y folklore*, Madrid.
- RYZMAN, M. (1992), «Oedipus nosos and physis in Sophocles' *Oedipus Tyrannus*», *AC* 61, 98-110.
- SERRA, G. (2003), «La fine dell' *Edipo Re*», en AVEZZÙ, G. (ed.), *Il dramma sofocleo: testo, lingua, interpretazione*, Stuttgart, Weimar, 321-339.
- VERNANT, J. P. (2002b), «Ambigüedad e inversión. Sobre la estructura enigmática del *Edipo Rey*», en VERNANT, J. P. & VIDAL-NAQUET, P. (eds.), *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, vol. 1, Barcelona (trad. esp.), 103-135.

### *Electra*

- BOWMAN, L. (1997), «Klytaimnestra's dream: prophecy in Sophocles' *Elektra*», *Phoenix* 51, 131-151.
- CABRERO, M. D. C. (1999), «El derecho de sucesión en la *Electra* de Sófocles», *Emerita* 67 (2), 341-353.
- DAVIDSON, J. (1988), «Homer and Sophocles' *Electra*», *BICS* 35 (1), 45-72.
- (1991), «Oh brotherly head: Sophocles' *Electra* 1164 and related matters», *QUCC* 38 (2), 87-96.
- DUNN, F. (2009), «Where is Electra in Sophocles' *Electra*?», en COUSLAND, J. R. C. & HUME, J. R. (eds.), *The play of texts and fragments: Essays in honor of Martin Cropp*, Leiden, 345-355.
- FIALHO, M. D. C. (2007), «O deus de Delfos na *Electra* de Sófocles», *Minerva* 20, 39-52.
- GRIFFITHS, E. M. (2012), «*Electra*», en MARKANTONATOS, A. (ed.), *Brill's companion to Sophocles*, Leiden, Boston, 73-91.
- HESTER, D. A. (1981), «Some deceptive oracles: Sophocles, *Electra* 32-7», *Antichthon* 15, 15-25.
- JOUANNA, J. (1993), «L'Électre de Sophocle, tragédie du retour», en MACHIN, A. & PERNEE, L. (eds.), *Sophocle: le texte, les personnages. Actes du Colloque International d'Aix-en-Provence, 10, 11 et 12 Janvier 1992*, Aix-en-Provence, 173-187.
- KELLS, J. H. (1986), «Sophocles' *Electra* revisited», en BETTS, J. H. & HOOKER, J. T. & GREEN, J. R. (eds.), *Studies in honour of T.B.L. Webster*, Bristol, 153-160.
- KITZINGER, R. (1991), «Why mourning becomes Elektra», *CA* 10 (2), 298-327.
- LLOYD, M. (2005), *Sophocles: Electra*, London.
- MACLEOD, L. (2001), *Dolos and Dike in Sophocles' Electra*, Leiden, Boston, Köln.

- MAUDUIT, C. (1994), «Bain et libations: à propos de deux emplois de λουτρά dans l'Électre de Sophocle», en GINOUVRES, R. (ed.), *L'eau, la santé et la maladie dans le monde grec: actes du colloque organisé à Paris (CNRS et la Fondation Singer-Polignac) du 25 au 27 novembre 1992*, Athènes, 131-146.
- MORENILLA, C. & BAÑULS, J. V. (2008), «Una aproximación a la *Electra* de Sófocles desde el prólogo y la párodos», *Faventia* 30, 187-208.
- RINGER, M. (1998), *Electra and the empty urn*, Chapel Hill, London.
- SARAVIA DE GROSSI, M. I. (1999), «*Electra* de Sófocles: una interpretación», *Synthesis* 6, 99-114.
- SEAFORD, R. (1985), «The destruction of limits in Sophocles' *Electra*», *CQ* 35 (2), 315-323.
- SERGHIDOU, A. (1993), «Électre ἔπαικος: aliénation domestique et réintégration dans l'Électre de Sophocle», *QS* 38, 85-110.
- SHEPPARD, J. T. (1918), «The tragedy of *Electra*, according to Sophocles», *CQ* 12 (2), 80-88.
- (1927), «*Electra*: a defence of Sophocles», *CR* 41 (1), 2-9.
- STEVENS, P. T. (1978), «Sophocles: *Electra*, doom or triumph?» *G&R* 25 (2), 111-120.
- WHEELER, G. (2003), «Gender and transgression in Sophocles' *Electra*», *CQ* 53 (2), 377-388.

### ***Filoctetes***

- AUSTIN N. (2006), «The great soul robbery in Sophocles' *Philoctetes*», *Arion* 14 (2), 69-118.
- (2011), *Sophocles' Philoctetes and the great soul robbery*, Madison.
- AVEZZÙ, G. (1988), *Il ferimento e il rito: la storia di Filottete sulla scena attica*, Bari.
- BENEDETTO, V. D. (1978), «Il *Filottete* e l'efebia secondo Pierre Vidal-Naquet», *Belfagor* 33, 191-207.
- BIANCALANA, J. (2005), «The politics and law of *Philoctetes*», *Law & Literature* 17 (2), 155-182.
- BLUNDELL, M. W. (1988), «The *phusis* of Neoptolemus in Sophocles' *Philoctetes*», *G&R* 35 (2), 137-148.
- BOWIE, A. M. (1997), «Tragic filters for history: Euripides' *Supplikes* and Sophocles' *Philoctetes*», en PELLING, C. B. R. (ed.), *Greek tragedy and the historian*, Oxford, 39-62.

- BRILLANTE, C. (2009), «*Filottete*: elementi tradizionali, riprese e innovazioni sofoclee», *QUCC* 93 (3), 49-77.
- CARLEVALE, J. (2000), «Education, *phusis* and freedom in Sophocles' *Philoctetes*», *Arion* 8 (1), 26-60.
- CRAIK, E. M. (1980), «Sophokles and the sophists», *AC* 19, 247-254.
- EASTERLING, P. E. (1978), «*Philoctetes* and modern criticism», *ICS* 3, 27-39.
- ERRANDONEA, I. (1955), «*Filoctetes*», *Emerita* 23, 122-164.
- (1956), «*Filoctetes* (continuación)», *Emerita* 24, 72-107.
- FALKNER, T. M. (1998), «Containing tragedy: rhetoric and self-representation in Sophocles' *Philoctetes*», *ClAnt* 17 (1), 25-58.
- GASTALDI, V. (1996), «Sófocles y los sofistas: el poder del *logos* en *Filoctetes*», *Humanitas* 48, 21-28.
- GELIN, S. (1959), «Plot structure in the *Philoctetes*», *Educational Theatre Journal* 11 (1), 8-12.
- GILL, C. (1980), «Bow, oracle and epiphany in Sophocles' *Philoctetes*», *G&R* 27 (2), 137-146.
- HAMILTON, R. (1975), «Neoptolemos story in the *Philoctetes*», *AJPh* 96 (2), 131-137.
- HARRISON, S. J. (1989), «Sophocles and the cult of *Philoctetes*», *JHS* 109, 173-175.
- HARSH, P. W. (1960), «The role of the bow in the *Philoctetes* of Sophocles», *AJPh* 81, (4), 408-414.
- HEATH, M. (1999), «Sophocles' *Philoctetes*: a problem play?», en GRIFFIN, J. (ed.), *Sophocles revisited: Essays presented to Hugh Lloyd-Jones*, Oxford, 137-159.
- HINDS, A. E. (1967), «The prophecy of Helenus in Sophocles' *Philoctetes*», *CQ* 17 (1), 169-180.
- JONES, D. M. (1949), «The sleep of *Philoctetes*», *CR* 63, 83-85.
- JOUANNA, J. (2003), «La doppia fine del *Filottete* di Sofocle: rotture e continuità», en AVEZZÙ, G. (ed.), *Il dramma sofocleo: testo, lingua, interpretazione*, Stuttgart, Weimar, 151-173.
- KOSAK, J. C. (1999), «Therapeutic touch and Sophokles' *Philoctetes*», *HSPH* 99, 93-134.
- LADA-RICHARDS, I. (1997), «Neoptolemos and the bow: ritual thea and theatrical vision in Sophocles' *Philoctetes*», *JHS* 117, 179-183.
- (1998), «Staging the ephebeia: theatrical role-playing and ritual transition in Sophocles' *Philoctetes*», *Ramus* 27 (1), 1-26.
- MAUDUIT, C. (1995), «Les morts de *Philoctète*», *REG* 108 (2), 339-370.

- MITCHELL-BOYASK, R. (2007), «The Athenian Asklepieion and the end of the *Philoctetes*», *TAPhA* 137 (1), 85-114.
- POE, J. P. (1974), *Heroism and divine justice in Sophocles' Philoctetes*, Leiden.
- REHM, R. (2006), «Sophocles on fire: τὸ πῦρ in *Philoctetes*», en JONG, I. J. F. D. & RIJKSBARON, A. (eds.), *Sophocles and the Greek language: aspects of diction, syntax and pragmatics*, Leiden, 95-107.
- RIBEIRO FERREIRA, J. (2004), «A dialéctica da amizade no *Filoctetes* de Sófocles», en JIMÉNEZ, A. P. & MARTÍN, C. A. & CABALLERO, R. (eds.), *Sófocles el hombre, Sófocles el poeta: actas del Congreso Internacional con motivo del XXV centenario del nacimiento de Sófocles (497/6 a. C. – 2003/4), celebrado en Málaga, 29-31 de mayo de 2003*, Málaga, 153-162.
- ROBINSON, D. B. (1969), «Topics in Sophocles' *Philoctetes*», *CQ* 19 (1), 34-56.
- ROISMAN, H. M. (2005), *Sophocles: Philoctetes*, London.
- ROWAN BEYE, C. (1970), «Sophocles' *Philoctetes* and the homeric embassy», *TAPhA* 101, 63-75.
- SCODEL, R. (2009), «The persuasions of *Philoctetes*», en COUSLAND, J. R. C. & HUME, J. R. (eds.), *The play of texts and fragments: essays in honor of Martin Cropp*, Leiden, 49-61.
- SEGAL, C. (1976), «Divino e umano nel *Filottete* di Sofocle», *QUCC* 23, 69-89.
- STEPHENS, J. C. (1995), «The wound of Philoctetes», *Mnemosyne* 48 (2), 153-168.
- VIDAL-NAQUET, P. (2002b), «El *Filoctetes* de Sófocles y la efebía», en VERNANT, J. P. & VIDAL-NAQUET, P. (eds.), *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, vol. 1, Barcelona, 163-190.
- WHITBY, M. (1996), «Telemachus transformed? The origins of Neoptolemus in Sophocles' *Philoctetes*», *G&R* 43 (1), 31-42.
- WILSON, E. (1961), *The wound and the bow: seven studies in literature*, Methuen.

### ***Edipo en Colono***

- BIRGE, D. (1984), «The grove of the Eumenides: refuge and hero shrine in *Oedipus at Colonus*», *CJ* 80 (1), 11-17.
- BLUNDELL, M. W. (1993), «The ideal of Athens in *Oedipus at Colonus*», en SOMMERSTEIN, A. (ed.), *Tragedy, comedy and the polis*, Bari, 287-306.
- BURIAN, P. (1974), «Suppliant and saviour: *Oedipus at Colonus*», *Phoenix* 28, 408-429.
- DALY, J. (1986a), «*Oedipus Coloneus*: Sophocles' Threpteria to Athens I», *QUCC* 22 (1), 75-93.

- (1986b), «*Oedipus Coloneus*: Sophocles' Threpteria to Athens II», *QUCC* 23 (2), 65-84.
- CINGANO, E. (1992), «The death of Oedipus in the epic tradition», *Phoenix* 46 (1), 1-11.
- EASTERLING, P. E. (1967), «Oedipus and Polynices», *PCPhS* 13, 1-13.
- (1993), «*Œdipe à Colone*: personnages et 'réception'», en MACHIN, A. & PERNEE, L. (eds.), *Sophocle: le texte, les personnages. Actes du Colloque International d'Aix-en-Provence, 10, 11 et 12 Janvier 1992*, Aix-en-Provence, 191-200.
- EDMUNDS, L. (1981), «The cults and the legend of Oedipus», *HSPH* 85, 221-238.
- (1996), *Theatrical space and historical place in Sophocles' Oedipus at Colonus*, Lanham.
- (2006), *Oedipus: Gods and heroes in the ancient world*, London.
- FIALHO, M. D. C. (2015), «El extranjero de Colono en el prólogo del *Coloneus*», en MARTINO, F. D. & MORENILLA, C. (eds.), *Teatro y sociedad en la antigüedad clásica. En el umbral de la obra. Personajes y situaciones en el prólogo*, Bari, 101-109.
- GRENNAN, E. & KITZINGER, R. (2005), *Oedipus at Colonus*, Oxford.
- HENRICH, A. (1983), «The "sobriety" of Oedipus: Sophocles *OC* 100 misunderstood», *HSPH*, 87, 87-100.
- HESK, J. (2012), «*Oedipus at Colonus*», en MARKANTONATOS, A. (ed.), *Brill's companion to Sophocles*, Leiden, Boston, 167-189.
- JOUANNA, J. (1995), «Espaces sacrés, rites et oracles dans l'*Œdipe à Colone* de Sophocle», *REG* 108 (1), 38-58.
- LINFORTH, I. M. (1951), *Religion and drama in Oedipus at Colonus*, Berkeley, Los Angeles, London.
- MASTRANGELO, M. (2000), «Oedipus and Polynices: characterization and the self in Sophocles' *Oedipus at Colonus*», *MD* 44, 35-81.
- MCDEVITT, A. S. (1972), «The nightingale and the olive», en HANSLIK, R. & LESKY, A. & SCHWABL, H. & KRAUS, W. (eds.), *Antidosis, Festschrift für Walther Kraus* 5, Wien, 229-237.
- MEAUTIS, G. (1940), *L'Œdipe à Colone et le culte des héros*, Neuchâtel.
- MILLS, S. (2012), «*Genos, gennaios* and Athens in the later tragedies of Sophocles», en MARKANTONATOS, A. & ZIMMERMANN, B. (eds.), *Crisis on stage: tragedy and comedy in late fifth-century Athens*, Berlin, 19-39.
- RODIGHERO, A. (2012), «The sense of place: *Oedipus at Colonus*, political geography and the defence of a way of life», en MARKANTONATOS, A. & ZIMMERMANN, B. (eds.), *Crisis on stage: tragedy and comedy in late fifth-century Athens*, Berlin, 55-80.

- SAÏD, S. (2012), «Athens and Athenian space in *Oedipus at Colonus*», en MARKANTONATOS, A. & ZIMMERMANN, B. (eds.), *Crisis on stage: tragedy and comedy in late fifth-century Athens*, Berlin, 81-100.
- SARAVIA DE GROSSI, M. I. (2010), «La voz de los dioses en *Edipo en Colono* de Sófocles», *Argos* 33 (2), 99-113.
- UGOLINI, G. (1998), «L'immagine di Atene e Tebe nell' *Edipo a Colono* di Sofocle», *QUCC* 60 (3), 35-53.
- WALLACE, N. O. (1979), «*Oedipus at Colonus*: the hero and his collective context», *QUCC* 3, 39-52.
- WILSON, J. P. (2004), *The hero and the city: an interpretation of Sophocles' Oedipus at Colonus*, Michigan.

## 8. Estudios sobre religión y mito

- ALEXIOU, M. (1974), *The ritual lament in Greek tradition*, Cambridge.
- (2004), «Not by words alone: ritual approaches to Greek literature», en YATROMANOLAKIS, D. & ROILLOS, P. (eds.), *Greek ritual poetics*, Cambridge (Massachusetts), 94-120.
- AUSFELD, C. (1903), *De Graecorum precationibus quaestiones*, Lipsiae.
- AUBRIOT-SEVIN, D. (1992), *Prière et conceptions religieuses en Grèce ancienne jusqu' à la fin du Ve siècle av. J.-C.*, Lyon.
- BENVENISTE, E. (1947), «L'expression du serment dans la Grèce ancienne», *RHR* 134, 81-94.
- BIRGE, D. E. (1982), *Sacred groves in the ancient Greek world*, Berkeley.
- BONNECHERE, P. (2007), «Divination», en OGDEN D. (ed.), *A companion to Greek religion*, Oxford, Malden, 145-159.
- BRELICH, A. (1969), *Paidés e parthenoi*, Roma.
- BREMMER, J. (1983), «Scapegoat rituals in ancient Greece», *HSPH* 87, 299-320.
- (1999), *Greek religion*, Oxford, New York.
- BRUIT ZAIDMAN, L. & SCHMITT PANTEL, P. (2002), *La religión griega en la polis de la época clásica*, Madrid [trad. esp., 1991].
- BRULE, P. (1998), «Le langage des épiclèses dans le polythéisme hellénique», *Kernos* 11, 13-34.
- BURKERT, W. (1970), «Jason, Hypsipyle and the new fire at Lemnos», *CQ* 20, 1-16.
- (1979), *Structure and history in Greek mythology and ritual*, Berkeley, Los Angeles, London.

- (1984), *Homo necans: the anthropology of ancient Greek sacrificial ritual and myth*, Berkeley.
- (2007), *Religión griega: arcaica y clásica*, Madrid [trad. esp., 1977].
- (2009), *La creación de lo sagrado. La huella de la biología en las religiones antiguas*, Barcelona [trad. esp., 1996].
- (2011), *El origen salvaje. Ritos de sacrificio y mito entre los griegos*, Barcelona [trad. esp., 1990].
- BUXTON, R. G. (ed.) (2000), *Oxford readings in Greek religion*, Oxford.
- CARPENTER, T. H & FARAONE, C. A. (eds.) (1993), *The masks of Dionysus*, Ithaca.
- CARTER, D. (2007), «Could a Greek oath guarantee a claim right? Oaths, contracts and structure of obligation in classical Athens», en SOMMERSTEIN, A. H. & FLETCHER, J. (eds.), *Horkos. The oath in Greek society*, Bristol, 60-72.
- CASABONA, J. (1966), *Recherches sur le vocabulaire des sacrifices en grec: des origines à la fin de l'époque classique*, Aix-en-Provence.
- CASQUERO, M. A. M. (1995), «Creencias religioso-supersticiosas del mundo antiguo relativas al cabello», en IBÁÑEZ, J. M. N. (ed.), *Estudios de religión y mito en Grecia y Roma: X Jornadas de Filología Clásica de Castilla y León*, León, 123-153.
- CAZANOVE, O. D. & SCHEID, J. (eds.) (1993), *Les bois sacrés: actes du colloque international organisé par le Centre Jean Bérard et l'École Pratique des Hautes Études (Ve section), Naples, 23-25 Novembre 1989*, Naples.
- CHANKOWSKI, A. S. (2010), *L'éphébie hellénistique: étude d'une institution civique dans les cités grecques des îles de la mer Égée et de l'Asie Mineure*, Paris.
- CORLU, A. (1966), *Recherches sur les mots relatifs à l'idée de prière, d'Homère aux tragiques*, Paris.
- DAUX, G. (1971), «Le serment des éphèbes athéniens», *REG* 84, 370-383.
- DETIENNE, M. (1981), *L'invention de la mythologie*, Paris.
- DETIENNE, M. & VERNANT, J. P. (eds.) (1979), *La cuisine du sacrifice en pays grec*, Paris.
- DEUBNER, L. (1956), *Attische Feste*, Berlin.
- DODDS, E. R. (1980), *Los griegos y lo irracional*, Madrid [trad. esp., 1951].
- DUMEZIL, G. (1998), *Le crime des Lemniennes: rites et légendes du monde égéen*, Paris.
- ELIADE, M. (1967), *Lo sagrado y lo profano*, Madrid [trad. esp., 1957].
- (2001), *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*, Buenos Aires [trad. esp., 1949].
- FEHRENTZ, V. (1993), *Der antike Agyieus*, Berlin.



- GAGARIN, M. (2007), «Litigants' oaths in Athenian law», en SOMMERSTEIN, A. H. & FLETCHER, J. (eds.), *Horkos. The oath in Greek society*, Bristol, 39-47.
- GARLAND, R. (1992), *Introducing new gods: the politics of Athenian religion*, Ithaca.
- (2001), *The Greek way of death*, Ithaca.
- GARTZIOU-TATTI, A. (1990), «L'oracle de Dodone. Mythe et rituel», *Kernos* 3, 175-184.
- GENTILI, B. & PERUSINO, F. (eds.) (2002), *Le orse di Brauron*, Pisa.
- GIORDANO, M. (1999), *La parola efficace: maledizioni, giuramenti e benedizioni nella Grecia arcaica*, Pisa, Roma.
- GIRARD, R. (1972), *La violence et le sacré*, Paris.
- GOULD, J. (1973), «Hiketeia», *JHS* 93, 74-103.
- GRAF, F. (1996), «Pompai in Greece: some considerations about space and ritual in Greek polis», en HÄGG, R. (ed.), *The role of religion in the early Greek polis: proceedings of the third international seminar on ancient Greek cult, organized by the Swedish institute at Athens, 16-18 October 1992*, Uppsala, 55-65.
- HARRISON, J. E. (1927), *Themis: a study of the social origins of Greek religion*, London.
- (1903), *Prolegomena to the study of Greek religion*, Princeton.
- HENRICH, A. (1993), «'He has a God in him': human and divine in the modern perception of Dionysus», en CARPENTER & FARAONE (eds.), *The masks of Dionysus*, Ithaca, 13-43.
- HERMAN, G. (1987), *Ritualised friendship and the Greek city*, Cambridge.
- JACOB, C. (1993), «Paysage et bois sacré: ἄλσος dans la Périégèse de la Grèce de Pausanias», en CAZANOVE, O. D. & SCHEID, J. (eds.), *Les bois sacrés: actes du colloque international organisé par le Centre Jean Bérard et l'École Pratique des Hautes Études (Ve section), Naples, 23-25 Novembre 1989*, Naples, 31-44.
- JEANMAIRE, H. (1939), *Couroi e Couretes: essai sur l'éducation spartiate et sur les rites d'adolescence dans l'antiquité hellénique*, Lille.
- JIM, T. S. F. (2011), «The vocabulary of ἀπάρχεσθαι, ἀπαρχή and related terms in archaic and classical Greece», *Kernos* 24, 39-58.
- KEARNS, E. (1989), *The heroes of Attica*, London.
- KIRK, G. S. (1984), *La naturaleza de los mitos griegos*, Barcelona [trad. esp., 1974].
- (1985), *El mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*, Barcelona [trad. esp., 1970].
- LATTIMORE, R. (1942), *Themes in Greek and Latin epitaphs*, Champaign.

- LLOYD-JONES, H. (1983<sup>2</sup>), *The justice of Zeus*, Berkeley, Los Angeles, London [1971].
- LÓPEZ EIRE, A. (2003), «Mito, ritual y poesía», en IBÁÑEZ, M. N. (ed.), *Lógos Hellenikós. Homenaje al profesor Gaspar Morocho Gayo*, León, 601-608.
- (2004), «Lenguaje, ritual y poesía», *Logo* 7, 63-86.
- LORAUX, N. (2012), *La invención de Atenas. Historia de la oración fúnebre en la ciudad clásica*, Buenos Aires [trad. esp., 1993].
- LOWELL, E. (1990), *Approaches to Greek myth*, Baltimore.
- MARINATOS, N. (2002), «The *arkteia* and the gradual transformation of the maiden into a woman», en GENTILI, B & PERUSINO, F. (eds.), *Le orse di Brauron*, Pisa, 29-42.
- MIKALSON, J. D. (1987), *Athenian popular religion*, Chapel Hill.
- MILLER, P. C. (2002), *Los sueños en la antigüedad tardía*, Madrid [trad. esp., 1994].
- NAIDEN, F. S. (2006), *Ancient supplication*, Oxford.
- NILSSON, M. P. (1953), *Historia de la religiosidad griega*, Madrid [trad. esp., 1925].
- OGDEN, D. (ed.) (2007), *A companion to Greek religion*, Oxford, Malden.
- PARKE, H. W. (1967), *The oracles of Zeus: Dodona, Olympia, Ammon*, Oxford.
- (1986), *Festivals of the Athenians*, London.
- PARKER, R. (1990), *Miasma: pollution and purification in early Greek religion*, Oxford.
- (1996), *Athenian religion: a history*, Oxford.
- (2003), «The problem of Greek cult epithet», *OAth* 28, 173-183.
- (2005), *Polytheism and society at Athens*, Oxford.
- PELEKIDIS, C. (1962), *Histoire de l'éphébie attique des origines à 31 avant Jésus-Christ*, Paris.
- PÉREZ, M. A. (2007), «Tres santuarios liminales de Eubea», *Saldvie: estudios de prehistoria y arqueología* 7, 49-70.
- PLEKET, H. W. (1981), «Religious history and the history of mentality: the 'believer' as a servant of the deity in the Greek world», en VERSNEL, H. S. (ed.), *Faith, hope and worship*, Leiden, 152-192.
- PRICE, S. (1999), *Religions of the ancient Greek*, Cambridge.
- PULLEYN, S. (1997), *Prayer in Greek religion*, Oxford.
- RHODES, P. J. (2007), «Oaths in political life», en SOMMERSTEIN, A. H. & FLETCHER, J. (eds.), *Horkos. The Oath in Greek society*, Bristol, 11-25.
- ROHDE, E. (1999), *Psyche: le culte de l'âme chez les grecs et leur croyance à l'immortalité*, Paris [trad. fr., 1894].

- RUDHARDT, J. (1992), *Notions fondamentales de la pensée religieuse et actes constitutifs du culte dans la Grèce classique*, Paris [1958].
- RUTHERFORD, I. (1993), «Paeanic ambiguity: a study of the representation of the *παίών* in Greek literature», *QUCC* 44, 77-92.
- (1994), «Apollo in ivy: the tragic paeon», *Arion* 3, 112-135.
- SCULLION, S. (1994), «Olympian and Chthonian», *ClAnt* 13 (1), 75-119.
- SIEWERT, P. (1977), «The ephebic oath in fifth century Athens», *JHS* 97, 102-111.
- SOMMERSTEIN, A. H. & FLETCHER, J. (eds.) (2007), *Horkos. The Oath in Greek society*, Bristol.
- SOURVINOU-INWOOD, C. (1995), *'Reading' Greek death*, Oxford.
- (2000a), «What is *polis* religion?» en BUXTON, R. G. A. (ed.), *Oxford readings in Greek religion*, Oxford, 13-37.
- (2000b), «Further aspects of *polis* religion», en BUXTON, R. G. A. (ed.), *Oxford readings in Greek religion*, Oxford, 38-55.
- (2011), *Athenian myths and festivals. Aglauros, Erechtheus, Plynteria, Panathenaia, Dionysia*, Oxford.
- SUÁREZ DE LA TORRE, E. (1988), «Adivinación y profecía en Píndaro I», *Minerva* 2, 65-106.
- (1989), «Adivinación y profecía en Píndaro II», *Minerva* 3, 79-120.
- (1990), «Parole de poète, parole de prophète: les oracles et la mantiques chez Pindare», *Kernos* 3, 347-358.
- (1993), «Píndaro y la religión griega», *CFC(G)* 3, 67-97.
- (1995), «La función del mito en la religión griega», en IBÁÑEZ, J. M. N. (ed.), *Estudios de religión y mito en Grecia y Roma: X Jornadas de Filología Clásica de Castilla y León*, León, 15-35.
- (2006), «¿Religión griega o religiones de la Grecia antigua?», *Myrtia* 21, 9-35.
- (2007), «Silencio ritual en la Grecia antigua», *Ilu* 19, 4-52.
- (2010), «Aprender y vivir el mito: educación del individuo y formación del ciudadano en la antigua Grecia», en BORRELL VIDAL, E. & GÓMEZ CARDÓ, P. (eds.), *Artes ad humanitatem*, Barcelona, 15-40.
- TURNER, V. (1969), *The ritual process: structure and anti-structure*, Chicago.
- (1982), *From ritual to theatre: the human seriousness of play*, New York.
- VAN GENNEP, A. (2008), *Los ritos de paso*, Madrid [trad. esp., 1969].
- VERNANT, J. P. (1979), «À la table des hommes. Mythe de fondation du sacrifice chez Hésiode», en DETIENNE, M. & VERNANT, J. P. (eds.), *La cuisine du sacrifice en pays grec*, Paris, 36-132.
- (1989), *L'individu, la mort, l'amour*, Paris.

- (1996<sup>3</sup>), *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris [1965].
- (1999), *L'Univers, les dieux, les hommes*, Paris.
- (2004<sup>3</sup>), *Mythe et société en Grèce ancienne*, Paris [1974].
- VERSNEL, H. S. (ed.) (1981), *Faith, hope and worship*, Leiden.
- VIANELLO, A. (2004) «Rituals as language: the archaeological evidence», en <http://www.semioticon.com/virtuals/gestures/index.html>.
- VIDAL-NAQUET, P. (2005), *Le chasseur noir*, Paris.
- WALLENSTEN, J. (2008), «Personal protection and tailor-made deities: the use of individual epithets», *Kernos* 21, 81-95.

## 9. Otros estudios de carácter general

- ADKINS, A. W. H. (1960), *Merit and responsibility: a study in Greek values*, Oxford.
- ARENDR, H. (1993), *La condición humana*, Barcelona [trad. esp., 1958].
- CHANTRAINE, P. (1979), *La formation des noms en grec ancien*, Paris.
- DENIZOT, C. (2011), *Donner des ordres en grec ancien*, Mont-Saint-Aignan.
- DENNISTON, J. D. (1966), *The Greek particles*, Oxford.
- HEINIMANN, F. (1980), *Nomos und Physis: Herkunft und Bedeutung einer Antithese im Griechischen Denken des 5. Jahrhunderts*, Darmstadt.
- LÉTOUBLON, F. (1999), «Epea pteroenta (“Winged words”)», *Oral tradition* 14 (2), 321-335.
- MÉNDEZ DOSUNA, J. V. (2015), «Glosografía griega y polisemia irracional: la verdadera historia de αἰόλος», en VILLA POLO, J. D. L. & FERRIZ, P. C. & REY, E. F. & CASTRO, J. F. G. & SILES, J. (2015), *Ianua Classicorum: temas y formas del mundo clásico*, Madrid, 357-394.
- MILLER, H. W. (1942), «Three-word iambic trimeters in Aristophanes», *CPh* 37 (2), 194-195.
- PALOMAR, N. (2001), «Amor de madre en la poesía griega», *Itaca* 17, 61-95.
- PRITCHELL, W. K. (1979), *The Greek state at war*, vol. 3, Berkeley, Los Angeles.
- SNODGRASS, A. M. (1991) *Armi ed armature dei Greci*, Roma [trad. it., 1967].
- STRUCK, P. (2004), *Birth of the symbol: ancient readers at the limits of their texts*, Princeton.
- WAERN, I. (1951), *Ges ostea: the kenning in pre-Christian Greek poetry*, Uppsala.
- WEST, M. L. (2010), *Indo-European poetry and myth*, Oxford.

## Anexo: índices

### (1) ÍNDICE DE TÉRMINOS GRIEGOS

- Άγνός: 181, 290, 491.  
Άγος: 72, 121, 198, 226, 244, 281, 282, 290, 291, 300, 301.  
Άγριος: 399, 400, 407, 414.  
Άγχιστος: 279, 280, 281, 334, 335, 528.  
Άγιεύς: 267, 268, 281, 336.  
Άγώνιος: 172.  
Άείμνηστος: 71, 72.  
Άθλίως: 196, 221.  
Αικίζω: 122, 123, 125.  
Αίμοβαφής: 98, 100, 118.  
Αίμορραγής: 445.  
Αιόλος: 150, 151.  
Άκροθίνα: 183, 184.  
Άλσος: 45, 143, 184, 321, 325, 326, 327, 333, 359, 368, 465, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 498, 501, 502, 503, 504, 506, 508, 509, 511, 512, 521, 522.  
Άμαιμάκετος: 498.  
Άμπελος: 46, 489, 490, 503.  
Άνακαλέω: 448, 449, 482, 483.  
Άνακουφίζω: 292, 294.  
Άπαρχή: 174, 175, 179, 180, 183, 184.  
Άποπτος: 75, 76.  
Άποστρέφω: 277, 481.  
Άτη: 89, 191, 467, 470.  
Βάπτω: 98, 100, 101, 102.  
Βαστάζω: 99, 204.  
Βέβηλον: 488, 489.  
Βορά: 221, 222, 403, 405, 406.  
Βόστρυχος: 363, 377, 382.  
Βωμός: 37, 177, 179, 183, 185, 255, 267, 268, 281, 478, 491, 505.  
Γόος: 226, 227, 232, 292.  
Δαίμων: 44, 84, 85, 253, 449, 482, 518.  
Δάφνη: 46, 309, 489, 490.  
Δεξίωσις: 426, 433, 434, 436.  
Δέχομαι: 186, 376, 464, 467, 521.  
Διάβορος: 398, 440, 443, 444.  
Διογενές: 80, 81, 113.  
Διψία κόνις: 209, 210.  
Δόλιος: 408, 453.  
Δυσσοσμία: 394, 397, 438, 439, 440, 441, 446, 447, 452.  
Δυσσφημία: 398, 399, 414.  
Δυσχέρεια: 443.  
Έγκαρπος: 177, 179, 184.  
Έγγώριος: 174, 175, 183.  
Είρεσιώνη: 55, 262, 263, 287.  
Έκτίθημι: 398, 405.  
Έκφορά: 207, 218, 219, 226.  
Έλαία: 46, 489, 490, 504.  
Έλαύνω: 270, 292, 297, 299.  
Έμπυον: 446, 447.  
Έμπυρα: 212, 373, 374, 375.  
Έναργής: 150, 151, 164.  
Ένδικος: 319, 343, 344, 346, 349, 350, 357, 385.  
Έντάφια: 225, 370, 373, 375, 385.  
Έρεισμα: 493, 495.  
Έσχατιά: 38, 395, 400, 401, 416.  
Εὐμενίδες: 359, 378, 465, 466, 476.  
Εὐσέβεια: 121, 186, 214, 215, 216, 217, 228, 319, 337, 338, 340, 371, 395, 436, 472, 473, 482.  
Εὐφημία: 173, 398, 399.  
Εὐχή: 257, 275, 334, 335, 336, 338, 340, 461.  
Έφαγιστεύω: 209.  
Έφήμι: 360.  
Έφυμνέω: 228.  
Θεολογεῖον: 75, 76.  
Θησαυρός: 221, 222.  
Θρήνος: 227, 484.  
Θυμίαμα: 261, 264, 265.  
Θύω: 111, 113, 180, 181, 183, 184, 186, 187, 264, 334, 335, 349, 478.  
Ίερεύς: 99, 266, 267, 272, 298, 299, 499.  
Ίερός: 368, 433, 434, 435, 472, 473, 484, 489, 491, 492, 500, 506, 507, 508, 511.  
Ίκετεία: 257, 258, 259, 270, 273, 275, 281, 335, 461, 471, 481.  
Ίκετηρία: 262, 280, 288.  
Ίλεως: 334, 338, 339, 467, 518.  
Ίλη: 108, 109.  
Καθαρμός: 82, 297, 300, 301, 499, 500.  
Κάμπτω: 469.  
Κάπετος: 71, 72.  
Κατασκαφής: 229, 245, 247.

Καταστάζω: 95, 398, 440, 444, 445.  
 Καταστάτης: 332, 350, 469.  
 Καταστροφή: 467, 470, 508.  
 Καταυλίζομαι: 402, 403, 404.  
 Κατεύματα: 279, 280.  
 Κεῖμαι: 105, 238, 239, 241, 243, 249.  
 Κεύθω: 202, 203.  
 Κηκίω: 444.  
 Κηλίς: 365, 383.  
 Κηναῖος: 177, 180, 185.  
 Κλαγγή: 162.  
 Κλεινός: 42, 43, 45, 46, 170, 171, 183, 325, 330, 332.  
 Κλέπτω: 345, 360.  
 Κλισία: 108, 109.  
 Κομμός: 200, 210, 228, 244, 245, 246, 516.  
 Κόσμος: 52, 109, 205, 380.  
 Κουφίζω: 204.  
 Κριτὸν λέχος: 153.  
 Κρύπτω: 100, 105, 202, 203, 507, 508.  
 Κτερίζω: 215, 224, 225, 231, 232, 375.  
 Κωκύω: 226, 231, 232, 368.  
 Λάφυρα: 114, 115.  
 Λοιβή: 361, 364, 366, 367, 368, 383, 398.  
 Λουτρά: 71, 121, 364, 365, 366, 375, 376, 377, 383, 386.  
 Λύκειος: 45, 116, 279, 282, 325, 327, 328, 329, 330, 332, 334, 336, 338.  
 Λυκοκτόνος: 45, 282, 325, 327, 328, 329, 330, 350, 385.  
 Μακαρισμός: 147, 149, 163, 235.  
 Μασχαλισμός: 351, 376, 531.  
 Μέγας: 476, 516, 517.  
 Μειλίχιος: 469, 499, 519.  
 Μίασμα: 34, 55, 198, 244, 245, 250, 251, 256, 263, 273, 276, 277, 281, 284, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 311, 315, 316, 341, 365, 368, 372, 373, 393, 405, 406, 407, 455, 456, 470.  
 Νεόρραντος: 97, 98, 99, 100.  
 Νεόρρυτος: 382.  
 Νηφάλια: 497.  
 Ξένος: 28, 34, 35, 36, 260, 336, 349, 464, 465, 466, 467, 471, 472, 475, 491, 492, 493, 494, 496, 502, 518.  
 Ξενόστασις: 467, 468, 469.  
 Ξιφοκτόνος: 95, 96, 97.  
 Οἰταῖος: 175, 176, 181, 187.  
 Ὀλολυγμός: 162.  
 Ὀμιλία: 352, 354, 425.  
 Ὀρθόκρανος: 212.  
 Ὀρίζω: 177, 179, 183.  
 Ὀρκος: 101, 186, 418, 435, 436.  
 Ὀσιος: 214, 215, 217, 231, 238, 291, 301, 371, 374, 375, 395, 491.  
 Παγκρατής: 450, 451.  
 Πάγχρυσος: 80, 113, 114.  
 Παιάν: 161, 162, 261, 264, 265.  
 Παλαιός: 45, 138, 139, 140, 141, 143, 144, 145, 325, 332.  
 Παλαίφατος: 141, 144, 293.  
 Πανούργημα: 214, 216, 217, 238, 249, 250.  
 Παραδίδωμι: 427, 428.  
 Πατρῷος: 143, 180, 284, 337, 482.  
 Πέρασις: 470.  
 Περίπολος: 416.  
 Περιπτύσσω: 243, 246.  
 Περιπτυχής: 72, 100, 105, 243.  
 Περιστελλῶ: 205, 206, 247, 248.  
 Πολιάς: 50, 63, 91, 259, 408, 409, 410, 411, 412, 453, 459.  
 Πολύκερος: 116, 117, 119.  
 Πολύφθορον: 45, 46, 324, 325, 330, 332.  
 Πολύχρυσος: 45, 46, 324, 325, 330, 331, 332.  
 Πόρπαξ: 107.  
 Πότνια: 467, 468, 498.  
 Πρόθεσις: 198, 200, 205, 211, 218, 219, 221, 226, 229, 233, 250, 369, 506.  
 Πρόλογος: 17-20.  
 Πρόφρων: 338, 339.  
 Προσκύνησις: 277, 278, 337, 434.  
 Προστατήριος: 161, 162, 277, 334, 336, 481.  
 Προστρόπαιος: 270, 273, 281, 284, 285, 286, 315.  
 Προσφέρω: 374, 375, 500.  
 Πρόσωπον προτατικόν: 73, 266.  
 Προτίθημι: 244, 405, 406.  
 Πυθία: 309, 314.  
 Ῥαχίζω: 117, 119, 316.  
 Ῥύομαι: 276, 277.  
 Σεισμός: 515, 519.

Σεμναί: 465, 466, 467, 468, 475, 492,  
494, 496, 514.  
Σινδών: 241, 242.  
Σπονδή: 210, 361, 364, 365, 500, 501.  
Στέφω: 114, 115, 173, 210, 263, 279,  
310, 335, 361.  
Σφαγεύς: 99, 104, 121.  
Σφαγή: 61, 97, 105, 121, 183, 184, 319,  
330, 343, 344, 345, 349, 350, 357,  
368, 385, 525.  
Σφάζω: 60, 99, 118.  
Συμπονέω: 201, 202, 207, 482.  
Συναλλαγή: 270, 272, 273.  
Τέλος: 135, 136, 137, 138, 139, 140,  
141, 142, 143, 144, 145, 161, 172,  
188, 235.  
Τέμενος: 179, 184, 326, 491, 508.  
Τροπαῖος: 79, 182, 183, 184.  
Τύμβος: 211, 212, 229, 243, 246, 247,  
360, 374, 507, 509.  
Τύπωμα: 360, 363, 364, 379.  
Τυμβόχωστος: 211, 217, 228.

Ὑπασπίδιον: 108, 109.  
Ὑπηρετέω: 294, 422.  
Ὑψιστος: 176, 186, 436.  
Φαρμακός: 55, 263, 286, 287, 288, 289,  
290.  
Φᾶρος: 72, 166, 242.  
Φθέγμα: 77, 79, 480.  
Φορβή: 244, 403, 404, 405, 406, 414.  
Χαῖρε: 80, 81, 113, 114, 412.  
Χαλκόπλευρον: 360, 363, 364, 379.  
Χαλκόπους: 492, 494, 495, 510, 527.  
Χάρις: 114, 115, 116, 125, 484, 485,  
521.  
Χειμάζω: 296, 297.  
Χλιδή: 360, 362, 363, 377, 378.  
Χοή: 206, 210, 358, 361, 364, 373, 500,  
501.  
Χόω: 208, 211, 217.  
Χραίνω: 120.

## (2) ÍNDICE DE PASAJES CITADOS

- ANDÓCIDES** 1220: 417.
- I 110: 258, 262.
- APOLODORO**
- Biblioteca*  
II 2 2: 82.  
II 156-160: 130.  
III 4 1: 490.  
III 14 1: 504.  
III 48 6: 398.  
III 149 4: 398.
- Ranas*  
157: 231.  
319: 360.
- Tesmoforias*  
748: 268.
- Política*  
1260a 22: 162.  
1275a 13: 336.
- Retórica*  
1375a: 196, 197.  
1390b 20ss: 423.  
1390b 22: 423.  
1415a 22-24: 19.
- ATENEO**  
XI 13 40: 382.
- ARISTÓFANES**
- Acarnienses*  
23-24: 361.  
237: 399.  
241: 399.
- Aves*  
61: 336.  
219: 369.  
699: 356.  
826-828: 91.  
1451 : 417.
- Avispas*  
161: 336.  
875: 335.
- Caballeros*  
581: 475.  
1090: 356.
- Lisístrata*  
209-212: 435.  
217-218: 157.  
299: 449.
- Nubes*  
436: 429.  
531: 398, 405.  
602: 91.
- ARISTÓTELES**
- Constitución de los atenienses*  
20 2: 291.  
42: 416.  
43: 258, 262.
- De Insomnis*  
462a 29-31: 355.
- Historia de los animales*  
488b 12ss: 423.  
612b: 350.
- Poética*  
1449a: 37.  
1449b 24-25: 42, 51.  
1450a: 39, 58.  
1450a 15: 19.  
1450a 16-17: 39.  
1450a 38: 19, 20.  
1452a 22ss: 36.  
1452a 24: 254.  
1452b 14-17: 17.  
1452b 19: 18.  
1452b-1453a: 19.  
1453a: 68.  
1453b 7: 254.  
1454a 20: 162.  
1460a: 405.
- BAQUÍLIDES**
- Ditirambos*  
16: 130, 177, 178.
- DEMÓSTENES**  
XVIII 107: 257.  
XX 158: 300.  
XLIII 62: 218.
- DIÓN CRISÓSTOMO**  
XII 33: 429.  
XXXIII 50: 438.  
LII 59: 30, 387.  
LIX 2: 390.
- DIONISIO DE HALICARNASO**  
I 23: 292.
- ELIO ARISTIDES**
- Orationes*  
XLIV 568 10: 98.



**ESCOLIOS (Sch.)**

A. Ag. 244: 157.  
 A. Supp. 509: 488.  
 Ar. Ra. 131: 494.  
 Ar. Ran. 501: 463.  
 Hom. Il. XVIII 219: 75.  
 Hom. Od. XI 271: 28,  
 458.  
 Aj. 1: 20, 22.  
 Aj. 30: 98.  
 Aj. 148: 88.  
 Aj. 298: 119.  
 Aj. 301ss: 22.  
 El. Prol.: 22.  
 El. 6: 327, 328, 329.  
 El. 54: 364.  
 El. 445: 376.  
 El. 451: 377  
 OC. 56: 494.  
 OC. 57: 495, 496.  
 OC. 90: 469.  
 OC. 91: 28, 458.  
 OC. 1593: 510.  
 OC. 1600: 511.  
 OT. 1: 261.  
 OT. 4: 264.  
 OT. 16: 267.  
 OT. 34: 273.  
 Ph. 1459: 413.  
 Tr. 754: 179.  
 Tr. 856: 94.

**ESQUILO**

*Agamenón*  
 23: 369.  
 104-139: 326.  
 140-159: 326.  
 144-145: 326.  
 215: 111, 349.  
 224: 111, 349.  
 244: 157.  
 256: 281.  
 495: 209.  
 577ss: 114.  
 578: 115.  
 587: 162.  
 877-882: 28, 318.

928-929: 23, 134.  
 1035-1038: 60, 345.  
 1055-1057: 60, 345,  
 349.  
 1080-1089: 335.  
 1081: 268.  
 1108-1109: 368.  
 1142-1146: 52.  
 1180: 309.  
 1196-1197: 431.  
 1256-1260: 329.  
 1257: 282, 327.  
 1284: 431.  
 1351: 382.  
 1389-1392: 61.  
 1431: 431.  
 1433: 60, 345, 349.  
 1435: 367.  
 1492ss: 377.  
 1495: 344.  
 1569-1571: 431.

*Coéforos*

1-7: 361, 362  
 4: 268  
 5-6: 362  
 84-164: 359  
 95: 115, 361  
 164: 358  
 185-186: 209  
 268: 444  
 324-328: 463  
 439-442: 376  
 483-488: 373.  
 527-533: 352.  
 540-542: 336.  
 540-550: 352.  
 599: 160.  
 629ss: 439.  
 650: 300.  
 674-690: 342.  
 677: 497.  
 686: 363, 364.  
 726-728: 409.  
 815ss: 409.  
 854: 345.  
 886: 143.  
 894-895: 238.  
 900-902: 28, 318.  
 901: 431.

944: 299.  
 977-980: 431.  
 1011: 72.  
 1012: 444.  
 1039: 360.  
 1063: 339.

*Euménides*

42: 440.  
 43: 262.  
 43-45: 263.  
 63: 351.  
 73: 407.  
 107: 497.  
 176: 273.  
 237: 272.  
 276-488: 258.  
 416: 465.  
 445: 273.  
 482ss: 431.  
 567: 75.  
 738: 319.  
 797: 309.  
 839: 300.  
 844-845: 465.  
 961: 466.  
 992: 466.

*Persas*

9: 331.  
 45: 331.  
 53: 331.  
 83: 331.  
 100-106: 486.  
 152: 278.  
 426: 117.  
 404: 231.  
 474: 171.  
 598-622: 268.  
 611: 382.  
 618: 382.  
 620: 399.  
 621: 358, 449.  
 630: 356.  
 681ss: 358.  
 956-962: 417.

*Prometeo*

93: 123.  
 97: 123.

168: 123.  
177: 123.  
192: 497.  
195: 123.  
227: 123.  
256: 123.  
274: 202.  
472: 123.  
525: 123.  
563: 297.  
597: 84.  
599: 123.  
633: 332.  
681: 326.  
777: 361.  
820: 332.  
833: 309.  
838: 297.  
989: 123.  
1042: 123.

*Siete contra Tebas*

18: 149.  
69: 475.  
109: 275.  
145-146: 282, 327, 329.  
186: 407.  
253: 90.  
268-269: 162.  
277-278: 115.  
277ss: 114.  
529-531: 435.  
738-739: 301.  
739: 365.  
772-791: 483.  
822: 476, 517.  
925: 332.

*Suplicantes*

16: 326.  
22: 263.  
60: 52.  
62: 52.  
189: 172.  
189-203: 257.  
262ss: 244.  
481-483: 267.  
481-485: 262.  
508-509: 486.  
538-546: 326.

573: 326.  
592: 312.  
686: 326.  
707-709: 319.  
816: 275.  
684-687: 329.  
686: 282.  
866-877: 486.  
1004-1005: 156.  
1052: 476, 517.

*Fragmentos (TrGF)*

III F 25e: 177.  
III 95-97a: 439.  
III 144: 267.  
III 153: 242.  
III 253: 440.  
III F 313: 363.  
III F 387a.: 468.  
III F 451q: 96.

**ESTRABÓN**

I 3 20: 177.  
VIII 5 1: 486.  
VIII 6 22: 486.  
IX 3 5 8-11: 309.  
IX 4 4: 177.  
X 1 5: 177.

**EURÍPIDES**

*Alceste*

314: 160.  
362: 356 .  
640: 426.  
743: 339.  
746: 236.  
912: 404.  
994: 240.  
1004: 80.  
1073: 356.  
1137: 312.  
1155: 369.

*Andrómaca*

1: 404.  
1-472: 258.

37: 476, 517.

*Bacantes*

1: 473.  
13: 331.  
186: 497.  
468: 240.  
628: 94.  
694: 160.  
1163: 440.  
1229: 326.

*Cíclope*

22: 395, 401.  
26: 395.  
30: 395.  
31: 395.  
35: 395, 401.  
87: 395, 401.  
350: 81.  
426: 395, 401.

*Electra*

16-18: 318.  
90-92: 344, 361, 362.  
157: 368.  
178: 369.  
472: 363.  
554: 325.  
671: 182.  
804ss: 113.  
921-922: 361.  
938: 476.  
958: 517.  
1148-1149: 368.

*Fenicias*

18: 154.  
25: 398.  
88-102: 43.  
223-224: 363.  
337: 240.  
631: 268, 335.  
641-642: 336.  
913ss: 111.  
1022: 331.  
1121-1122: 494.  
1124-1125: 468.  
1319: 365.  
1366: 240.

- 1377: 75.  
1474-1475: 114.  
1524-1525: 174.  
1567-1569: 257.  
1629ss: 199.  
1632: 115, 210, 361.  
1667: 365.  
1677: 435.  
1705-1707: 28, 459.
- Hécuba*  
23ss: 393.  
30: 222.  
37ss: 111.  
107ss: 393.  
126: 115, 210, 361.  
178-179: 227.  
536-538: 358.  
611: 365.  
619: 404.  
735: 243.  
780: 375.  
1281: 268, 377.
- Helena*  
1-566: 258.  
27: 150.  
354-356: 96.  
928: 331.  
1270-1277: 197.  
1391: 225, 375.  
1400: 354.  
1554ss: 111.  
1654: 160.  
1656: 94.
- Heracles*  
1-327: 258.  
327-331: 257.  
451: 121.  
994: 118.  
1155: 300.  
1161: 273.  
1259: 273.  
1355: 440.
- Heráclidas*  
38: 171.  
335ss: 258.  
408ss: 111.
- 600: 80.  
867: 182.  
910-916: 144.  
1015: 273.
- Hipólito*  
6: 82.  
8: 80.  
10ss: 75.  
10-22: 62.  
15: 78.  
27-28: 62.  
85ss: 79.  
86: 77.  
121: 440.  
407: 407.  
423: 171.  
468-469: 310.  
525-526: 156.  
530-534: 156.  
806-807: 173.  
856-865: 136.  
1094: 171.  
1423-1427: 169.  
1425: 160.  
1425-1427: 362.
- Ifigenia en Áulide*  
59-60: 373.  
185-186: 486.  
461: 236.  
676: 369.  
787: 331.  
1080: 115.  
1442: 208.  
1466: 265, 440.  
1477ss: 115.  
1487-1490: 265.  
1543-1544: 486.  
1568ss: 111.
- Ifigenia entre los Tauros*  
21: 63.  
163-165: 382.  
369: 236.  
518: 356.  
623: 121.  
702: 208.  
860: 265.
- 1082-1084: 271.  
1191: 301.  
1462-1468: 63.
- Ion*  
30: 171.  
344: 398, 405.  
457: 409.  
590: 171.  
951: 405.  
956: 358.  
992: 404.  
1038: 171.  
1124ss: 111.  
1255-1613: 258.  
1260: 273.  
1529: 409.
- Medea*  
21-22: 431.  
160: 476, 517.  
169-170: 431.  
209: 431.  
439: 431.  
492: 431.  
495ss: 431.  
538: 223.  
667: 325.  
735: 431.  
1039: 238.  
1072: 404.  
1379: 50, 169.
- Orestes*  
34: 440.  
96: 174.  
114-115: 382.  
227: 440.  
317-318: 468.  
366-367: 368.  
387: 440.  
1109: 236.  
1473: 94.  
1506-1507: 278.  
1584: 299.  
1673: 880.
- Reso*  
73: 97.  
179ss: 114.  
254: 350.

608ss: 79.

*Suplicantes*

1-86: 257.  
9-10: 262.  
19: 197.  
220: 160.  
309: 225, 375.  
311: 197.  
1205-1207: 104.

*Troyanas*

135: 154.  
146-148: 227.  
308-340: 236.  
338: 150.  
445: 236.  
573ss: 114.  
576: 115.  
676: 240.  
1021: 278.  
1042-1059: 278.  
1143-1144: 382.  
1147: 380.  
1152: 365.  
1247: 382.  
1249: 225, 375.

*Fragmentos (TrGF)*

V 73: 26.  
V F 333: 325.  
V F 516: 174.  
V.2 792: 440.

**EUSTACIO**

*Comentarios a la Ilíada*

I 721 6: 98.  
II 16 26: 98.  
II 17 1: 98.  
IV 823 4: 98.

**FILÓSTRATO**

*Heroico*

720 1: 362.  
740 18-25: 438.  
740 22-23: 438.

**FRAGMENTOS DE  
HISTORIADORES (FGrH)**

3 F 134: 318.  
4 F 71: 438.  
70 F 20: 152.  
85 F 6 : 177.  
244 F 147: 494.  
324F 62: 28. 458.  
328 F 89: 438.  
328 F 105: 426.  
334 F 28: 495.  
382 F 2: 458.

**HERÓDOTO**

I 14: 222.  
I 32: 23, 134.  
I 61: 291.  
I 67 8: 459, 463.  
I 87: 265.  
I 92: 175.  
I 107: 356.  
I 108: 356.  
I 112 4: 398, 404.  
I 134: 178.  
I 182 6: 354.  
I 207 29: 244, 405.  
II 54-55: 139.  
II 86: 242.  
III 24: 380.  
III 51-53: 300.  
III 119: 247.  
III 124 1-4: 356.  
IV 71 26: 208.  
IV 149 : 459.  
V 62-63: 291.  
V 66: 70.  
V 70-71: 257.  
V 70-72: 291.  
V 82 13-14: 91.  
V 92b : 332.  
V 119: 486.  
VI 74 11 : 440.  
VI 78-80 : 486.  
VI 126-130: 191.  
VI 137-140 : 397.  
VI 139: 292.  
VIII 55 : 504.

VIII 64: 70.  
VIII 121: 452.  
VIII 134: 269.

**HESÍODO**

*Teogonía*

184-185: 465.  
217: 466.  
535ss: 113, 345.  
536: 339.  
537: 244, 405.  
540: 345.  
547: 345.  
551: 345.  
555: 345.  
560: 345.  
613: 345.  
748ss: 147, 495.  
811-813: 495.

*Trabajos y días*

151 : 94.  
465: 519.

**HIMNOS HOMÉRICOS**

*Himno a Apolo*

14ss: 54.  
219: 177.  
229-238: 486.  
371: 309.

*Himno a Ártemis*

27 2: 163.

*Himno a Hermes*

18: 408.  
439: 409.

**HOMERO**

*Ilíada*

I 14-15: 262, 263.  
I 37-42: 257, 271.  
I 50-52: 292 .  
I 52: 296.

I 63: 355.  
 I 132: 345.  
 I 198: 77, 79.  
 I 234-237: 353.  
 I 251: 313.  
 I 311: 409.  
 I 337: 81.  
 I 348-350: 265.  
 I 440: 409.  
 I 459: 119.  
 I 470: 115, 361.  
 I 528ss: 515.  
 II 101-108: 353.  
 II 173: 81.  
 II 353: 517.  
 II 411ss: 113.  
 II 422: 119.  
 II 716-725: 387.  
 II 721-723: 327.  
 III 161ss: 43.  
 III 200: 409.  
 III 216: 409.  
 III 229: 68.  
 III 268: 409.  
 III 449: 83.  
 IV 101: 282, 327.  
 IV 119: 282, 327.  
 IV 329: 408.  
 IV 349: 408.  
 IV 358: 81.  
 IV 485: 94.  
 V 45: 92.  
 V 115-120: 271.  
 V 149 : 355.  
 V 401 : 264.  
 V 613: 331.  
 V 785: 75.  
 V 899-910 : 264.  
 VI 179 : 499.  
 VI 301: 162.  
 VI 418: 108.  
 VI 466ss : 43.  
 VII 82ss: 114.  
 VII 180 : 46, 331.  
 VII 219: 68, 107.  
 VII 219-220: 93.  
 VII 220: 93.  
 VII 234: 81.  
 VII 303ss: 103.  
 VII 467ss: 439.  
 VII 473: 94.  
 VIII 15: 495, 510.  
 VIII 93: 81.  
 VIII 175: 339.  
 VIII 281: 44.  
 IX 154: 331.  
 IX 175: 115, 361.  
 IX 236: 517.  
 IX 308: 81.  
 IX 451-452: 257.  
 IX 457: 519.  
 IX 480: 339.  
 IX 556: 238.  
 IX 624: 81.  
 IX 644: 81.  
 X 144: 81.  
 X 148: 409.  
 X 274ss: 76, 79.  
 X 274-276: 77.  
 X 275ss: 45.  
 X 278: 67.  
 X 278-279 : 44, 409.  
 X 315: 331.  
 X 382: 409.  
 X 400: 409.  
 X 423: 409.  
 XI 46: 46, 331.  
 XI 396: 92.  
 XI 455: 225.  
 XI 485: 68.  
 XI 823: 81.  
 XIII 210: 92.  
 XIII 807: 109.  
 XIV 217: 345.  
 XV 76-77: 257.  
 XVI 26: 92.  
 XVI 49: 81.  
 XVI 126: 81.  
 XVI 233-235: 139.  
 XVI 707: 81.  
 XVII 128: 68.  
 XVIII 24: 123.  
 XVIII 222: 75.  
 XVIII 334: 225.  
 XVIII 353: 72.  
 XVIII 478-608: 93.  
 XVIII 487ss: 148.  
 XVIII 589: 109.  
 XX 8-9: 486.  
 XX 65: 72.  
 XX 131: 151.  
 XX 372: 94.  
 XI 527: 107.  
 XXII 71-73: 73.  
 XXII 226: 123.  
 XXII 277: 77, 79.  
 XXII 336: 225.  
 XXII 386: 222.  
 XXIII 141-153: 362.  
 XXIII 166ss: 112.  
 XXIII 679-680: 28, 458.  
 XXIII 723: 81.  
 XXIV 38: 225.  
 XXIV 418: 123.  
 XXIV 477-479: 257.  
 XXIV 580: 72.  
 XXIV 797: 72.  
  
*Odisea*  
 I 1: 409.  
 I 32-40: 317.  
 I 96ss: 86.  
 I 103ss: 77.  
 I 112: 244, 405.  
 I 148: 115, 361.  
 I 184: 94.  
 II 97: 72, 242.  
 II 387: 339.  
 III 92: 257.  
 III 188-190: 387.  
 III 190: 387.  
 III 198: 347.  
 III 250: 347.  
 III 285: 225.  
 III 305: 46, 331.  
 III 332-341: 118.  
 III 339: 115, 361.  
 III 420: 151.  
 III 444-465: 174.  
 III 450: 162.  
 IV 322: 257.  
 IV 525: 347.  
 IV 723: 313.  
 IV 758: 265.  
 IV 762-766: 271.  
 IV 795-807: 355.  
 V 203: 81.  
 V 272ss: 147.  
 VII 201: 151.  
 VIII 219-220: 387.

IX 19: 44, 171.  
IX 182: 395, 401.  
IX 216: 395, 401.  
IX 507: 141, 325.  
X 330: 409.  
X 350-351: 486.  
X 401: 81.  
X 417: 313.  
X 456: 81.  
X 488: 81.  
X 504: 81.  
X 519: 382.  
XI 27: 382 .  
XI 54: 222.  
XI 60: 81.  
XI 72: 222.  
XI 92: 81.  
XI 405: 81.  
XI 409-415: 368.  
XI 422: 347.  
XI 422-439: 317.  
XI 473: 81.  
XI 556: 68.  
XI 617: 81.  
XII 134: 313.  
XIII 116-125: 405.  
XIII 172: 141, 325.  
XIII 299-301 : 44, 67.  
XIII, 300ss: 79, 409.  
XIII 344ss : 45.  
XIII 344-351: 324.  
XIII 375: 81.  
XIV 194: 109.  
XIV 201: 313.  
XIV 327-328: 139.  
XIV 422-424: 174.  
XIV 486: 81.  
XVI 155-171 : 67.  
XVI 161: 151.  
XVI 167: 81.  
XVII 217: 497.  
XIX 138: 242.  
XIX 163: 141.  
XIX 296-297: 139.  
XIX 395-399: 409.  
XIX 405ss: 409.  
XXI 271: 115, 361.  
XXII 164: 81.  
XXII 334-337: 257.  
XXIV 132: 72.

XXIV 150: 400.  
XXIV 205: 400.  
XXIV 542: 81.

#### **INSCRIPCIONES (IG)**

P<sup>2</sup> 499: 80.  
P<sup>2</sup> 650: 80.  
P<sup>3</sup> 828: 174.  
IP<sup>2</sup> 218: 258.  
XII 5 593: 369.  
XII 9 188: 177.

#### **JENOFONTE**

*Anábasis*  
VI 1 22: 356.  
VII 7 8: 402.

*Ciropedia*  
III 2 25: 331.  
VII 5 55.

*Helénicas*  
I 6 26ss : 124.  
I 7 22: 199.

*Memorables*  
IV 3 16: 80.  
IV 4 19ss : 196.

#### **LICURGO**

*Contra Leocrates*  
73-79: 417.

#### **LISIAS**

I 19-20: 257.  
VI 33: 80.  
VI 51 : 266.  
XXXI 9: 336.

#### **LUCIANO**

*De Luctu*  
9: 358.

#### **MENANDRO**

*Samia*  
444-446: 80.

#### **NONO DE PANÓPOLIS**

*Dionisiácas*  
II 52: 98.  
II 144: 382.  
XII 200: 382.  
XII 318: 98.  
XVII 72.  
XXII 198: 98.  
XXII 246: 98.  
XXIV 186: 98.  
XXVIII 54: 98.  
XXVIII 76: 98.  
XXIX 77: 98.  
XXXI 21: 98.  
XLIII 134: 382.  
XLIV 275: 382.  
XLV 302: 382.  
XLVII 159: 382.

#### **PAUSANIAS**

I 1 2: 124.  
I 17 1: 471, 472.  
I 26 6: 410, 411.  
I 27 1: 410.  
I 28 2: 397.  
I 28 6-7: 459, 468, 494,  
511.  
I 30 3: 494.  
I 30 4: 28, 493, 494.  
I 35 3: 70.  
I 44 2: 162, 336.  
I 52 4: 114.  
II 2 2: 459, 509.  
II 2 8: 519.  
II 11 4: 466.

II 19 3: 327, 328.  
II 21 3: 75.  
II 32 7: 172.  
II 36 8 : 486.  
III 12 9: 182.  
V 4 4 : 463.  
V 27 10: 104.  
VI 11 6: 104.  
VII 27 1 : 408.  
VII 27 3 : 486.  
VIII 9 3 : 463.  
VIII 20 3 : 362.  
VIII 31 5 : 486.  
IX 8 1 : 468, 486.  
IX 10 2: 269.  
IX 11 7: 269.  
IX 12 1: 269.  
IX 18 5 : 463.  
IX 38 3 : 463.  
X 4 7-10: 52.  
X 12 10: 139.  
X 18 2: 309.  
X 147: 329.

#### **PÍNDARO**

##### *Ístmicas*

I 60: 172.  
V 49: 332.  
VIII 55: 97.

##### *Nemeas*

VII 23: 345.  
VIII 31: 332.  
X 19: 326.  
X 75: 265.  
XI 6: 368.

##### *Olímpicas*

I 90: 358.  
II 37: 147.  
V 10: 91.  
X 79: 517.

##### *Píticas*

I 14: 499.  
I 53: 387.  
III 29: 345.  
III 33: 499.

IV 23: 517.  
IV 50-51: 153.  
IV 53: 331.  
VI 8: 222, 331.  
IX 64: 281.  
XI 6 : 269.  
XI 17-18: 28, 318.

#### **PLATÓN**

##### *Crátilo*

408b: 409.

##### *Critias*

44a 6-7: 356.  
119e: 80.

##### *Eutidemo*

302d 2: 180.  
285c: 429.

##### *Eutifrón*

14c: 112.

##### *Fedro*

173e: 80.  
251b: 156.

##### *Leyes*

679a: 374.  
872-873: 346.  
873a-874a: 104.  
873c: 199.  
910b 1: 345.  
933e 6: 345.  
960b: 199.

##### *Protágoras*

322d: 471.

##### *República*

425d: 123.  
557a: 332.  
565d: 50.

#### **PLUTARCO**

##### *Alcibíades*

22 5: 266.

##### *Cimón*

8 5-7: 459, 463.

##### *Moralia*

385b: 309.  
966a 8: 328.

##### *Numa*

10: 244.

##### *Pirro*

32: 328.

##### *Solón*

21 4: 218.

##### *Temístocles*

32, 4: 124.

##### *Teseo*

16, 2: 175.  
18 1: 262.

#### **SÓFOCLES**

##### *Antígona*

1: 44, 212.  
2: 194.  
2-6: 23.  
4-6: 192, 194.  
7-8: 190.  
8: 40, 194.  
11-17: 31.  
16: 193.  
18: 24, 37, 192, 193.  
19: 198.  
21: 196.  
21-30: 21.  
21-38: 195.  
22: 212.  
23-25: 196, 221.  
25: 199, 240.  
26: 224, 226.  
26-30: 196, 220.

27: 202.	127-133: 517.	422-425: 219.
28: 219, 224.	140: 476, 517.	422-431: 221.
29: 229.	143: 182.	423-425: 232.
29-30: 230.	162: 190.	423-428: 226.
31: 40, 192.	162-163: 291.	427-428: 230.
31-34: 24.	162-214: 367.	429-431: 205, 210.
32: 190, 202.	165-166: 213, 215.	431: 115, 361.
33: 24.	166: 216.	441: 212.
35: 200.	172: 198.	443: 208.
36: 191, 245.	174: 236, 239.	449: 195.
41: 192.	182-183: 196.	450-470: 90.
42: 202.	198-202: 197.	450-525: 199.
43: 192, 206, 208.	198-206: 224.	456-457: 197.
43-44: 204.	199: 190.	460: 238.
45-46: 40, 192.	199-202: 224.	467: 221.
47: 42.	203: 226.	473-476: 101, 244.
49: 193.	206: 226.	480-483: 191.
58: 198.	207-208: 196.	481: 197.
59: 194.	209-210: 239.	484: 192.
59-60: 193.	216: 233.	485: 191.
61-62: 193, 371.	220: 240.	487: 191.
61-64: 192.	227-229: 300.	502-504: 199, 213.
61-68: 39.	236-254: 300.	511: 213.
69-70: 192, 202, 237.	238-240: 300.	514: 213, 216.
71-72: 40, 192.	245-247: 209.	514-516: 212.
71-76: 238.	246-247: 208.	515: 221.
71-77: 36.	248: 195.	516: 216.
72: 192, 198, 199, 201.	249ss: 199, 208.	519: 240.
72-74: 213.	249-277: 244.	523: 203.
73: 201, 241, 248, 249.	256: 198, 209.	524-525: 240.
73-75: 214.	269: 212.	525: 192.
74: 47, 194.	278: 208.	531-532: 371.
74-75: 240 .	282-288: 190.	538-539: 237.
76: 192, 201, 248.	291: 160.	555-556: 206.
76-77: 192.	300-301: 216.	568: 240.
77: 199, 212.	301: 213, 216.	569: 154.
79: 193, 194.	332-383: 213.	635ss: 186, 319.
80-81: 192, 207, 211.	361-364: 240.	650: 243.
81: 192, 201.	368-375: 196.	650-651: 160.
84-85: 202.	371: 195.	653-654: 240, 243.
85: 194.	376: 240.	658-659: 228.
87: 190.	391: 297.	663-671: 417.
88: 243.	394-396: 205.	678-680: 192.
89-92: 240.	395-396: 380.	683-765: 200.
93-94: 192.	402: 225.	695: 199.
95: 36.	407ss: 199.	699: 199.
97: 199, 213.	407-440: 208, 226.	703: 235.
99: 36, 213.	409-410: 205, 208.	709: 243.
100-102: 193.	415-417: 219, 226.	730: 213, 216.
111: 225.	417-421: 226.	741: 192.



744: 213, 216.  
 745: 199.  
 746: 192.  
 756: 192, 407.  
 761: 240.  
 773-776: 103, 212, 302,  
     372, 406.  
 773-780: 200.  
 774: 211, 248, 372.  
 775: 198, 405.  
 776: 198.  
 781ss: 164, 240.  
 795-797: 156.  
 801-882: 200, 228.  
 804-805: 236.  
 806-882: 245.  
 807-808: 138.  
 808-809: 138.  
 810-816: 246.  
 816: 240.  
 823-833: 228.  
 831-832: 228.  
 844-846: 326, 486.  
 847-849: 228.  
 848-849: 210.  
 852: 236, 249.  
 868: 236, 249.  
 871: 143.  
 876: 174.  
 876-878: 229.  
 881-882: 229.  
 885-886: 243, 406.  
 885-888: 246, 372.  
 886: 211, 243.  
 890: 236, 249.  
 891: 245.  
 891-928: 200, 229, 246.  
 892: 236, 249.  
 899: 212.  
 900-903: 205, 365.  
 901: 174, 205, 380.  
 901-902: 230.  
 907: 193.  
 915: 195, 212.  
 916-917: 248.  
 920: 372.  
 922-924: 216.  
 924: 47.  
 937-943: 450.  
 940-943: 216.  
 943: 213.  
 944-947: 52.  
 988s: 230.  
 998-1090: 200.  
 999: 325.  
 1005-1011: 212.  
 1008: 444.  
 1009: 205.  
 1026: 36.  
 1037-1039: 194.  
 1042: 198.  
 1050: 36.  
 1064-1079: 213.  
 1064-1090: 200.  
 1065-1066: 230.  
 1068-1071: 212.  
 1071: 214, 215, 225,  
     230.  
 1074-1079: 230.  
 1078-1079: 231.  
 1080-1083: 215, 230.  
 1083: 214.  
 1100-1001: 211.  
 1108-1112: 206.  
 1100: 245.  
 1113: 197, 332.  
 1115-1152: 339.  
 1115-1154: 161.  
 1155-1256: 231.  
 1164: 235.  
 1165: 241.  
 1175: 248.  
 1192-1353: 200.  
 1196-1202: 242.  
 1196-1243: 232.  
 1199-1202: 212.  
 1201: 206, 244, 365.  
 1201-1202: 235.  
 1203: 212.  
 1203-1204: 212.  
 1203-1208: 242.  
 1204-1205: 241, 245,  
     248.  
 1205: 236.  
 1206-1208: 232.  
 1207: 225.  
 1216: 211.  
 1220-1241: 241.  
 1224-1225: 227.  
 1226-1227: 232.  
 1237: 243, 246.  
 1238-1239: 248.  
 1240: 238.  
 1240-1241: 236.  
 1242: 36.  
 1244-1245: 232.  
 1246-1249: 232.  
 1249: 219, 213.  
 1252-1256: 219.  
 1257-1276: 223, 233.  
 1257-1353: 231.  
 1258: 72, 220, 233.  
 1269: 36.  
 1277-1353: 233.  
 1279: 233.  
 1303: 227.  
 1304-1305: 228.  
 1316: 233.  
 1378-1380: 202.  
 1403: 241.  
  
*Áyax*  
 1: 44, 45.  
 1-2: 87.  
 3-4: 37.  
 5-7: 41.  
 9-10: 95, 440.  
 13: 23.  
 14: 77, 79.  
 15: 76.  
 15-17: 75, 76.  
 18-19: 87.  
 18-22: 67.  
 19: 93, 107.  
 20: 87.  
 21: 76, 120.  
 23: 76.  
 23-27: 76.  
 29: 88.  
 29-31: 97.  
 30: 97, 98, 120, 382.  
 36: 45, 86.  
 36-37: 76.  
 38: 41.  
 40-41: 31.  
 41: 67, 120.  
 43: 120.  
 44: 41.  
 47: 67, 124.  
 48: 41.

50: 120.  
51-54: 33, 68.  
51-58: 75.  
51-60: 21, 115.  
55: 104, 121.  
55-58: 68, 116, 120.  
56: 118.  
59-60: 83.  
62-64: 116.  
65: 122.  
66: 123.  
66-67: 75.  
66-69: 88.  
68-69: 88.  
69-70: 77.  
75: 41.  
82: 41.  
85: 77.  
90: 45, 82.  
91-93: 80, 113.  
92-93: 68.  
93: 210, 361.  
95: 100.  
95-117: 115.  
96: 41, 68, 83, 89, 101,  
115.  
98: 67, 123.  
100: 67.  
105-106: 41.  
105-110: 122.  
108-110: 116.  
110: 83.  
111: 122.  
112: 83.  
113: 123.  
116: 83.  
117: 45, 82.  
118: 89.  
121-124: 68, 89.  
121-126: 86.  
122: 376.  
123: 87.  
125-126: 74.  
127-133: 253.  
131-132: 90.  
131-133: 67, 83, 89.  
132: 253.  
132-133: 123.  
147: 94.  
148-150: 88.  
188: 345.  
201-204: 68.  
216: 171.  
218-219: 98.  
219: 97, 100, 117, 120.  
221: 94.  
231: 94.  
235-236: 68, 118.  
236: 121.  
237-239: 118.  
243-244: 84.  
290-291: 75.  
293: 203.  
296-300: 68.  
298-299: 118.  
306: 85.  
333ss: 68.  
394-400: 47.  
396: 249.  
401-402: 124.  
426: 66.  
440: 66.  
442-444: 67.  
443: 153.  
453: 120.  
504: 85.  
510-511: 262.  
517: 239.  
522: 116.  
534: 84, 85.  
545-582: 43.  
546: 121.  
572: 67.  
574-576: 93.  
574-577: 106.  
582: 121.  
586: 253.  
587-590: 279.  
594: 101.  
596-599: 69.  
611: 83.  
629-634: 227.  
635: 203.  
646-647: 448.  
646-692: 66, 71.  
648-652: 101.  
651: 129.  
652-653: 102.  
654-656: 68, 71, 85,  
102, 121.  
654-660: 244.  
657-660: 103.  
658: 104.  
658-659: 372.  
659: 302.  
660: 107.  
661-665: 93.  
665: 103, 376.  
666-667: 66.  
669-671: 102.  
677: 253.  
682: 102.  
692: 66, 71, 106.  
693-717: 161.  
706-718: 121.  
712: 121.  
713: 121.  
740: 136.  
756-757: 83.  
758-761: 83, 253.  
766-770: 82.  
766-777: 68.  
766-770: 89.  
772: 119.  
815: 121.  
815-816: 93, 99, 106,  
121.  
817-818: 103.  
819-822: 71.  
820: 106.  
821: 100, 104, 106, 206.  
822: 106.  
826-828: 99.  
827: 204.  
828: 102, 106, 120, 382.  
834: 122.  
835-836: 466.  
835-838: 228.  
839-842: 93.  
841: 85.  
859-865: 69, 70.  
861: 171.  
865: 107.  
891-903: 247.  
898: 121.  
898-899: 105.  
899: 100, 106, 238, 243.  
905-912: 247.  
906-907: 106.  
907: 106.

915: 106, 243, 246.  
 916: 72, 242.  
 920: 204.  
 935-936: 67.  
 952-953: 86.  
 1029-1033: 72.  
 1034-1035: 93.  
 1055-1056: 124.  
 1064-1065: 124.  
 1088: 67, 94.  
 1089-1090: 124.  
 1109-1110: 124.  
 1137: 345.  
 1164-1166: 71.  
 1165: 72.  
 1166: 233.  
 1167: 72.  
 1170: 206.  
 1214-1215: 84.  
 1220-1222: 69.  
 1220-1225: 247.  
 1240: 67.  
 1266-1270: 115.  
 1269: 72.  
 1294: 244, 405.  
 1296: 312.  
 1332: 88.  
 1332-1341: 88.  
 1332-1345: 68, 125.  
 1335: 125.  
 1336: 87.  
 1336-1345: 86.  
 1339: 125.  
 1340-1341: 67.  
 1342: 125.  
 1342-1345: 87.  
 1343: 88, 89, 124, 125.  
 1344: 125.  
 1393- 1395: 376.  
 1402-1417: 73.  
 1403: 72.  
 1405: 71, 365.  
 1407-1408: 108.  
 1408: 205.  
 1411: 204.  
 1413-1414: 109.  
 1415-1417: 68, 73, 108.  
  
*Edipo en Colono*  
 1-2: 21, 489.

2: 25.  
 3: 42.  
 3-4: 464.  
 4: 465.  
 9: 479.  
 9-12: 488.  
 10: 326.  
 11: 25.  
 13: 465, 502.  
 14: 42.  
 14-18: 323.  
 14-35: 465.  
 16: 503, 506, 508.  
 16-18: 46.  
 16-19: 487, 489.  
 16-20: 38.  
 17: 501, 503.  
 18: 503.  
 19: 492, 497.  
 21: 479.  
 23: 479, 493.  
 24-29: 492.  
 28: 487, 493.  
 36: 479.  
 36-40: 492.  
 37: 488.  
 37-40: 487, 491.  
 39: 483, 487, 493, 506.  
 39-40: 487, 496, 498,  
     511.  
 39-45: 465.  
 41: 466, 475, 494.  
 42: 467, 507.  
 43: 498.  
 44: 476, 478.  
 44-45: 462.  
 45: 479.  
 47-48: 467.  
 53-61: 28, 467.  
 54: 506.  
 54-55: 503, 506.  
 54-61: 493.  
 55: 466, 479, 494.  
 56: 511.  
 57: 510.  
 59: 503.  
 62: 465.  
 70: 467.  
 72: 462, 470, 475.  
 75: 42, 465.

75-76: 84.  
 78: 467.  
 79-80: 467.  
 81: 465.  
 84: 467, 479, 507.  
 84-110: 22, 258, 455,  
     462, 468.  
 87-89: 514.  
 87-90: 455.  
 87-95: 342.  
 89-90: 467, 508.  
 90: 466, 479, 494.  
 92: 470.  
 92-93: 457, 474, 514.  
 93: 456, 470, 474.  
 94-95: 506, 515.  
 95: 144.  
 98-101: 496.  
 100: 466, 494, 499, 500.  
 101: 492, 510.  
 103: 508.  
 106: 499.  
 117-137: 498.  
 126: 487.  
 130-131: 507.  
 141: 507.  
 156-157: 507.  
 156-158: 499.  
 158-160: 499, 510.  
 167: 487, 491.  
 173: 507.  
 184: 465.  
 207: 465.  
 208: 455.  
 231-232: 472.  
 232: 484.  
 237: 465.  
 237-250: 471.  
 249: 472, 484.  
 255: 472.  
 258-262: 472.  
 258-291: 471.  
 260-262: 456.  
 263: 510.  
 265: 507.  
 275-288: 472.  
 306: 507.  
 345-346: 262.  
 366-381: 474.  
 371-372: 483.

375-376: 456.	566: 456.	894-895: 505.
387-390: 462.	556-568: 455.	897-1043: 506.
389-390: 474, 512, 513.	576-578: 476.	922-923: 421.
390: 472, 484, 513.	577: 465.	944-946: 478.
394: 513.	578: 470.	947: 494, 511.
396: 472.	579: 470.	960: 475.
396-397: 513.	586: 472.	969-970: 512.
396-400: 474.	593: 480.	1006-1007: 456.
401-402: 474.	595-606: 477.	1010-1012: 478, 479.
402: 474, 481.	603-605: 512.	1012: 483.
404: 472, 484.	621-622: 484, 501.	1042: 472.
407: 474.	625-628: 477.	1046: 495.
409: 474, 481.	631-636: 477.	1050: 466, 467, 494.
411: 474.	636: 472, 484.	1070-1071: 494.
421-422: 483.	637: 456.	1087: 475.
421-427: 483.	647: 465, 475.	1090: 466, 494.
428: 474, 475.	653-656: 480.	1106: 472.
429-430: 474.	668-680: 503.	1156-1159: 478.
432: 465.	668-719: 457, 477, 490,	1157: 479.
440-441: 474.	502.	1158: 479.
443: 472.	675: 491.	1160: 479.
453-454: 141, 325, 512.	675-676: 487.	1166: 479.
457: 465.	676: 184.	1167: 479.
457-460: 475.	683: 476, 517.	1171: 479.
458: 466, 467, 494.	691-692: 494, 511.	1173: 480, 483.
459-460: 475.	694-706: 504.	1177-1178: 480.
461-492: 476.	701: 504.	1178: 479.
466-467: 499.	705: 494, 511.	1179-1180: 480.
466-492: 359.	706: 505.	1183: 472.
468: 465.	709: 84, 465.	1183-1184: 480.
469-470: 497, 500.	767: 472, 478, 484.	1189-1191: 480.
469-492: 497.	770: 478, 481.	1249: 465.
470: 499.	779: 465, 472, 484.	1254-1261: 455.
471: 500.	783: 456.	1259: 497.
472: 510.	787-788: 478, 484.	1267-1270: 480.
472-475: 500.	806: 421.	1267-1396: 279.
477: 500.	806-807: 456.	1272: 277.
478: 500.	822: 465.	1272-1279: 481.
479: 382, 475, 501.	823: 456.	1273: 456, 475, 481.
481: 497, 500.	824: 465.	1278: 456, 475, 481.
482: 358.	829: 465.	1285-1286: 479.
482-484: 501.	831: 465.	1289: 465.
486: 467.	837: 465.	1291-1298: 479.
486-487: 359, 466, 476.	863: 456, 475.	1299: 466, 467, 483.
490-492: 502.	867: 421.	1326-1330: 481.
495-496: 502.	874: 421.	1340: 456.
503: 502.	885: 472.	1344: 456.
521: 465.	886ss: 505.	1348: 475.
550: 465.	889: 493.	1354: 456.
551-568: 462, 476.	890: 472.	1354-1364: 481.

1357: 455.  
 1367-1368: 482.  
 1375-1392: 482.  
 1376: 449, 456.  
 1378: 475.  
 1381-1382: 141, 325.  
 1384: 456, 480.  
 1409: 475.  
 1409-1415: 456.  
 1410: 225, 375.  
 1421: 470, 475.  
 1434: 466, 467.  
 1449: 465, 474.  
 1451-1454: 456.  
 1456: 484, 516.  
 1460-1461: 516.  
 1462: 475.  
 1462-1471: 484, 516.  
 1472-1473: 517.  
 1479: 517.  
 1480: 84, 518.  
 1484: 470, 472.  
 1489: 472.  
 1498: 472.  
 1500-1503: 518.  
 1500-1504: 506.  
 1508: 518.  
 1511-1512: 518.  
 1514-1515: 519.  
 1520-1521: 506.  
 1520-1525: 459.  
 1522-1523: 508.  
 1528-1529: 508.  
 1530-1532: 508.  
 1533-1534: 508.  
 1540-1552: 507.  
 1545: 473, 484, 508.  
 1549: 515.  
 1549-1550: 138.  
 1551-1552: 138.  
 1552-1555: 484.  
 1561: 474.  
 1578: 238.  
 1584: 238, 509.  
 1590-1591: 470, 495.  
 1590-1597: 509.  
 1593: 499.  
 1597-1603: 511.  
 1598-1599: 498.  
 1599: 365, 375.  
 1600-1601: 511.  
 1600-1603: 458.  
 1602: 365.  
 1606: 515.  
 1606-1607: 519.  
 1610: 227.  
 1670-1672: 484.  
 1701: 238.  
 1751-1753: 484.  
 1752: 472.  
 1760-1763: 511.  
 1769-1772: 176.  
 1776: 472.  
  
*Edipo Rey*  
 1: 285.  
 1-5: 261.  
 2-8: 23.  
 3: 115, 361.  
 4: 251.  
 8: 42, 43, 171, 251.  
 9-10: 266.  
 14: 251, 277.  
 14-51: 270.  
 15: 262.  
 15-16: 267.  
 16: 37, 255, 163, 268.  
 16-19: 251.  
 18: 266.  
 19-21: 269.  
 20: 262.  
 20-21: 275.  
 21: 308.  
 22: 251.  
 22-27: 251.  
 22-30: 21, 260, 270,  
     192.  
 24: 274.  
 25: 34.  
 25-30: 290.  
 28: 251.  
 31-34: 268.  
 31-36: 251.  
 32: 261.  
 33: 277.  
 33-34: 252, 255.  
 35: 297.  
 35-48: 31.  
 37: 352.  
 37-39: 272.  
 40: 42, 277.  
 40-51: 38.  
 41: 281, 285.  
 42-43: 272.  
 46: 251, 274.  
 46: 291.  
 47: 274.  
 48: 274, 277.  
 50: 272.  
 51: 251, 274, 291.  
 53: 295.  
 58: 261.  
 59-60: 24.  
 59-61: 295.  
 63-67: 265.  
 64: 251.  
 66-72: 271.  
 68: 254, 295.  
 68-72: 21, 24, 251, 260,  
     274.  
 70-72: 308, 311.  
 80-83: 309.  
 81: 277.  
 82-83: 173.  
 84: 33.  
 85: 34.  
 93-94: 295.  
 96: 277, 297, 312.  
 96-98: 34, 251, 287,  
     290, 297, 308, 341.  
 97-98: 500.  
 98: 470.  
 97: 292.  
 99: 272, 297.  
 100: 300, 302.  
 100-101: 284, 289, 290,  
     296.  
 102-105: 25.  
 103-104: 251.  
 106: 360.  
 106-107: 289.  
 110: 360.  
 110-111: 254.  
 130: 254.  
 137-141: 34.  
 138: 300.  
 142: 261.  
 142-143: 267.  
 142-145: 274.  
 145-146: 274.

147: 261.	312-314: 276.	762: 76.
149-150: 267, 310.	313: 299.	787-793: 312.
150: 277.	320-321: 305.	796: 302.
151-159: 275.	326: 481.	799: 254.
151-215: 268, 275.	327: 285.	800-813: 256.
152: 331.	328-329: 278.	811: 253.
154: 264.	329: 311.	819-820: 260.
158-167: 275.	353: 299, 301.	822: 120.
160: 275, 475.	356: 298.	823-827: 313.
160-162: 270.	362: 254.	827: 298.
161: 269.	367: 354.	830-833: 260.
162-167: 267.	374: 298	833: 272.
163: 275.	376-377: 306.	848: 305.
164-167: 275.	392: 297.	863-872: 275.
164-167: 272.	397: 252.	865-872: 196.
166: 272.	402: 300.	873: 254, 255.
169-173: 196.	407: 254, 297.	879-881: 275.
176: 499.	408: 254, 255.	881: 162.
186: 264.	410: 311.	882: 277, 336.
192: 296.	417-419: 260.	887: 260.
200: 296.	431: 481.	903-905: 275.
202: 294.	438: 252.	906-907: 293.
203: 277, 282, 327, 329.	439: 311.	911-921: 279.
203-206: 267.	442-443: 252.	911-923: 261, 334, 335.
203-208: 329.	449-456: 272.	913: 280, 335.
206: 296.	450: 254.	915: 281.
208: 282, 327.	452-453: 252.	916: 254, 262.
209-215: 275.	453-454: 272.	919: 268, 281, 282, 285, 327.
216: 275.	454: 272.	919-923: 329.
216-218: 294.	454-456: 253, 289.	921: 297.
216-275: 255.	460: 298.	922-923: 281.
236-243: 260.	469-472: 296.	925: 254.
236-354: 301.	473-476: 448.	939: 254.
241-243: 311.	513: 254.	946-947: 313.
244: 84.	588: 254, 255.	947: 262.
246-251: 260.	589: 253.	952: 254.
260: 298.	603-604: 309.	962: 263, 295.
266: 254.	614-615: 252.	968: 203.
269-272: 260.	636: 296.	970: 293.
270-271: 154.	644-645: 260.	973: 262.
286: 254, 311.	660-662: 260.	992: 313.
287-289: 311.	665: 34.	995: 313.
294-295: 260.	665-666: 293.	1003: 297.
300-301: 276.	694-696: 296.	1034: 297.
300-304: 276.	710-714: 311.	1060-1061: 275, 305.
300-462: 261, 276.	717-719: 252.	1061: 295.
303-304: 277.	723: 312.	1067: 262.
305-309: 276.	725: 312.	1073-1075: 232.
306: 297.	744-745: 260.	1086-1109: 161, 314.
307: 296.	760-762: 275.	

1096: 314.	1410-1412: 302.	45: 379.
1143: 298.	1410-1413: 283.	47: 348, 349.
1152: 213.	1412: 103, 244, 372.	47-50: 342.
1165: 305.	1413: 284.	48-50: 349.
1183-1185: 138.	1426-1428: 302.	51-58: 359, 360.
1185: 354.	1429: 256, 289, 301.	53: 115, 210.
1187-1188: 252.	1436-1437: 302.	54-58: 379.
1193-1196: 253.	1442-1443: 136.	58: 379.
1199: 294.	1446: 28, 285.	59-60: 347.
1208: 171.	1446-1451: 284.	60: 321.
1214: 47, 262.	1451-1454: 252, 302,	67-72: 332, 450.
1223-1231: 301.	470, 475.	70: 321, 330, 350.
1225: 301.	1455-1457: 296.	72: 350.
1227-1228: 351.	1466-1467: 301.	82-84: 364.
1228: 301.	1466-1470: 285.	126-127: 228.
1229: 203.	1473: 301.	147-149: 52.
1230-1231: 301.	1480: 285.	160: 171.
1245: 162.	1482: 159, 312.	197: 347.
1246: 298.	1485: 154.	254-309: 367.
1255: 84.	1486: 301.	259-260: 367.
1257: 154.	1497-1498: 154.	266-270: 367.
1270: 297.	1514: 312.	267-270: 353.
1271-1274: 301.	1515: 289, 301.	275: 299, 368, 372.
1271-1275: 260.	1528-1530: 23, 134,	279: 347.
1275: 228.	138.	282: 372.
1282: 262.		280-285: 368.
1289: 299.	<i>Electra</i>	289: 407.
1289-1290: 301.	1-2: 26.	300: 171.
1289-1291: 260.	2-4: 323.	307: 253.
1293: 296.	4-5: 486.	382: 372.
1297-1306: 314.	4-10: 38, 45, 325.	324-471: 370.
1329-1332: 306.	5: 321.	326: 370.
1344-1345: 301.	6: 328.	326-327: 352, 370.
1347: 272.	6-7: 282, 327, 329.	335-340: 371.
1349-1352: 260.	8: 171.	338-340: 319.
1349-1355: 228.	8-9: 323.	379-382: 372.
1360: 299.	9-10: 323.	380-381: 302.
1378-1383: 301.	11-14: 21, 31, 318.	381-382: 406.
1380: 298.	12: 27.	405-406: 370.
1391: 297, 302.	13: 174, 205.	407: 371.
1394-1395: 262.	14: 321, 347.	417-423: 336, 352.
1394-1415: 283.	19: 46.	417-427: 371.
1396: 298.	20: 372.	427: 335.
1398: 283.	32-37: 343.	431: 371.
1403: 283.	35-37: 342.	431-434: 374.
1405: 298.	36-37: 321.	433: 371.
1406: 283.	37: 319, 330.	434: 225, 361, 370.
1409: 301.	39-40: 46.	435-437: 373.
1409-1415: 261, 470,	44-45: 349.	405-408: 373.
475.	44-50: 35, 36.	441: 115, 361, 370.

442-446: 376.  
444-447: 351, 365.  
448-452: 377.  
453-454: 378.  
453-458: 378.  
458: 115, 361.  
459-460: 335.  
463: 238.  
464-465: 371.  
465: 253.  
472-476: 335.  
489: 331.  
491: 495.  
492-493: 368.  
497: 335.  
516-659: 333, 346.  
516-633: 320.  
566-572: 326.  
634-656: 334.  
634-659: 333.  
635-636: 335.  
637: 162, 268, 336.  
644: 356.  
645: 282, 327, 335.  
645-655: 329.  
655: 467.  
655-656: 339.  
658: 83.  
660-661: 349.  
660-673: 35.  
660-763: 318, 342.  
669-670: 349.  
673: 349.  
680-763: 342, 349.  
681: 171.  
711: 75.  
750: 162.  
757-758: 379.  
785-786: 154, 366.  
823-870: 381.  
865-870: 36.  
868: 203.  
871-874: 381.  
893-896: 381.  
894-896: 361.  
895: 115, 361.  
895-896: 310.  
900-901: 382.  
902-904: 383.  
912: 372.  
916-918: 84.  
931: 225, 375.  
986: 202.  
999: 84.  
1098ss: 381.  
1098-1287: 379.  
1111: 379.  
1113-1114: 363, 379.  
1126: 72, 233.  
1126-1170: 380.  
1130: 380.  
1131-1135: 380.  
1138-1142: 380.  
1139: 205, 365.  
1156-1157: 84.  
1217: 378, 379.  
1221-1231: 318.  
1306: 84.  
1368-1371: 337.  
1374-1375: 278, 337.  
1376: 467.  
1376-1383: 333, 338.  
1379: 282, 327, 329.  
1396: 409.  
1400-1401: 380.  
1401: 205.  
1417-1423: 351, 366.  
1418-1419: 238.  
1422-1423: 345.  
1425: 348.  
1468: 72.  
1468-1475: 366.  
1487-1490: 366.  
1489: 76.  
1495-1500: 321.  
1497: 372.  
1498: 176.  
1508-1510: 351.  
*Filoctetes*  
1: 26, 184, 413.  
1-2: 323.  
1-11: 21, 398.  
2: 27, 394, 403.  
2-11: 302.  
3-4: 26.  
4: 171.  
4-11: 30.  
5: 405.  
6: 421.  
7: 406, 440.  
7-11: 40, 388.  
8-11: 396.  
9: 400.  
9-10: 306.  
11-12: 30.  
15: 422, 423.  
15-23: 38.  
16: 404.  
16-21: 46, 323.  
21: 412.  
24-25: 425.  
26: 424.  
27: 395, 401, 412.  
29: 403.  
30: 402.  
31: 401.  
32-33: 402.  
32-36: 395.  
32-39: 401.  
33: 402.  
35-36: 406.  
36: 447, 450.  
37: 407.  
38-39: 404.  
39: 441.  
43: 403.  
44: 402.  
45: 390.  
48: 403.  
50: 171.  
50-53: 423.  
52: 430.  
54-65: 35.  
55: 347, 425.  
56-65: 390.  
57: 171, 424, 425.  
62-65: 427.  
64: 427.  
67: 425.  
70-71: 425.  
72-74: 431.  
77: 425.  
79-80: 35, 40, 391, 392.  
81: 409, 428.  
81-82: 347, 391.  
82-85: 428.  
81-82: 425.  
83-85: 391.  
85: 347.



88-89: 40, 391, 392.	265-267: 442.	696-697: 444.
90-91: 393.	268: 443.	696-700: 402.
91: 408, 419.	271-275: 405.	698: 440.
93: 424.	274: 244, 403.	706: 444.
94: 424, 425.	276: 424.	708: 403.
98-99: 425.	284: 424.	711: 403.
101: 347, 392, 419.	290-292: 403.	713-715: 407.
101-102: 408.	290-295: 401.	727-728: 448.
102: 392, 419.	295-297: 397, 447.	727-729: 144.
107: 408, 419.	300: 424.	728-729: 181, 513.
111: 347, 391, 425.	301-313: 442.	733: 424.
113: 389.	307: 424.	745: 424, 440, 444.
119: 347, 391, 428.	307-315: 405.	747: 424.
126-129: 390.	308: 403.	753: 424.
128-129: 423.	313: 440.	757: 425.
129: 408, 419.	327: 424.	776-777: 394.
130: 424.	337: 424.	783-784: 445.
133: 419.	364: 171.	799: 424.
133-134: 408.	380-382: 103.	799-801: 448.
134: 63, 91.	391-392: 394.	800: 483.
141: 424.	466: 424.	801-803: 448.
144: 395, 401.	467: 76.	804-808: 442.
147: 404, 412.	468: 424.	805: 424.
157: 403.	470: 281.	807: 424.
157-158: 403.	472: 443.	807-813: 426.
162: 403.	473-474: 443.	808: 432.
163: 403.	484: 424.	811: 424.
165: 401, 403.	487: 401, 403.	811-813: 432.
173: 400, 440.	519: 443.	812: 433.
179: 400.	520: 443.	814-816: 442.
184-185: 400.	526-529: 434.	823-825: 445.
188-190: 413.	533-534: 396.	827: 402.
189-190: 227.	534: 402.	833: 424.
206: 403.	542: 171.	845: 424.
206-207: 401, 403.	547: 423.	855: 424.
210: 424.	575: 171.	875: 424, 443.
214: 400.	582: 171.	875-876: 446.
219-538: 390.	591-597: 390.	876: 441.
225: 413.	592-594: 432.	878: 424.
226: 400.	608: 408, 419.	879: 424.
229: 413.	610-613: 389, 433.	890-891: 441, 446.
234: 413.	625: 356.	892: 443.
236: 424.	635: 424.	898: 424.
239: 184.	649-650: 402.	900: 443.
239-241: 35.	654: 171.	902-903: 443.
241: 171.	654-657: 394.	911: 425.
249: 424.	656-657: 278, 434.	914: 424.
260: 171, 424.	658: 424.	923: 425.
265: 400.	662: 424.	927-928: 449.
265-266: 440.	694-695: 443.	931: 405.

932: 424.  
936: 413.  
936-937: 400.  
941-943: 433.  
943: 394.  
948: 408, 419.  
952-958: 404.  
955-958: 401.  
957: 403.  
961: 228.  
968: 425.  
969-974: 418.  
985: 403.  
986-987: 450.  
989: 451.  
989-990: 451.  
1018: 388, 396, 402.  
1024: 422.  
1030: 388, 396, 402.  
1031-1032: 446.  
1032: 441.  
1040: 450.  
1066: 171.  
1069: 425.  
1108: 403.  
1112: 408, 419.  
1117: 408.  
1155-1157: 222, 403.  
1156: 221, 213.  
1168: 154.  
1198-1199: 450.  
1222-1246: 429.  
1222-1248: 418.  
1226: 430.  
1227-1249: 415.  
1228: 408, 419, 429.  
1229: 430.  
1230-1234: 429.  
1234: 430.  
1237: 171.  
1243: 425.  
1244-1246: 392.  
1250: 425.  
1257: 425.  
1282: 408, 419.  
1286-1292: 394.  
1287-1292: 436.  
1288: 408, 419.  
1289: 176.  
1293-1294: 425.

1295: 424.  
1298: 171.  
1301: 424.  
1310: 424.  
1321: 400.  
1324: 436.  
1327-1328: 411.  
1333-1334: 411.  
1347: 392.  
1378: 446.  
1399: 424.  
1410: 451.  
1417: 451.  
1421-1430: 392.  
1423: 424.  
1423-1430: 389, 394.  
1428: 404, 412.  
1431-1433: 451.  
1433: 171, 424.  
1434-1435: 451.  
1436-1437: 411.  
1440-1441: 393.  
1440-1444: 176.  
1447: 451.  
1453: 404, 412.  
1453-1465: 412.  
1459-1460: 297.  
1466: 476, 517.

*Traquinias*

1: 133.  
1-3: 134, 140.  
4-5: 134.  
6-8: 130, 149.  
7: 147.  
9: 128.  
9-17: 150.  
11: 164.  
18-21: 41, 152, 168,  
170.  
19: 167, 171.  
21: 160, 182.  
22-23: 29.  
24-25: 41, 150.  
26: 79, 168.  
26-27: 152, 167, 168,  
172, 180, 182.  
27-30: 41, 153.  
28: 147, 157, 159.  
28-30: 152.

29-30: 147, 157, 159,  
367.  
31-33: 147, 154, 159.  
32: 159.  
35:30.  
36-45: 21.  
37: 147.  
38: 30.  
39-40: 37, 130.  
44-45: 141.  
46-48: 136.  
65-66: 33.  
69-70: 131, 136, 155.  
74: 136.  
74-75: 136.  
76-77: 136.  
78: 136.  
79-81: 33, 131, 135,  
136, 341.  
79-91: 133.  
81: 238.  
86-87: 137.  
86-91: 21, 131.  
87: 133.  
94: 151.  
103-111: 156.  
105: 227.  
107-109: 156.  
109-110: 157.  
126-128: 173.  
127: 79.  
129-131: 147, 159, 173.  
132-133: 151.  
144-150: 158.  
157: 133, 325.  
155-160: 138.  
164-172: 139.  
168: 238.  
169-174: 168.  
171: 133, 325.  
178-179: 173.  
180-183: 173.  
181: 160.  
181-183: 174.  
182-183: 183.  
188-189: 173.  
199: 161, 175.  
200: 169, 513.  
200-201: 175, 181.  
201-204: 161.

205-215: 161.  
 205-224: 177.  
 209: 336.  
 230-231: 182.  
 237-238: 177, 184, 185.  
 238: 168, 168.  
 239: 179.  
 243: 345.  
 244-245: 181.  
 245: 153.  
 251: 168.  
 252-254: 155.  
 252-260: 159.  
 258: 181.  
 263: 133, 325.  
 275-279: 173.  
 282: 249.  
 287-290: 180.  
 290: 182.  
 301-302: 182.  
 303: 79, 178.  
 303-304: 182.  
 311: 312.  
 316: 159.  
 354-355: 163.  
 354-357: 128.  
 356-358: 159.  
 359: 159.  
 360: 153.  
 399: 173, 476, 517.  
 414: 133.  
 420: 159.  
 432-433: 163.  
 435: 253.  
 436: 513.  
 436-437: 181, 185.  
 441-442: 164.  
 465: 150.  
 465-467: 150.  
 477: 332.  
 497: 476, 517.  
 497-498: 164.  
 509: 161.  
 510: 128.  
 514: 171.  
 514-516: 164.  
 523-530: 150.  
 526: 30.  
 527-530: 164.  
 536: 240.  
 536-538: 155, 160.  
 539-540: 160.  
 545: 154.  
 545-546: 154, 160.  
 555: 133: 143, 325.  
 555-561: 143.  
 555-581: 165.  
 563: 165.  
 565: 165.  
 566-567: 167, 182.  
 574: 128.  
 575: 165.  
 579: 182.  
 584-585: 165.  
 602-609: 165.  
 633-662: 161.  
 654: 161.  
 674-679: 165.  
 749-814: 147.  
 750: 171.  
 750-762: 183.  
 751: 178.  
 753: 79, 169.  
 754: 179, 185.  
 761: 174, 175.  
 763-788: 185.  
 766: 185.  
 799-800: 103, 372.  
 800: 302.  
 813-814: 232.  
 821-826: 141.  
 826: 167.  
 823: 133, 325.  
 836: 128.  
 856: 94.  
 856-859: 163.  
 861: 168.  
 874-875: 138.  
 893-895: 159.  
 904: 165.  
 910: 84, 449.  
 912-922: 147.  
 912-935: 165.  
 924: 165.  
 930-931: 129, 147, 155.  
 956: 167.  
 974-975: 440.  
 983: 185.  
 987: 440.  
 993-996: 185.  
 995: 185.  
 1002: 185.  
 1022: 173, 185.  
 1028-1030: 440.  
 1040-1041: 469.  
 1041: 185, 499.  
 1041-1043: 167.  
 1053-1054: 440.  
 1070-1075: 147.  
 1071-1072: 165.  
 1072: 165.  
 1075: 129, 131, 155,  
 165.  
 1078-1080: 166.  
 1082-1084: 440.  
 1085-1086: 186.  
 1088-1089: 174.  
 1094: 128.  
 1102: 178, 183.  
 1106: 167.  
 1117: 429.  
 1121: 133.  
 1126-1137: 142.  
 1131: 142.  
 1140: 165.  
 1141: 128, 133.  
 1141-1142: 142.  
 1142: 165.  
 1143: 143.  
 1147: 205.  
 1149-1150: 138.  
 1159: 133, 325.  
 1159-1171: 143.  
 1161: 249.  
 1165: 133.  
 1171: 161, 182.  
 1174: 309.  
 1180: 186, 319.  
 1185-1192: 186.  
 1191: 168, 169, 176,  
 436, 513.  
 1193-1202: 144, 145,  
 186, 187.  
 1196: 117.  
 1221-1229: 166, 169,  
 186.  
 1227: 166.  
 1252: 182.  
 1256: 145.  
 1259-1278: 166.

1262-1263: 166.  
1270: 144, 176.  
1278: 168, 173.

*Fragmentos (TrGF)*

IV 210 67: 242.  
IV F 274: 469.  
IV F 378: 363.  
IV 384-389: 439.  
IV 697-703: 441.  
IV F 726: 368.  
IV F 956 3: 325.  
IV 976: 443.

**TEOGNIS**

I 967: 147.

**TUCÍDIDES**

I 126: 257, 259.  
I 126-127: 291.  
I 132: 452.  
I 136: 257.  
I 138 6: 124, 199.  
I 144 4: 417.  
II 34: 375.  
II 37 3: 196, 197, 417,  
421.  
II 39 1: 472.  
II 43 2: 233.  
II 75 77: 296.  
III 58: 375.  
III 91: 402.  
III 93 1: 177.  
IV 54: 402.  
IV 98ss: 124.  
V 47: 83, 327.  
VI 69 2: 75.  
VIII 33: 402.  
VIII 67: 493.