

**LOS ELEMENTOS RITUALES EN LAS TRAGEDIAS DE SÓFOCLES.  
TIPOLOGÍA Y FUNCIÓN A PARTIR  
DE LOS PRÓLOGOS**

CLASSICAL  
AND  
BYZANTINE MONOGRAPHS

Edited by

G. GIANGRANDE and H. WHITE

VOL. XCIII

**FERNANDO PÉREZ LAMBÁS**

**LOS ELEMENTOS RITUALES EN  
LAS TRAGEDIAS DE SÓFOCLES.**

**TIPOLOGÍA Y FUNCIÓN A PARTIR  
DE LOS PRÓLOGOS**



ADOLF M. HAKKERT - PUBLISHER - AMSTERDAM  
2018

**FERNANDO PÉREZ LAMBÁS**

**LOS ELEMENTOS RITUALES EN  
LAS TRAGEDIAS DE SÓFOCLES.**

**TIPOLOGÍA Y FUNCIÓN A PARTIR  
DE LOS PRÓLOGOS**



ADOLF M. HAKKERT - PUBLISHER - AMSTERDAM  
2018

ISSN 1381-2955  
ISBN 978-90-256-1332-7



*Sociedad Española de Estudios Clásicos*  
*Sección de Castellón y Valencia*

# Índice

Agradecimientos .....	6
Prólogo .....	7
Abreviaturas de léxicos y ediciones.....	11
<b>1. Consideraciones metodológicas</b>	
1.1. Estudio preliminar de los prólogos de Sófocles .....	13
1.1.1. Introducción.....	13
1.1.2. Funciones prologales .....	13
1.1.2.1. Concreción del término “prólogo” .....	13
1.1.2.2. Los prólogos de Sófocles: técnica y exposición dramática ...	15
1.1.2.3. Anticipaciones escénicas y programa dramático.....	24
1.1.2.4. La descripción del lugar .....	27
1.1.2.5. La <i>ethopoiia</i> en los prólogos .....	29
1.1.3. El lenguaje trágico de los prólogos.....	31
1.1.4. Conclusión.....	35
1.2. Ritualidad y tragedia.....	35
1.2.1. Mito y rito.....	35
1.2.2. El contexto ritual de la tragedia griega.....	42
1.2.3. Los esquemas religiosos y las exploraciones rituales.....	43
1.3. Los prólogos ritualizados en Sófocles .....	47
<b>2. <i>Ayante</i></b>	
2.1. Introducción.....	49
2.2. El culto de Ayante y los rituales funerarios.....	51
2.3. La voz de Atenea .....	54
2.3.1. Introducción .....	54
2.3.2. Las invocaciones a Atenea .....	57
2.3.3. Atenea y Ayante .....	60
2.3.4. Atenea y Odiseo .....	63
2.3.5. Conclusión.....	67
2.4. La espada de Ayante: fuerza de destrucción y salvación .....	68
2.4.1. Introducción.....	68
2.4.2. Anticipaciones prologales de la espada.....	70
2.4.2.1. El caso de ξιφοκτόνους.....	70
2.4.2.2. El baño de sangre de la espada .....	71
2.4.2.3. Ἐβαπσας ἔγχος εὔ; La metáfora extraída de la metalurgia.....	74
2.4.3. La espada, la armadura y los rituales funerarios .....	75
2.4.4. Conclusión.....	80
2.5. Los sacrificios en el prólogo del <i>Ayante</i> .....	81
2.5.1. Introducción.....	81
2.5.2. La ofrenda de Ayante .....	82
2.5.3. El sacrificio cruento de Ayante .....	85
2.5.4. El maltrato de los animales y el problema religioso de la αἰκία..	90
2.5.5. Conclusión .....	91
2.6. Conclusiones.....	92
<b>3. <i>Traquinias</i></b>	
3.1. Introducción.....	94
3.2. Los oráculos: programa dramático y ritual.....	97
3.2.1. Introducción.....	97
3.2.2. El motivo oracular como proyección dramática.....	98

3.2.3. Esquemas repetidos: los oráculos después del prólogo.....	101
3.2.4. Conclusión.....	106
3.3.Los ritos nupciales.....	107
3.3.1. Introducción.....	107
3.3.2. Las bodas y el horror: la descripción de Aqueloo.....	109
3.3.3. Imágenes nupciales y monstruosas tras el prólogo.....	114
3.3.4. Conclusión.....	122
3.4.La presencia de Zeus: motivo religioso y dramático.....	122
3.4.1. Introducción.....	122
3.4.2. La relación entre Zeus y Heracles en el prólogo.....	124
3.4.3. Los cultos de Zeus tras el prólogo.....	126
3.4.4. Conclusión.....	136
3.5.Conclusiones.....	137
4. <b>Antígona</b>	
4.1.Introducción.....	139
4.2.Los ἄγραφα νόμια y la sepultura: algunas notas preliminares.....	143
4.3.La sepultura del muerto: preparativos piadosos.....	147
4.3.1. Introducción.....	147
4.3.2. La proyección de la sepultura.....	147
4.3.3. El túmulo sepulcral y su anticipación prologal.....	151
4.3.4. El sentido de “piedad” y la sepultura piadosa.....	156
4.3.5. Conclusión.....	159
4.4.Los lamentos fúnebres.....	159
4.4.1. Introducción.....	159
4.4.2. Los lamentos en el prólogo: imagen poética y alteración ritual..	161
4.4.3. La evolución dramática de los lamentos fúnebres.....	163
4.4.4. Conclusión.....	171
4.5.El ritual funerario y el matrimonio con la Muerte.....	171
4.5.1. Introducción.....	171
4.5.2. La proyección del abrazo de la Muerte.....	173
4.5.3. Tres ejemplos de la boda en el Hades.....	178
4.5.4. Conclusión.....	182
4.6.Conclusiones.....	182
5. <b>Edipo Rey</b>	
5.1.Introducción.....	184
5.2.Las súplicas.....	188
5.2.1. Introducción.....	188
5.2.2. La súplica del prólogo.....	191
5.2.2.1.El cuadro inicial de la súplica: ramos, lamentos y peanes.....	191
5.2.2.2.El <i>hiereus</i> como personaje dramático.....	195
5.2.2.3.Los altares de Edipo.....	196
5.2.2.4.La súplica: rasgos formales y de contenido.....	198
5.2.2.5.Aceptación de la súplica.....	201
5.2.3. La súplica en el desarrollo dramático.....	201
5.2.4. Conclusión.....	209
5.3.El motivo religioso del μῖασμα.....	210
5.3.1. Introducción: el problema del φαρμακός.....	210
5.3.2. La descripción del μῖασμα en el prólogo.....	214
5.3.3. Las imágenes del μῖασμα a partir del prólogo.....	215
5.3.3.1.La muerte de la tierra.....	215

5.3.3.2.La enfermedad de la tierra y la metáfora médica .....	216
5.3.3.3.La metáfora agrícola y el μίασμα derivado de la sangre .....	217
5.3.3.4.El destierro del μίασμα .....	220
5.3.4. Conclusión .....	223
5.4.Los oráculos y Apolo.....	223
5.4.1. Introducción.....	223
5.4.2. El oráculo en el prólogo.....	226
5.4.3. Los oráculos en el desarrollo dramático .....	228
5.4.4. Conclusión .....	231
5.5.Conclusiones.....	231
<b>6. <i>Electra</i></b>	
6.1.Introducción.....	233
6.2.La presentación del lugar y sus dioses .....	237
6.2.1. Introducción.....	237
6.2.2. Los dioses del lugar en el prólogo .....	238
6.2.3. Apolo Licio en el desarrollo dramático .....	245
6.2.4. Conclusión .....	250
6.3.El oráculo y la trama del engaño .....	250
6.3.1. Introducción.....	250
6.3.2. La predicción oracular en el prólogo.....	252
6.3.3. La proyección dramática del oráculo: los sacrificios legítimos ..	256
6.3.4. La profecía y el trono legítimo: el sueño de Clitemnestra.....	258
6.3.5. Conclusión .....	262
6.4.Las ofrendas fúnebres .....	263
6.4.1. Introducción.....	263
6.4.2. Las honras fúnebres como proyección prologal .....	264
6.4.3. Las ofrendas fúnebres en el desarrollo dramático .....	269
6.4.3.1.Las libaciones en el hogar y la sustitución del poder .....	269
6.4.3.2.Electra y Crisótemis: dos posturas sobre las ofrendas.....	272
6.4.3.3.El motivo de la urna en el desarrollo dramático.....	278
6.4.3.4.El efectismo dramático de la noticia sobre Orestes .....	280
6.4.4. Conclusión .....	282
6.5.Conclusiones.....	282
<b>7. <i>Filoctetes</i></b>	
7.1.Introducción.....	284
7.2.Los espacios sacralizados de <i>Filoctetes</i> : la isla, la cueva y los cultos ...	289
7.2.1. Introducción.....	289
7.2.2. La cueva y Filoctetes: ambigüedad, salvajismo y civilización....	292
7.2.3. Los espacios cultuales: entre Atenas y Lemnos .....	299
7.2.4. Conclusión .....	304
7.3.La evolución dramática del rito de iniciación efébio.....	304
7.3.1. Introducción.....	304
7.3.2. La mutación de héroe y las imágenes militares.....	308
7.3.3. El juramento: exposición prologal y desarrollo dramático.....	316
7.3.4. Conclusión .....	320
7.4.El mito de las lemniatas: mal olor y fuego en <i>Filoctetes</i> .....	321
7.4.1. Introducción.....	321
7.4.2. La δυσσομία y la herida de Filoctetes .....	323
7.4.3. El simbolismo ritual del fuego de Lemnos .....	328
7.4.4. Conclusión .....	332

7.5.Conclusiones.....	332
<b>8. <i>Edipo en Colono</i></b>	
8.1.Introducción.....	334
8.2.La acogida del héroe: de suplicante a protector .....	338
8.2.1. Introducción.....	338
8.2.2. La súplica de <i>asylia</i> y el poder ambiguo del héroe.....	340
8.2.3. El desarrollo del poder: benéfico y maléfico.....	345
8.2.4. Conclusión.....	354
8.3.Del ἄλσος a la tumba: los espacios sagrados de <i>Edipo en Colono</i> .....	354
8.3.1. Introducción.....	354
8.3.2. El bosque sagrado de las Euménides y el paisaje de Colono .....	356
8.3.2.1.La presentación del bosque.....	356
8.3.2.2.La descripción del bosque sagrado: la vegetación y las diosas protectoras .....	356
8.3.2.3.La descripción de Colono.....	358
8.3.2.4.Las libaciones .....	360
8.3.3. El paisaje sagrado después del prólogo.....	361
8.3.4. Conclusión.....	370
8.4.La predicción oracular y los signos divinos .....	371
8.4.1. Introducción.....	371
8.4.2. La presencia divina en el prólogo.....	372
8.4.3. El trueno de Zeus después del prólogo.....	373
8.4.4. Conclusión.....	376
8.5.Conclusiones.....	376
<b>Conclusiones finales.....</b>	<b>378</b>
<b>Referencias bibliográficas.....</b>	<b>386</b>
<b>Anexo: índices</b>	
<b>(1) Índice de términos griegos.....</b>	<b>421</b>
<b>(2) Índice de pasajes citados.....</b>	<b>424</b>



## Agradecimientos

Este libro tiene su origen en una tesis doctoral y no habría sido posible sin el apoyo de mi director de tesis. Agradezco al director, el profesor Antonio Melero Bellido, la ayuda prestada en la elaboración de este manuscrito y sus constantes correcciones y revisiones. Igualmente enriquecedoras han sido las aportaciones de los profesores Piero Totaro (Università di Bari) y Michel Fartzoff (Université de Franche-Comté), que me han acogido en sendas estancias de investigación durante la realización del presente trabajo.

He de expresar también mi agradecimiento a los tres miembros que formaron parte del tribunal de mi defensa de tesis doctoral: el profesor Emilio Suárez de la Torre, la profesora Carmen Morenilla Talens y la profesora Maria do Céu Fialho, cuyas enriquecedoras aportaciones han servido para dotar a este libro de sus características formales y de contenido definitivas. Igualmente importantes han sido las observaciones del profesor Jaime Siles Ruiz, Director del Departamento de Filología Clásica de la Universitat de València, a quien agradezco el interés mostrado por el tema de este estudio. Agradecido estoy también con Simeón Ribelles Durá por el apoyo prestado en la edición de este volumen.

Por último, manifiesto mi gratitud a la Sección de Castellón y Valencia de la Sociedad Española de Estudios Clásicos, muy especialmente a su Presidente, el profesor Marco Antonio Coronel Ramos, por haberme brindado la ocasión de publicar el presente manuscrito.

## 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»<sup>1</sup>.

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

---

<sup>1</sup> Suárez de la Torre 1993: 70.

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 eurípideo 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 este estudio 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 dramática 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, el presente libro se divide 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 como introducción para 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 *Ayante*, 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 Ayante 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 μίασμα 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 *asyllia* 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, 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

<i>DELG</i>	CHANTRAINE, P. (1999), <i>Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots</i> , Paris [1968].
<i>DELL</i>	ERNOUT, A. & MEILLET, A. (2001), <i>Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots</i> , Paris [1959].
<i>Ellendt</i>	ELLENDT, F. (1958), <i>Lexicon Sophocleum: adhibitis veterum interpretum explicationibus grammaticorum notationibus recentiorum doctorum commentariis</i> , Hildesheim.
<i>FGrH</i>	JACOBY, F. [1923-1958], <i>Die Fragmente der griechischen Historiker</i> , Berlin, Leiden.
<i>IG</i>	<i>Inscriptiones Graecae</i> , 14 vols., Berlin, Berlin-Banderburgischen Akademie der Wissenschaften, [1873–2001]. < <a href="http://epigraphy.packhum.org/inscriptions/main">http://epigraphy.packhum.org/inscriptions/main</a> >
<i>LIMC</i>	<i>Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae</i> , Zurich [1981-1999].
<i>LSJ</i>	LIDDELL H. G. & SCOTT R. (1996), <i>A Greek-English Lexicon. Revised and augmented throughout by Sir Henry Stuart Jones</i> , Oxford [1843].
<i>PCG</i>	KASSEL, R. & AUSTIN, C. [1983-2001], <i>Poetae Comici Graeci</i> , Berlin.
<i>PEG I</i>	BERNABE, A. (1987), <i>Poetae Epici Graeci: testimonia et fragmenta, Pars I</i> , Monachi, Lipsiae.
<i>PMG</i>	PAGE, D. L. (1967), <i>Poetae Melici Graeci: Alcmanis, Stesichori, Ibyci, Anacreontis, Simonidis, Corinnae, poetarum minorum reliquas, carmina popularia et convivialia quaeque adespota feruntur</i> , Oxonii.
<i>PMGF</i>	DAVIES, M. (1991), <i>Poetarum Melicorum Graecorum Fragmenta: Alcman, Stesichorus, Ibycus</i> , Oxonii.
<i>POxy</i>	<i>Oxyrhynchus Papyri</i> , London [1898-].
<i>Roscher</i>	ROSCHER, W. H. [1884-1937], <i>Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie</i> , Leipzig.
<i>ThesCra</i>	<i>Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum</i> , Los Angeles, [2004-2006].
<i>TrGF</i>	SNELL, B. & RADT, S. & KANNICHT, R. [1971-2004], <i>Tragicorum Graecorum Fragmenta</i> , 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 páροδος τὸ δὲ στάσιμον. Las partes de la tragedia (...) 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

---

<sup>1</sup> En este estudio preliminar 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 trabajo. 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 *Ayante*, *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).

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



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 *Ayante* presenta un prólogo donde los personajes llevan a cabo una acción unitaria que fija el inicio de la trama, en algunas tragedias esquilicas 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 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, δηλῶσαι 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>.

<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.

<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

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>.

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 *Ayante*, 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 ἡ 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 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»<sup>11</sup>.

### 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<sup>12</sup>.

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

---

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.

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

<sup>11</sup> Schmidt 1971: 19.

<sup>12</sup> Cf. Hulton 1969: 56; Nestle 1967: 120-124; Schmidt 1971: 27-34; Lucas de Dios 1976: 59-61.

dejar insepulto a Polinices, considerado un traidor a la patria<sup>13</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 *Ayante*. 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>14</sup>. Tal información es relevante para una mejor comprensión de las acciones sucesivas, que versarán sobre la locura de Ayante, 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>15</sup>. Esta separación del héroe motiva la partida de Hilo en busca de su padre<sup>16</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>17</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>18</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>19</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>20</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>21</sup>. A medida que 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>22</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>23</sup>, quien precisa de ella para conocer el tema

---

<sup>13</sup> *Ant.* 21-30.

<sup>14</sup> *Aj.* 51-60.

<sup>15</sup> *Tr.* 36-45.

<sup>16</sup> *Tr.* 86-91.

<sup>17</sup> *OT.* 22-30.

<sup>18</sup> *OT.* 68-72.

<sup>19</sup> *El.* 11-14.

<sup>20</sup> *Ph.* 1-11.

<sup>21</sup> *OC.* 1-2.

<sup>22</sup> *OC.* 84-110.

<sup>23</sup> Si bien se reconoce 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.

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>24</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 *rhêsis*<sup>25</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. 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>26</sup>.

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>27</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>28</sup>. Igualmente aparece Antígona preguntando a su hermana Ismene si conoce las desgracias que acaban de aparecer en palacio<sup>29</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. 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

---

<sup>24</sup> Cf. *Sch. Aj.* 1, 301ss; *Sch. El. prol.*

<sup>25</sup> En la posible influencia de los típicos monólogos expositivos euripídeos en la composición de esta *rhêsis* 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 euripídea 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. Sobre esto, cf. Martina 1980: 55-56; Perrotta 1965: 488; Reinhardt 1991: 55; Pohlenz 1978: 245; Easterling 1989: 71.

<sup>26</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 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 es argumento suficiente para afirmar que captaba la atención de los espectadores.

<sup>27</sup> Así empiezan *Antígona*, *Edipo Rey* y *Edipo en Colono*. En *Ayante*, aunque no se inicia con preguntas, las palabras que Atenea dirige a Odiseo dan a entender que también ha sucedido algo problemático.

<sup>28</sup> *OT.* 2-8.

<sup>29</sup> *Ant.* 2-6.

«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»<sup>30</sup>.

Ahora bien, en un contexto pragmático habitual, podríamos pensar que el locutor quiere informarse de lo que ha sucedido; pero en el caso de *Ayante* y *Antígona*, los hablantes –Atenea y Antígona– conocen de antemano los hechos ocurridos y sin embargo realizan la pregunta a su interlocutor. En *Ayante*, 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' εἰδύϊας 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. Con los interrogantes iniciales Atenea puede estar pensando en su intervención posterior, ya que ante la ignorancia de Odiseo, que se 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 Ayante. 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<sup>31</sup>.

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>32</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>33</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>34</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>35</sup>. 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 destinatario de esta información es en realidad el espectador, y no Edipo como nos hace pensar Sófocles. En

---

<sup>30</sup> Denizot 2011: 456.

<sup>31</sup> Sobre esto, vid. Stanford 1981: 55.

<sup>32</sup> *Ant.* 18.

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

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

<sup>35</sup> *OT.* 68-72.

la misma tragedia, resulta paradójico que Edipo pregunte a Creonte quién es el hombre cuyo asesinato ha traído la mancuella a la comunidad, pues a la respuesta de “Layo”, el mismo Edipo confirma que ya lo sabía<sup>36</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<sup>37</sup>.

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: 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 πῦθώμεθα / ὅπου ποτ' ἔσμεν. *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*<sup>38</sup>, 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.

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 ἀκτῆ μὲν ἦδε<sup>39</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 τραφεῖς / Ἀχιλλέως παῖ Νεοπτόλεμε<sup>40</sup>, el mismo tipo de vocativo que encontramos en los primeros versos de *Electra*: ὦ τοῦ στρατηγῆσαντος ἐν Τροίᾳ ποτὲ / Ἀγαμέμνονος παῖ<sup>41</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

---

<sup>36</sup> OT. 102-105.

<sup>37</sup> Vid. Vara 1983: 275.

<sup>38</sup> Cf. Condello 2009: LVI; Waldock 1966: 91-94.

<sup>39</sup> Ph. 1.

<sup>40</sup> Ibid. 3-4.

<sup>41</sup> El. 1-2.

φύσις derivada de Aquiles es una importante característica de su temperamento<sup>42</sup>. Igual que en *Filoctetes*, el patronímico de *Electra* conecta al padre con el hijo, pues Orestes llega desde lejos para vengar la muerte de Agamenón y reponer el linaje.

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>43</sup>, a diferencia de Esquilo y de Eurípides, quienes, en sus respectivos *Filoctetes*, emplearon a un personaje distinto<sup>44</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 en Eurípides– en la versión sofoclea<sup>45</sup>, razón por la cual se debe enfatizar su nombre con el fin de que los espectadores conozcan la versión mítica que van a escuchar.

En el segundo verso de *Filoctetes* 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<sup>46</sup>. Inmediatamente después del nombre de la isla se introduce en posición enfática la segunda innovación de nuestro tragediógrafo: βροτοῖς ἄστυπος 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<sup>47</sup>. 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<sup>48</sup>, así como la infinidad de mitos que transcurren en dicha isla, como el asesinato de los hombres 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>49</sup>. Por esta razón, la información se sitúa en posición enfatizada

---

<sup>42</sup> Vid. Avezzi & Pucci & Cerri 2003: 157.

<sup>43</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>44</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 *Dictis*, 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. (Avezzi 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.

<sup>45</sup> Cf. Roisman 2005: 34; Webster 1970: 6.

<sup>46</sup> Vid. Avezzi & Pucci & Cerri 2003: 156.

<sup>47</sup> Sobre esto, vid. Earp 1944: 106.

<sup>48</sup> Cf. Jebb 1890: XVII; Kamerbeek 1980a: 5.

<sup>49</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.

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 λαβών. *Tras recibirte de tu hermana, la que lleva tu misma sangre*. Esta coordinación de dos palabras casi sinónimas, ὀμαίμου καὶ κασιγνήτης, 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, que, dudando si matar o no a su madre, es convencido para llevar a cabo esta empresa por designio de Apolo en boca de Pílates<sup>50</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>51</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>52</sup>. *Quien llegó otrora a Tebas a la tumba del difunto Edipo*. 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>53</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 *rhêsis* expositiva en boca del ξένο<sup>54</sup>.

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,

---

<sup>50</sup> A. Ch. 900-902.

<sup>51</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>52</sup> Il. XXIII 679-680.

<sup>53</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. 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 Πολιοῦχος. Finalmente, Edipo acabó sus días en Colono. Vid. Roscher, s. v. Oidipus.

<sup>54</sup> OC. 53-61.



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. Mientras otros dramaturgos, como Eurípides, presentan todos estos antecedentes en sus prólogos expositivos, Sófocles no tiene necesidad alguna de informar sobre los mismos<sup>55</sup>. 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<sup>56</sup>. 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»<sup>57</sup>.

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>58</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, ὄδ' ἂν λέγοι<sup>59</sup>. *Pero cualquiera que estaba sentado durante el espectáculo sin miedo, éste podría decirlo*. Deyanira, con estas palabras, conecta el espectáculo visual del combate con el teatral<sup>60</sup>, caracterizados ambos por la visión de un certamen agonístico, evitando hablar de los antecedentes míticos por ser irrelevantes para comprender la acción. 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>61</sup>. *Siempre al servicio de alguien*. Ὁ ἕκτα κείνος Ἴφίτου βίαν<sup>62</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.

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

<sup>55</sup> Vid. Martina 1980: 55-56.

<sup>56</sup> Vid. Hulston 1969: 50-51.

<sup>57</sup> Kitto 1961: 281.

<sup>58</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 *Oiveús*, uno de ellos de Sófocles. Vid. Krumeich & Pechstein & Seidensticker 1999: 368-374.

<sup>59</sup> *Tr.* 22-23.

<sup>60</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, vid. Wohl 2010a: 54.

<sup>61</sup> *Tr.* 35.

<sup>62</sup> *Tr.* 38.

explica la razón por la cual le obligaron a abandonar en dicha isla a Filoctetes<sup>63</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>64</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 *Ayante* sólo se relata la locura del protagonista, único acontecimiento importante para comprender el comienzo de la acción dramática. Pero el antecedente mítico del juicio de las armas es aludido sólo con el fin de explicar el porqué de tal locura, pero no se explica<sup>65</sup>. De igual modo, en *Antígona* se menciona la guerra fratricida con el fin de ubicar la acción en el tiempo y de subrayar el vínculo familiar entre los hermanos<sup>66</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>67</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>68</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, 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

---

<sup>63</sup> *Ph.* 4-11.

<sup>64</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 Dion Crisóstomo (LII 59), fue representada con anterioridad a la de Sófocles.

<sup>65</sup> *Aj.* 40-41.

<sup>66</sup> *Ant.* 11-17.

<sup>67</sup> *OT.* 35-48.

<sup>68</sup> *El.* 11-14.

comienza la tragedia con el fin último de informar al público. La exposición de este  $\mu\theta\omicron\varsigma$ , 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 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<sup>69</sup>. 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<sup>70</sup>. 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. Ya Taplin (1977: 100) 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.

Con este enfoque, en *Ayante* 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 Ayante, que ha sido burlado por la divinidad mediante la locura<sup>71</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 Ayante hacia el suicidio.

Igual que en *Ayante* sucede en el prólogo de *Traquinias*, donde Deyanira envía a su hijo Hilo en busca del esposo desaparecido<sup>72</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>73</sup>. Esta profecía es suficiente para convencer al hijo a marchar en busca del padre

---

<sup>69</sup> Cf. Lucas de Dios 1976: 60; Hulton 1969: 58.

<sup>70</sup> Vid. Roberts 2006: 141.

<sup>71</sup> *Aj.* 51-54.

<sup>72</sup> *Tr.* 65-66.

<sup>73</sup> *Tr.* 79-81.

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<sup>74</sup>. La decisión tomada por Hilo es necesaria para que la tragedia comience así el camino hacia el desenlace, gracias al anuncio oracular de la 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, 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' εἰσόμεσθα, *pronto lo sabremos*<sup>75</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 causa por la cual Tebas está sumida en la pestilencia como consecuencia del asesinato de Layo, la solución es desterrar ese μῖασμα<sup>76</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<sup>77</sup>.

La ironía trágica, que supone también el punto de partida del prólogo de esta tragedia, anticipa la desgracia fatal. 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>78</sup>. Cabe constatar que la ironía, tanto la que se ha llamado consciente como la inconsciente<sup>79</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, la apelación de ἄναξ con la que Edipo se dirige a Creonte<sup>80</sup> o las tres

---

<sup>74</sup> Vid. Roberts 2006: 141.

<sup>75</sup> OT. 84.

<sup>76</sup> OT. 96-98.

<sup>77</sup> Un ejemplo lo encontramos en 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 y se recordará en el verso 665 mediante γὰ φθίνου / σα.

<sup>78</sup> Sobre la ambigüedad gramatical y la ironía trágica en esta tragedia, vid. Vara (1983); Andrade (2001).

<sup>79</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>80</sup> OT. 85. Edipo interpela a su cuñado mediante el vocativo ἄναξ de manera irónica, pues el verdadero soberano es Edipo y no Creonte. 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).

ambigüedades encontradas entre los versos 137-141<sup>81</sup>, 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 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<sup>82</sup>. De este modo la ambigüedad explícita en el vocativo ξένε 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>83</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>84</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>85</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>86</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: 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*. Mediante tales palabras Odiseo comunica la naturaleza propia del hijo de Aquiles, incapaz de emplear el engaño, razón por la cual el plan que emprende está abocado al fracaso. Por su parte, en *Electra*, 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

---

<sup>81</sup> Sobre estos aspectos de ironía trágica, vid. Encinas Reguero (2006); Vara 1983: 294-296.

<sup>82</sup> Sobre esto, vid. Currie 2012: 337-338.

<sup>83</sup> *El.* 44-50.

<sup>84</sup> *Ph.* 54-65.

<sup>85</sup> *El.* 660-673.

<sup>86</sup> *Ph.* 239-241.

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<sup>87</sup>.

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>88</sup>, acto que se desarrolla dramáticamente en episodios posteriores mediante dos intentos sucesivos de enterramiento. En el terreno de las proyecciones escénicas, es relevante la calificación del acto de Antígona como δυσβουλία, *desatino*<sup>89</sup>. Si en un primer momento es Antígona la insensata, en la éxodo será Creonte quien se ganará con creces tal calificativo<sup>90</sup>; al mismo tiempo, el hijo de Meneceo, por consejo de Tiresias, debe apoderarse de la εὐβουλία<sup>91</sup>. 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>92</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>93</sup>.

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 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 empiezan a desarrollar 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<sup>94</sup>. A causa de las escasas condiciones escénicas de la época<sup>95</sup>, que no reflejaban con claridad el espacio donde se desarrollaba la acción, la palabra debía

---

<sup>87</sup> Sobre esto, vid. Vara 1983: 288.

<sup>88</sup> *Ant.* 71-77.

<sup>89</sup> *Ant.* 95, 99.

<sup>90</sup> Cf. *Ant.* 1242, 1269.

<sup>91</sup> Cf. *Ant.* 1026, 1050.

<sup>92</sup> Una de las características que define al héroe trágico es su ἀβουλία, 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. Como veremos en el capítulo dedicado a esta tragedia, en nuestra opinión tanto Antígona como Creonte son héroes trágicos, pues ambos están equivocados en sus planteamientos iniciales al no querer aclimatar su postura a la del adversario.

<sup>93</sup> Arist. *Po.* 1452a 22ss.

<sup>94</sup> Cf. Schmidt 1971: 19; Nestle 1967: 43-45.

<sup>95</sup> Cf. Arnott 1962: 91-92; Pickard-Cambridge 1946: 122-124.

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»<sup>96</sup>. Según Aristóteles, Sófocles introdujo la escenografía<sup>97</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<sup>98</sup>.

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 *Ayante*, Atenea dirige sus palabras iniciales a Odiseo mediante la referencia al espacio escénico, la tienda de Ayante en el campamento griego frente a los muros de Troya: καὶ νῦν ἐπὶ σκηναῖς σε ναυτικαῖς ὄρω / Αἴαντος<sup>99</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, un lugar que, al mismo tiempo, sirve de anticipación de la súplica que aparece también en el prólogo<sup>100</sup>.

Si esta información es relevante como consecuencia de la escasez de tramoya, en algunas tragedias la palabra poética se exhibe 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 *rhêsis* inicial el pedagogo describe el espacio escénico mediante una sucesión de demostrativos con función deíctica<sup>101</sup>. 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>102</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>103</sup> y con el prólogo de *Edipo en Colono*, donde, más que el argumento, lo importante es la *Beschreibung des Ortes*<sup>104</sup>. En este inicio, el poeta se deleita poéticamente con la descripción del lugar, que el espectador se imagina como un

<sup>96</sup> Brioso 2005: 191.

<sup>97</sup> Arist. *Po.* 1449a: σκηνογραφίαν Σοφοκλήης (sc. παρεσκεύασεν).

<sup>98</sup> Cf. Brioso 2005: 191; Beer 2004: 26-27; Pickard-Cambridge 1946: 124.

<sup>99</sup> *Aj.* 3-4.

<sup>100</sup> *OT.* 40-51.

<sup>101</sup> Esta función de los demostrativos fue ya estudiada por Moorhouse (1982: 153-158).

<sup>102</sup> *El.* 4-10.

<sup>103</sup> *Ph.* 15-23.

<sup>104</sup> Sobre esto, vid. Nestle 1967: 43.

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>105</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 la acción dramática. De esta manera se consigue informar al auditorio del espacio escénico en el que se desarrolla el drama. 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>106</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<sup>107</sup>.

Con tal finalidad, Sófocles emplea las escenas de contraste de caracteres que encontramos en los prólogos de *Antígona* y *Filoctetes*. En *Antígona* se define la personalidad de la protagonista por medio del contraste con los personajes que la rodean. 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 / ἔφυμεν, ὡς πρὸς ἄνδρας οὐ μαχουμένα (...) τὸ γὰρ / περισσὰ πράσσειν οὐκ ἔχει νοῦν οὐδένα<sup>108</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 parece estar encarnando la esfera masculina a causa de la rebelión a la autoridad<sup>109</sup>. 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

<sup>105</sup> *OC.* 16-20.

<sup>106</sup> *Arist. Po.* 1450a 16-17.

<sup>107</sup> Sobre esto, cf. Schmidt 1971: 32; Nestle 1967: 92; Kitto 1961: 280.

<sup>108</sup> *Ant.* 61-68.

<sup>109</sup> Cf. Griffith 2001: 124; Beer 2004: 70.



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>110</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.

También en *Filoctetes* se contrastan los caracteres de Odiseo y Neoptólemo<sup>111</sup>. 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>112</sup>.

En *Ayante* también 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>113</sup> Ayante. De esta manera se presenta el temperamento encarnado por Odiseo, caracterizado por la inquietante y cautelosa preocupación. 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 Ayante, una preocupación que se traduce en miedo<sup>114</sup>. Este nerviosismo aparece marcado por la constante repetición de la partícula ἦ καί empleada por el héroe de Ítaca<sup>115</sup>. Por su parte, Ayante demuestra su rabia acumulada, su locura, así como su odio y su desprecio por los Atridas mediante las constantes aliteraciones que emplea. En los versos 105-106, hace uso de la silbante y la dental mostrando con ello su odio y su desprecio hacia Odiseo: ἦδιστος, ᾧ δέσποινα, δεσμώτης ἔσω / θακεῖ θανεῖν γὰρ αὐτὸν οὔ 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 manifiestan su jactancia, como en el verso 96: κόμπος πάρεστι κούκ ἀπαρνοῦμαι 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 Ayante.

Igualmente, en *Traquinias* la *rhêsis* inicial de Deyanira tiene como objetivo la caracterización del personaje como una mujer siempre fiel al lecho de su esposo<sup>116</sup>,

<sup>110</sup> Cf. *Ant.* 8 (τὸν στρατηγόν), 31 (τὸν ἀγαθὸν Κρέοντα). Sobre estas ironías, vid. Kamerbeek 1978: 39, 42.

<sup>111</sup> Cf. Avezzù & Pucci & Cerri 2003: 155; Roisman 2005: 41.

<sup>112</sup> *Ph.* 7-11.

<sup>113</sup> *Aj.* 5-7.

<sup>114</sup> *Aj.* 82.

<sup>115</sup> *Aj.* 38, 44, 48. Sobre el valor de esta combinación de partículas, vid. Denniston 1966: 285.

<sup>116</sup> *Tr.* 27-30.

sufriente por la larga ausencia de su marido y temerosa<sup>117</sup> por el ineludible destino de Heracles. Como veremos en el apartado correspondiente, mientras que Deyanira representa la esposa sufriente 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>118</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.

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 πᾶσιν Οἰδίου κάρα, 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, hija de un ciego anciano*. Lo mismo sucede en el verso 3: τὸν πλανήτην Οἰδίπουν, *el errante Edipo*, y en el verso 14: πᾶτερ ταλαίπωρ' Οἰδίπους, *desgraciado padre Edipo*, y de nuevo en el 75: ἐπεὶ περ 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. 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>119</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 los pasajes trágicos que se encuentran bajo el influjo de la épica, como la *teichoscopia* de la tragedia *Fenicias* de Eurípides<sup>120</sup> o como la despedida de Ayante ante su mujer y su hijo<sup>121</sup>, momentos que

---

<sup>117</sup> *Tr.* 24-25.

<sup>118</sup> *Tr.* 18-21.

<sup>119</sup> Vid. Arist. *Po.* 1449b 24-25.

<sup>120</sup> *E. Ph.* 88-102.

recuerdan las inolvidables escenas de Helena en la fortaleza troyana presentando los diversos héroes griegos a Príamo<sup>122</sup> o la conmovedora despedida de Héctor de Andrómaca y de Astianacte momentos antes de su enfrentamiento con Aquiles<sup>123</sup>, respectivamente<sup>124</sup>. 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>125</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>126</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<sup>127</sup>. En efecto, es un hecho bastante conocido que los héroes épicos destacaban por su κλέος, por su fama inmortal<sup>128</sup>, según podemos constatar en pasajes como *Od. IX 19: εἴμ' Ὀδυσσεὺς (...)* / καί μεν κλέος οὐρανὸν ἵκει. *Soy Odiseo (...)* y *mi gloria llega hasta el cielo*.

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 ἀντάδελφον Ἰσμῆνης 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, es importante que esta tragedia comience con la invocación a la consanguinidad de las dos protagonistas, como refuerzo del vínculo afectivo que las une. El parentesco de ambos personajes es evocado mediante la expresión poética y redundante κοινὸν ἀντάδελφον, que llama la atención sobre la empresa en común que une a las dos hermanas

<sup>121</sup> Aj. 545-582.

<sup>122</sup> *Il. III 161ss.*

<sup>123</sup> *Il. VI 466ss.*

<sup>124</sup> Cf. Garner 1990: 51-52; Easterling 1984: 1-8.

<sup>125</sup> En este apartado no abordaremos la concepción que se tenía de Sófocles como un excelente adaptador de la épica homérica ni su calificativo de φιλόμυθος (cf. *Vita 20*; Eust. *Com. ad. Il. 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>126</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 y afamado para todos (Kamerbeek 1967: 33).

<sup>127</sup> Cf. Vernant 1989: 53-54; Bollack 1990: 8-9.

<sup>128</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.

pertenecientes a un mismo linaje<sup>129</sup>. 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.

El inicio de *Ayante* ha llamado también la atención en relación con la evocación homérica que hallamos en el prólogo, una evocación que refuerza la ironía trágica de este pasaje<sup>130</sup>. La frase ἀεὶ μὲν (...) δέδορκά 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, ἥ 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, ἥ τέ τοι αἰεὶ / ἐν πάντεσσι πόνοισι παρίσταμαι ἡδὲ 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 *Ayante* mediante la fórmula ἀεὶ 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>131</sup> y, en segundo lugar, al mismo tipo de trato que Ayante, en su locura, cree tener con la diosa Atenea, a quien considera también su aliada *ante todo tipo de trabajos*<sup>132</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 Telamónio, sino su destructora<sup>133</sup>.

También en *Electra* resulta claro el paralelismo entre el prólogo y varios pasajes homéricos. La tragedia comienza con una *rhêsis* 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· οἳ δ' ἰκάνομεν, / φάσκειν Μυκῆνας τὰς πολυχρύσους ὄραν, / πολύφθορον τε δῶμα Πελοπιδῶν τόδε<sup>134</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*

<sup>129</sup> Sobre esta expresión, vid. Rutherford 2012: 71-72.

<sup>130</sup> Cf. Stanford 1981: 52; Lowe 1996: 526-531.

<sup>131</sup> *Aj.* 1, 36.

<sup>132</sup> *Aj.* 90, 117.

<sup>133</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>134</sup> *El.* 4-10.

*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<sup>135</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 Micenas, πολυχρύσους, y el epíteto trágico y creado a la manera homérica de la morada de los Pelópidas, πολύφθορον<sup>136</sup>.

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>137</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>138</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 *Ayante* 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<sup>139</sup>. 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>140</sup>, de metáforas, de imágenes, de perversiones rituales, de ironías trágicas, de constantes oposiciones entre la apariencia y la realidad, entre la luz y la oscuridad<sup>141</sup>. Estos elementos aparecen entremezclados con el estilo grandilocuente de la tragedia, creando un nuevo *logos* ambiguo, trágico y, por definición, conflictivo.

<sup>135</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, vid. Finglass 2007: 93; Moorhouse 1982: 153.

<sup>136</sup> Cf. *Il.* VII 180, XI 46; *Od.* III 305.

<sup>137</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>138</sup> *OC.* 16-18.

<sup>139</sup> Cf. Vernant 2002a: 26, 2004: 21; Segal 1999: 52.

<sup>140</sup> Cf. *Ant.* 74, 924; *OT.* 1214.

<sup>141</sup> *Aj.* 394-400.

#### 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 mancuella que contamina el palacio tebano.

Estos temas son los que se abordan a lo largo de los episodios siguientes, durante los cuales se intentan 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>142</sup>. Partiendo, mayormente, de los estudios sociobiológicos de Walter Burkert (1984, 2007, 2011), así 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<sup>143</sup>.

---

<sup>142</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 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). 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>143</sup> 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>144</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<sup>145</sup>. 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<sup>146</sup>, 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<sup>147</sup>.

Los sacrificios, cuya finalidad es ofrecer víctimas a la divinidad con el fin de obtener un beneficio en una relación de reciprocidad, son en origen, según la interpretación de Meuli retomada por Burkert (1984: 12-23), rituales practicados por los cazadores paleolíticos. 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<sup>148</sup>.

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<sup>149</sup>. Pero mientras que en el mito el hombre se sirve del lenguaje, en el rito se entremezclan el lenguaje, las acciones y la gestualidad<sup>150</sup>. 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<sup>151</sup>. Sin entrar en detalles sobre la controvertida e inconclusa discusión de si fue antes el mito o el rito, parece claro que en algunas ocasiones hay una relación estrecha entre mito y ritual, siendo aquél la parte hablada de éste.

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<sup>152</sup>. 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 mancilla que

---

<sup>144</sup> *DELL.* s. v. *rītus*.

<sup>145</sup> Burkert 2007: 108-109.

<sup>146</sup> Parker 1990: 19.

<sup>147</sup> Cf. Parker 1990: 20; Burkert 2007: 80.

<sup>148</sup> Burkert 1984: 12.

<sup>149</sup> Kirk 1985: 25-31.

<sup>150</sup> López Eire 2003: 601.

<sup>151</sup> Cf. Kirk 1984: 183, 1990: 26; Burkert 1984: 30-31.

<sup>152</sup> Sourvinou-Inwood 2011: 26-27.

cometieron antaño<sup>153</sup>. En este caso, el mito se reactualiza año tras año<sup>154</sup>, mediante el rito, como recordatorio del suceso mítico ocurrido otrora, que sirve de explicación etiológica de aquél, como «repetición de aquel acto mítico primordial y fundacional»<sup>155</sup>. 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>156</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<sup>157</sup>. 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<sup>158</sup>, una versión distinta de la que nos transmite Eurípides<sup>159</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>160</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<sup>161</sup>.

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,

---

<sup>153</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: 37, 66.

<sup>154</sup> Utilizamos el término “reactualización” con el sentido que le ha dado la historia de las religiones. Este tema ha sido 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 movimiento del caos al cosmos que repite el mismo esquema que las cosmogonías. Sobre esto, vid. Eliade 2001: 12-17.

<sup>155</sup> Suárez de la Torre 1995: 27.

<sup>156</sup> Pl. R. 565d.

<sup>157</sup> Burkert 1984: 86.

<sup>158</sup> Burkert 2011: 78-80.

<sup>159</sup> E. Med. 1379.

<sup>160</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.

<sup>161</sup> Cf. Deubner 1956: 17-22; Sourvinou-Inwood 2011: 136.



τὰ λεγόμενα y τὰ δρώμενα, siendo el mito la parte hablada del rito. 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<sup>162</sup>. Del mismo modo, la tragedia griega, en su lenguaje, tiene características claramente poéticas y rituales<sup>163</sup>, 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>164</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<sup>165</sup>. 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, que explican la naturaleza en un movimiento del caos, el principio de todo, al orden, el κόσμος, explicando con ello las jerarquías divinas de las distintas generaciones de dioses y el surgimiento del mundo ordenado en el que nos encontramos. 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<sup>166</sup>.

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. 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

---

<sup>162</sup> Vid. López Eire 2004: 63.

<sup>163</sup> La poesía y el ritual están estrechamente unidos desde su origen, vid. López Eire 2003: 601-602.

<sup>164</sup> Arist. *Po.* 1449b 24.

<sup>165</sup> Kirk 1984: 45.

<sup>166</sup> Vid. Kirk 1984: 34-39.

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>167</sup>, tras su metamorfosis, es el paradigma del canto de luto del ruiseñor que se lamenta por la muerte de su hijo Ítalo<sup>168</sup> y aparece comparado con las mujeres y sus gemidos de dolor en los lamentos fúnebres<sup>169</sup>.

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. 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, que fundó los juegos olímpicos, o también de la fundación de Tebas por Cadmo o la confederación del Ática unificada por Teseo.

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.

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<sup>170</sup>. 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,

---

<sup>167</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>168</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>169</sup> Cf. A. Ag. 1142-1146, *Supp.* 60, 62; S. *El.* 147-149, entre otros ejemplos.

<sup>170</sup> Cf. Price 1999: 19-25; Suárez de la Torre 2006: 9-12; Sourvinou-Inwood 2000a: 13.

que formaban parte de una realidad aún mayor en su relación con otras *poleis* y con la religión panhelénica. En consecuencia, distinguiremos, entre muchos otros, los cultos de Zeus Polieo<sup>171</sup>, Zeus Licio<sup>172</sup> y Zeus Herkeios<sup>173</sup>, así como el de Apolo Delfico<sup>174</sup> y Apolo Delio<sup>175</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<sup>176</sup>.

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<sup>177</sup>. 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. 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<sup>178</sup>. 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 mancha cometida antaño, sino también en Atenas, en las *Targelias*, se escogían anualmente dos *φαρμακοί* que encarnaban la mancha o *μίασμα* de las desgracias ocurridas y, tras su flagelación pública, eran expulsados de la comunidad como una peste, en un simbolismo que reflejaba la liberación del pueblo de los atenienses de la mancha y su consiguiente purificación<sup>179</sup>. 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<sup>180</sup>. Así también, muchos ritos, como el sacrificio, que se llevaba a cabo en

---

<sup>171</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, vid. Burkert 1984: 136-137.

<sup>172</sup> A esta divinidad se le rendía culto en Arcadia y aparecía asociada con el mito de Licaón, vid. Burkert 1984: 84.

<sup>173</sup> Se trata del Zeus protector del hogar, cuyo altar se encontraba en las viviendas particulares, vid. Burkert 2007: 177.

<sup>174</sup> Apolo, como dios oracular, recibía culto en Delfos.

<sup>175</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.

<sup>176</sup> Parker 2003: 173.

<sup>177</sup> Cf. Burkert 1984: 22-29, 2009: 46; Sourvinou-Inwood 2000a: 24-27.

<sup>178</sup> Cf. Deubner 1956: 22; Parke 1986: 46-47.

<sup>179</sup> Deubner 1956: 179-198.

<sup>180</sup> Vernant 2002b: 122-123.

diversos tipos de rituales o festividades religiosas, finalizaban con un banquete ritual cuya misión más inmediata era la cohesión social y comunitaria<sup>181</sup>.

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<sup>182</sup>. Del mismo modo, muchos rituales colectivos, como los sacrificios, se pueden realizar como prácticas de culto individual o privado en algunos contextos<sup>183</sup>, aunque este tipo de actos quedaba más bien supeditado al marco más amplio de la *polis* que legitimaba la práctica religiosa. 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 efébrico y la adolescencia, entre muchos otros. Según lo definió Van Gennep, 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<sup>184</sup>. Es el caso de las maldiciones vudú, durante las cuales, además de las palabras de maldición, 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”<sup>185</sup>.

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.

---

<sup>181</sup> Burkert 1984: 12, 2007: 82-83.

<sup>182</sup> Burkert 2007: 108.

<sup>183</sup> Sobre esto, vid. Sourvinou-Inwood 2000b: 44-45.

<sup>184</sup> Alexiou 2004: 98.

<sup>185</sup> Cf. Giordano 1999: 27-28; Pulleyn 1997: 86-87.

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

La tragedia griega no sólo tiene unos orígenes religiosos, como se puede comprobar por la etimología del término *τραγωδία*, sino además, en el siglo V a. C., las representaciones dramáticas se llevaban a cabo en un espacio y un tiempo sagrados<sup>186</sup>. 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<sup>187</sup>.

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<sup>188</sup>. Este *ξόανov* o imagen cultural<sup>189</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<sup>190</sup>.

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>191</sup>. Asimismo, antes de las representaciones había un sacrificio en honor del dios a quien estaba dedicada esta festividad<sup>192</sup>. 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>193</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. 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<sup>194</sup>.

---

<sup>186</sup> Cf. Pickard-Cambridge 1973: 57; Jouanna 1992: 406.

<sup>187</sup> Pickard-Cambridge 1973: 57.

<sup>188</sup> Cf. Pickard-Cambridge 1973: 59-60; Deubner 1956: 138-142.

<sup>189</sup> Sobre el *ξόανov* o “estatuilla cultural del dios” que se encontraba en los templos, vid. Burkert 2007: 122-128.

<sup>190</sup> Cf. Sourvinou-Inwood 1994: 270, 2003: 72; Garland 1992: 159.

<sup>191</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>192</sup> Pickard-Cambridge 1973: 60.

<sup>193</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.

<sup>194</sup> Cf. Henrichs 1993: 36-39; Lesky 1973: 47; Sourvinou-Inwood 2003: 163.

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<sup>195</sup>.

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. 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<sup>196</sup>.

### 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>197</sup>, 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<sup>198</sup>.

Estas exploraciones rituales<sup>199</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

---

<sup>195</sup> Cf. López Eire 2003: 603; Griffin 1998: 39; Seaford 2000: 30; Goldhill 1987: 75-76.

<sup>196</sup> Vid. Yatromanolakis & Roilos 2004b: 28; Scullion 2002: 134-135.

<sup>197</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.

<sup>198</sup> Cf. Sourvinou-Inwood 1997, 2003; Parker 1997; Easterling 1988; Seaford 1994; Guépin 1968; Henrichs 2004.

<sup>199</sup> Empleamos la nomenclatura de “exploraciones rituales o religiosas” con la misma acepción que ya utilizó Sourvinou-Inwood (2003: 45-50, 2011: 196).

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<sup>200</sup>.

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. 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<sup>201</sup>. 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, 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.

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 (1997: 146-147): «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». 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»<sup>202</sup>. 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<sup>203</sup>. 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<sup>204</sup>. 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>205</sup>. Así, Clitemnestra invita a Casandra a participar del agua lustral como era habitual en los sacrificios de la época<sup>206</sup>, la amante de Agamenón es comparada con la

---

<sup>200</sup> Cf. Henrichs 2004: 191-192; Taplin 2003: 1-8.

<sup>201</sup> Cf. Taplin 2003: ix; Easterling 1988: 88-89.

<sup>202</sup> Cf. Henrichs 2004: 189-190; Segal 1999: 50.

<sup>203</sup> Cf. Segal 1999: 43-47; Jouanna 1992: 410.

<sup>204</sup> Cf. Henrichs 2004: 190; Easterling 1988: 90; Jouanna 1992: 409-410.

<sup>205</sup> Sobre esta imagen remitimos a los estudios clásicos de Zeitlin (1965, 1966) y a Seaford (1994: 340).

<sup>206</sup> A. Ag. 1035-1038.

oveja colocada en el centro del hogar para ser sacrificada<sup>207</sup> y Clitemnestra utiliza un verbo muy específico, ἔσφαξα, que no significa “asesinar” sino propiamente “sacrificar”<sup>208</sup>, derivado por metonimia de su primer sentido “degollar ritualmente un animal”<sup>209</sup>. De 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<sup>210</sup>. 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>211</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, 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<sup>212</sup>. 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 perversión ritual, donde se producen efectos trágicos sorprendentes en el espectador mediante la confusión y la transgresión de las normas básicas del ritual que cohesionan 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

---

<sup>207</sup> A. Ag. 1055-1057.

<sup>208</sup> A. Ag. 1433.

<sup>209</sup> *LSJ*. s. v. σφάζω.

<sup>210</sup> Seaford 1987: 121.

<sup>211</sup> A. Ag. 1389-1392.

<sup>212</sup> Cf. López Eire: 2004: 70; Suárez de la Torre 1993: 83-84.



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 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>213</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>214</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>215</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 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>216</sup> por parte de Ifigenia<sup>217</sup>, quien se convierte en la sacerdotisa y la *κλειδοῦχος*<sup>218</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>219</sup>, un epíteto que relaciona la divinidad de la obra con el culto ático de Ártemis, es decir, conecta el

---

<sup>213</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>214</sup> E. *Hipp.* 10-22.

<sup>215</sup> E. *Hipp.* 27-28.

<sup>216</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>217</sup> E. *IT.* 1462-1468.

<sup>218</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>219</sup> E. *IT.* 21.

aspecto cultural de la deidad con el contexto trágico del pasaje<sup>220</sup>. Lo mismo sucede con la mención de Atenea Políade en *Filoctetes*<sup>221</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.

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.

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.

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. 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. 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

---

<sup>220</sup> Sourvinou-Inwood 1997: 171.

<sup>221</sup> S. *Ph.* 134.

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. 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<sup>222</sup>. Si la función principal de los prólogos es programar el argumento de la tragedia, la tesis que vamos a defender en los apartados siguientes es que, en estos prólogos, el argumento dramático se encuentra imbuido de rasgos rituales que ritualizan la representación y anticipan momentos importantes de las escenas posteriores.

---

<sup>222</sup> Vid. Harrison 1903: 567-570.

## 2. Ayante

### 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<sup>1</sup>, entre el héroe épico simbolizado en el personaje de Ayante 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<sup>2</sup>.

En medio de este conflicto, Ayante, 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>3</sup> lo conducen a la deshonra, la ἀτιμία<sup>4</sup>, la falta de honor, transgrediendo una cualidad indispensable del héroe homérico. Y es que en esta tragedia el tema central parece ser el tiempo y el cambio<sup>5</sup>, 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>6</sup> de Ayante en forma de sentencias gnómicas que reflejan las ambigüedades y contradicciones de unos ideales en constante cambio.

La tragedia comienza con la aparición de Odiseo olfateando como un sabueso el rastro de su enemigo Ayante, pues lo cree culpable de la matanza del ganado que se ha llevado a cabo la noche anterior<sup>7</sup>. Surge a su vez la diosa Atenea que, como aliada del héroe, imagen que conocemos bien desde los poemas homéricos<sup>8</sup>, le revela la causa real de la muerte del ganado: Ayante se ha visto deshonrado a causa de la concesión de las armas de Aquiles a su rival Odiseo<sup>9</sup>, razón por la cual ha matado las reses. Por ello,

---

<sup>1</sup> Cf. Knox 1961: 8-9; Segal 1999: 127-128.

<sup>2</sup> Cf. Roig Lanzillota 2006: 89-92; Knox 1961: 20-21; Bradshaw 1991: 99.

<sup>3</sup> Sobre la σωφροσύνη, vid. Vernant 2004: 98; Mikalson 1991: 180-181.

<sup>4</sup> Aj. 426, 440.

<sup>5</sup> Cf. Knox 1961: 1; Segal 1999: 109.

<sup>6</sup> Aj. 646-692. En este monólogo, debatido *ad nauseam* 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 él, Ayante 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 Ayante 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, Ayante 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 Ayante 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.

<sup>7</sup> Aj. 18-22.

<sup>8</sup> Cf. *Il.* X 278; *Od.* XIII 299-301, XVI 155-171.

<sup>9</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 Ayante 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 Ayante contra los Atridas (Aj. 98, 100) seguramente se deba a que fueron ellos los jueces del combate (Aj. 572: ἀγωνάρχαι) 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.

Ayante habla en términos que destacan su privación de τιμή<sup>10</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 Ayante, χόλος<sup>11</sup>. De este modo, se pone de relieve la figura del héroe desmesurado que se encoleriza excediendo sus límites humanos, convertido en un ὑβριστής<sup>12</sup>, carente de σωφροσύνη<sup>13</sup>, de la templanza y el comedimiento que debería definir al ser humano.

Como consecuencia del ultraje cometido contra Ayante 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>14</sup>, a quien el héroe sacrifica con la falsa creencia de que se trata de sus enemigos los Atridas<sup>15</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>16</sup>. Mediante este acto el héroe que antaño representara los ideales heroicos más elevados y sublimes, siendo el baluarte de defensa de los griegos<sup>17</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>18</sup>, se cree superior a la divinidad al no necesitar su ayuda<sup>19</sup>, se enorgullece ante los dioses de los abominables actos que ha llevado a cabo<sup>20</sup> sin darse cuenta de lo que realmente ha hecho trastornado por la divinidad. Ante la contemplación de este acto de locura, Odiseo no puede hacer otra cosa que compadecerse del desgraciado Ayante<sup>21</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. Ayante, 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 pervertidos, 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>22</sup>, la única salida posible para rescatar su τιμή es la purificación de sus actos

---

<sup>10</sup> Aj. 98.

<sup>11</sup> Aj. 41.

<sup>12</sup> Aj. 1088.

<sup>13</sup> Aj. 131-133.

<sup>14</sup> Aj. 51-54.

<sup>15</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. Ayante cree que asesina a los Atridas cuando en realidad está sacrificando el ganado, Odiseo no ve a la diosa pero sí a Ayante, la diosa ve a ambos y Ayante 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>16</sup> Aj. 47.

<sup>17</sup> Cf. *Il.* III 229, VII 219, XI 485, XVII 128; *Od.* XI 556.

<sup>18</sup> Cf. Aj. 55-58, 92-93, 235-236, 296-300.

<sup>19</sup> Aj. 766-777. En estos versos, los adverbios ὑψικόμπως, *orgullosamente*, y ἀφρόνως, *sin uso de razón*, reflejan la soberbia de Ayante y su carencia de σωφροσύνη.

<sup>20</sup> Aj. 96.

<sup>21</sup> Aj. 121-124.

<sup>22</sup> Aj. 333ss.

mediante el derramamiento de sangre con su suicidio<sup>23</sup>. Finalmente, gracias a la intervención de Odiseo con su palabra persuasiva<sup>24</sup>, Agamenón, que junto con su hermano Menelao se negaba a enterrar a Ayante 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 Ayante logre su rehabilitación social y se restablezca el orden que se había visto alterado. De este modo, Ayante 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>25</sup>. Esta sepultura se convierte en reflejo de la instauración del enorme culto colectivo que el héroe recibía en Ática, un culto anticipado en varios pasajes de la obra<sup>26</sup>.

El objetivo de este apartado es estudiar todos aquellos rasgos rituales y religiosos que, en el prólogo, anticipan el suicidio de Ayante y su sepelio, con la consiguiente renovación del orden cívico y el restablecimiento de los valores comunitarios mediante la instauración del culto de Ayante, 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 Ayante 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 Ayante, 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 Ayante 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 Ayante 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, Ayante muestra un fuerte vínculo con Atenas y Salamina, espacios privilegiados constantemente evocados tanto por él como por los coreutas marineros de Salamina<sup>27</sup>. Incluso en el momento de su suicidio, nuestro héroe conecta la

---

<sup>23</sup> Aj. 654-656.

<sup>24</sup> Aj. 1332-1345.

<sup>25</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 *Ayante*, *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 alterado. Mediante el llanto y la afección colectiva de los espectadores, este final conduce a la catarsis aristotélica. Cf. Segal 1996: 157; Wise 2008: 386-387.

<sup>26</sup> Cf. Currie 2012: 333-336; Henrichs 1993: 165.

<sup>27</sup> Cf. Aj. 201-204, 596-599, 859-865, 1220-1222.

gloriosa Atenas y la sagrada Salamina con la luz de la que se despiden para marchar al Hades en una emotiva repetición de invocaciones<sup>28</sup>. De este modo, la asociación de Ayante 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<sup>29</sup>.

Por esta razón, muchos estudiosos han conectado esta tragedia con el importante culto que Ayante recibía en Atenas y Salamina<sup>30</sup>. Esta vinculación espacial de Ayante con su patria es una prueba de que el Telamónio está caracterizado como héroe ático a lo largo de todo el drama, a pesar de la transformación que experimenta su condición heroica.

El culto de Ayante tenía lugar principalmente en Salamina, donde había un templo en su honor<sup>31</sup>, en torno al cual se instauraron juegos anuales con el nombre de Αιάντεια<sup>32</sup>, y donde los atenienses realizaron una súplica a Ayante antes de comenzar la batalla de Salamina<sup>33</sup>. Asimismo, Ayante era el héroe epónimo de una de las diez tribus atenienses instituidas por Clístenes y su estatua se erguía en el Ágora<sup>34</sup>. Ayante, por tanto, tenía una presencia real e importante en la vida religiosa de los atenienses<sup>35</sup>.

El importante culto local que Ayante 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 Ayante en la comunidad ateniense. En este sentido, si Ayante 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<sup>36</sup>. 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 Ayante; 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 Ayante 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>37</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 Ayante y la matanza del ganado. La tragedia acaba reafirmando y asegurando la cohesión social del ritual y los valores que la comunidad representa<sup>38</sup>. Esta función social del drama, paralela al mismo tipo de función que tenían

---

<sup>28</sup> Aj. 859-865.

<sup>29</sup> Cf. Stanford 1981: 173; Segal 1999: 142.

<sup>30</sup> Cf. Burian 1972: 151; Henrichs 1993: 165-168; Easterling 1988: 91; Seaford 1994: 129; Bowra 1944: 16; Currie 2012: 333.

<sup>31</sup> Paus. I 35 3.

<sup>32</sup> Hsch. s. v. Αιάντεια.

<sup>33</sup> Hdt. VIII 64.

<sup>34</sup> Hdt. V 66.

<sup>35</sup> Cf. Hesk 2003: 20-21; Burian 1972: 151; Currie 2012: 333; Mikalson 1991: 30; Golder 1990: 15; Kearns 1989: 46; March 1993: 3-4.

<sup>36</sup> Cf. Bowra 1944: 18-19; Seaford 1994: 129-130.

<sup>37</sup> Aj. 819-822.

<sup>38</sup> Hesk 2003: 21.

las representaciones trágicas en las grandes Dionisias<sup>39</sup>, es reforzada por la visión del sufrimiento del héroe, sometido a la divinidad y al cambio que experimenta al final de la obra.

A lo largo de la tragedia se va preparando al espectador para la reintegración social de Ayante, para su regreso a las normas comunitarias y sociales del ritual mediante su sepelio. Desde esta perspectiva, en el llamado “monólogo engañoso”<sup>40</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”<sup>41</sup>, el héroe logra purificarse<sup>42</sup> y a la vez salvarse<sup>43</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>44</sup>. Este pasaje ha sido excelentemente analizado por Henrichs (1993: 169-173), que llama la atención sobre el lenguaje ritual que aparece también en otros contextos similares, como κοίλην κάπετον, *cóncava fosa*<sup>45</sup>, εὐρώεντα, *lleno de moho*<sup>46</sup>, καθέξει, *cubrirá*, y τὸν ἀείμνηστον τάφον, *un sepulcro que siempre será recordado*. Este ἀείμνηστον, referido a la gloria imperecedera que alcanzará Ayante 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<sup>47</sup>. Así, 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>48</sup>, que evoca la imagen simbólica de

---

<sup>39</sup> Griffin 1998: 41.

<sup>40</sup> *Aj.* 646-692.

<sup>41</sup> Easterling 1988: 97-98.

<sup>42</sup> *Aj.* 654-656, 1405.

<sup>43</sup> *Aj.* 692. Sobre la ambigüedad y la ironía del término σεσωμένον en este pasaje, vid. Lardinois 2006: 222-223.

<sup>44</sup> *Aj.* 1164-1166. Sobre este lugar identificado con el tumba de Ayante erigida sobre el promontorio Reteo en la Tróade, vid. Henrichs 1993: 175.

<sup>45</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 Ayante con la de Héctor. Recuérdese el simbolismo del intercambio de regalos entre Héctor y Ayante, 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 Ayante, 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>46</sup> Cf. *Il.* XX 65; *Aj.* 1167.

<sup>47</sup> Vid. Henrichs 1993: 170. Expresiones similares encontramos en *Aj.* 1269, *Ant.* 1258 y *El.* 1126, donde se alude a la memoria eterna del muerto.

<sup>48</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 Ayante (Garvie 1998: 212). De este modo la gestualidad reforzaría la ritualidad del pasaje. El lenguaje ritualizado se observa en la idea de que el cadáver debe ser cubierto por completo (παμπήδην), 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.



cubrir al difunto con una sábana con el fin de separarlo del mundo profano y acercarlo al mundo de los muertos<sup>49</sup>.

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 *ικέτης* y tocar el cuerpo inerte de su padre con el fin de adquirir, tanto el hijo como el padre, el poder sagrado de la inviolabilidad. Así, el muerto adquiere carácter sagrado antes de ser enterrado con el fin de que el cadáver no pueda ser ultrajado. 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 Ayante que se logrará con la instauración de su culto al final del drama.

Finalmente se realiza el cortejo fúnebre del difunto<sup>50</sup> con el fin de convertirlo de nuevo en héroe, en el mejor de los mortales<sup>51</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>52</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. El hecho de que esta divinidad sólo aparezca en el prólogo<sup>53</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. 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 Ayante y su posterior sepultura. Tres son los aspectos que estudiamos: los epítetos que la diosa recibe en sus invocaciones, la relación de Atenea con Ayante 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<sup>54</sup>, es inevitable pensar que los actos divinos tienen también una importancia capital, puesto que las divinidades inducen a actuar a los

---

<sup>49</sup> Vid. Van Gennep 2008: 256.

<sup>50</sup> *Aj.* 1402-1417.

<sup>51</sup> *Aj.* 1415-1417.

<sup>52</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 (Tyr. 10, 12; ed. West). Sobre esto, vid. Vernant (1989: 41ss, 91ss).

<sup>53</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 *Ayante*, 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.

<sup>54</sup> Vid. Buxton 1987: 11.

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 la epifanía<sup>55</sup>. En este prólogo asistimos a la epifanía de la diosa Atenea<sup>56</sup>, que se aparece primero a Odiseo, que parece sólo escuchar la voz en off de la divinidad, y después a Ayante para mostrar la nulidad de uno de los héroes homéricos más valerosos<sup>57</sup>. Esta epifanía, por tanto, tiene la función dramática de dirigir las acciones de los personajes y confiere una fuerte sacralidad a la representación. 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>58</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<sup>59</sup>. Así sucede con Afrodita en el prólogo de *Hipólito*, cuya aparición 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>60</sup>. También en nuestra tragedia, Atenea controla la visión de los personajes y crea el ambiente escénico adecuado. Por instigación de ella, Ayante ha matado el ganado<sup>61</sup> y ha mostrado su locura a Odiseo para que se lo cuente a todos los griegos<sup>62</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»<sup>63</sup>. 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»<sup>64</sup>.

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: ὧς εὐμαθέες σου, κἄν ἄποπτος ἦς ὄμως, / φώνημ' ἀκούω καὶ ξυναρπάζω φρενί /

---

<sup>55</sup> Sourvinou-Inwood 2003: 461.

<sup>56</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>57</sup> *Aj.* 125-126.

<sup>58</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, 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.

<sup>59</sup> Cf. Easterling 1993: 80; Segal 2013: 40.

<sup>60</sup> *E. Hipp.* 10ss.

<sup>61</sup> *Aj.* 51-58.

<sup>62</sup> *Aj.* 66-67.

<sup>63</sup> Easterling 1993: 81.

<sup>64</sup> Easterling 1993: 82-83.

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>65</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<sup>66</sup>, concluyendo con ello que Atenea se mostraba ante la vista de los espectadores, pero no ante Odiseo, que tan sólo escuchaba su φώνημα. No obstante, las interpretaciones de Jebb y Kamerbeek no son concluyentes; pues, como adecuadamente subraya Stanford (1981: 56), el término ἄποπτος es ambiguo, pudiendo significar “fuera de la vista”<sup>67</sup> o “visto desde lejos”<sup>68</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 *Iliada*, el pasaje homérico que, como reconocen todos los comentarios, es evocado en este prólogo<sup>69</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>70</sup>, una afirmación que aparece reforzada por la constante oposición entre luz y oscuridad de este pasaje<sup>71</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>72</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>73</sup>. No obstante, a medida

---

<sup>65</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. Hom. 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.

<sup>66</sup> Sobre el θεολογεῖον, vid. Arnott 1962: 42-43.

<sup>67</sup> *El.* 1489; *OT.* 762.

<sup>68</sup> *Ph.* 467.

<sup>69</sup> *Il.* X 274ss.

<sup>70</sup> *Aj.* 21.

<sup>71</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>72</sup> *Aj.* 23-27.

<sup>73</sup> *Aj.* 15-17.

que se obtiene mayor claridad en los hechos, gradualmente se aproximan hasta entablar un diálogo cercano<sup>74</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.

Atenea tiene la capacidad de modificar la visión de los mortales a su antojo. La divinidad altera la vista de Ayante dirigiéndole hacia el ganado, pues «the madness affects his vision more than his mind»<sup>75</sup>. Y es que Ayante puede ver a la diosa a causa de su locura, de su estado mental alterado<sup>76</sup>. Así, la divinidad aparta a su protegido Odiseo de la visión de Ayante<sup>77</sup> controlando todo el campo de visión de los humanos. Los dioses, pues, tienen la capacidad de mostrarse ante algunos mortales y no ante otros<sup>78</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>79</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 infundiéndole su visión a unos personajes y ocultándose ante otros a su antojo. Este esquema religioso de la diosa Atenea aparece demostrado por la invocación que dirige Odiseo a la diosa: ὦ φθέγμα Ἄθῆνας, ¡Oh voz de Atenea!<sup>80</sup> En este verso, el término φθέγμα, 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 Ayante 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. Siempre que se 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<sup>81</sup>. 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<sup>82</sup>. De esta manera, los

---

<sup>74</sup> Aj. 36-37.

<sup>75</sup> Knox 1961: 5.

<sup>76</sup> Cf. Sourvinou-Inwood 2003: 483; Biggs 1966: 224.

<sup>77</sup> Aj. 69-70, 85.

<sup>78</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. Según éste, Odiseo, el espectador que mira sin ser visto, contempla la locura dramatizada de Ayante, 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>79</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. Sobre esto, vid. Pucci 1994: 19.

<sup>80</sup> Aj. 14.

<sup>81</sup> Cf. Parker 2003: 173; Wallensten 2008: 82.

<sup>82</sup> Cf. Parker 2003: 178; Burkert 2007: 249.

epítetos diferencian un aspecto relevante del dios y focalizan su atención sobre él, seleccionando una parcela de culto de entre las existentes<sup>83</sup>.

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<sup>84</sup>. 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<sup>85</sup>. 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.

La alusión a la genealogía del dios, como la fórmula Διὸς κόρη ο παῖς Διός referido a Ártemis<sup>86</sup>, evocaba a la divinidad como recipiente de culto<sup>87</sup>. Si bien la alusión al linaje paterno se 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<sup>88</sup>. 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>89</sup>, como divinidad todopoderosa<sup>90</sup>, como dios de los certámenes<sup>91</sup> y como Zeus que aleja los males<sup>92</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 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>93</sup>, palabra poética en vez de φωνή, evoca esta característica tan recurrente de Atenea en su

---

<sup>83</sup> Cf. Parker 2003: 175; Sourvinou-Inwood 1997: 176; Easterling 1993: 80; Bergson 1956: 145-146.

<sup>84</sup> Cf. Bergson 1956: 9-18; West 2010: 83-84.

<sup>85</sup> Bergson 1956: 143.

<sup>86</sup> E. *Hipp.* 15.

<sup>87</sup> Cf. Sourvinou-Inwood 1997: 168, 2003: 326.

<sup>88</sup> Budelmann 2000: 157-158.

<sup>89</sup> *Tr.* 753: πατρώω Δί.

<sup>90</sup> *Tr.* 127: ὁ πάντα κραίνων βασιλεύς.

<sup>91</sup> *Tr.* 26: Ζεὺς ἀγώνιος.

<sup>92</sup> *Tr.* 303: ὦ Ζεῦ τροπαῖε.

<sup>93</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.

relación con los seres humanos, tal como ya aparecía desde los poemas homéricos<sup>94</sup>. 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>95</sup>, un motivo recurrente en las epifanías divinas<sup>96</sup>. 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”. De este modo observamos que la diosa participa de un esquema religioso que define su rango divino y su capacidad de dejarse ver al mortal que ella desee<sup>97</sup>. Y es que en este prólogo la hija de Zeus revela la verdad a Odiseo y obnubila la mente de Ayante con un velo de oscuridad, de locura, algo que puede hacer gracias a su condición de divinidad.

Si la primera invocación contiene la palabra “voz”, 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 Ayante 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 εὖ παρέστης· καὶ σε παγχρύσοις ἐγὼ / στέψω λαφύροις τῆσδε τῆς ἄγρας χάριν<sup>98</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>99</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>100</sup>. Abundan, del mismo modo, los textos en los que un dios o un héroe divinizado son invocados mediante el imperativo χαῖρε<sup>101</sup>, como el saludo protocolario a la estatua cultural antes de comenzar la oración<sup>102</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, Ayante 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 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

<sup>94</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>95</sup> *E. Hipp.* 85ss.

<sup>96</sup> Cf. Sourvinou-Inwood 2003: 483-484; Buxton 1980: 26; Burkert 2007: 252-253.

<sup>97</sup> Ghira 2002: 43.

<sup>98</sup> *Aj.* 91-93.

<sup>99</sup> Cf. *E. Hipp.* 8; *Lys.* VI 33; *X. Mem.* IV 3, 16; *Pl. Phdr.* 173e, *Cri.* 119e; *IG.* I<sup>2</sup> 499; *IG.* I<sup>2</sup> 650. Curiosamente, en esta última inscripción, el término χαίροσα se aplica a una ofrenda votiva en honor de la diosa Atenea.

<sup>100</sup> De nuevo en *Aj.* 112, el término χαίρειν aparece en el mismo sentido. Sobre esto, vid. Mikalson 1991: 188.

<sup>101</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>102</sup> *Men. Sam.* 444-446.

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. 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>103</sup>, llama la atención sobre la divinidad como recipiente de culto cuya cualidad más conocida era la filiación con su padre Zeus<sup>104</sup>. 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>105</sup>. Aunque el término διογενὲς se aplica en algún caso a otros héroes como Ayante o Patroclo<sup>106</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 Ayante, evocando al mismo tiempo los pasajes homéricos que sirven de contrapunto a esta escena prologal y a la ironía trágica del pasaje.

### 2. 3. 3. Atenea y Ayante

Es fácilmente constatable que la relación entre Atenea y Ayante 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 amazona ante Afrodita, algo que consecuentemente le traerá el castigo divino mediante la locura de amor<sup>107</sup>. La locura enviada por un dios, que tiene como finalidad devolver lo anormal a la normalidad, aparece asociada con rituales purificatorios en el mundo griego y documentada en los textos literarios y en la mitología<sup>108</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>109</sup>.

Como acertadamente explica Sourvinou-Inwood (1997: 178), un esquema religioso bastante explorado en la tragedia griega es el siguiente: «The deity most directly

<sup>103</sup> E. *Cyc.* 350.

<sup>104</sup> Garvie 1998: 132.

<sup>105</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>106</sup> *Il.* I 337, VII 234, IX 644, XI 465, XI 823, XVI 49, XVI 126, XVI 707.

<sup>107</sup> E. *Hipp.* 6.

<sup>108</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; Burkert 2007: 111.

<sup>109</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.

offended by a human transgression acts most directly to inflict punishment, but acts on behalf of the divine and cosmic order». Según este esquema, Ayante ha transgredido sus límites humanos al enorgullecerse ante los dioses. 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 ὄν ὁμοῦ / κράτος κατακτήσῃ· 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, κόμπος, 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 δυσπραξίαις / (...) ὅστις ἀνθρώπου φύσιν / βλαστῶν ἔπειτα μὴ κατ' ἀνθρώπων φρονῆ<sup>110</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.*

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>111</sup>, le ordena de manera directa<sup>112</sup>, se jacta de haber asesinado a los Atridas y de golpear a Odiseo con el látigo<sup>113</sup>, confundiendo así sus límites humanos con la esfera divina y con la perteneciente a las bestias<sup>114</sup>. Por mediación de la diosa Atenea<sup>115</sup>, el Telamonio cae en desgracia como consecuencia de su desmesura, su insolencia e insensatez, puesto que Ayante μὴ κατ' ἀνθρώπων φρονῆ. *No piensa según su condición de humano.* 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 Ayante<sup>116</sup>.

Todo el discurso en el que el mensajero describe la arrogancia de Ayante 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>117</sup>, *una locura divina*: ἐγὼ δὲ φοιτῶντ' ἀνδρα μανιάσιν νόσοις / ὄτρυνον<sup>118</sup>. *Pero yo impulsaba al hombre que iba y venía sin cesar con la*

<sup>110</sup> Aj. 758-761.

<sup>111</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>112</sup> Aj. 112, 116.

<sup>113</sup> Aj. 96, 110.

<sup>114</sup> Cf. Segal 1999: 138; Knox 1961: 8-9; Tyler 1974: 29.

<sup>115</sup> Aj. 756-757.

<sup>116</sup> Aj. 131-133. No pensamos que Atenea castigue a Ayante por su enemistad con él; pues la diosa afirma que las divinidades aman a los sensatos –σώφρονες– y odian a los malos –κακοί–. El término κακός referido a Ayante 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>117</sup> Aj. 611.

<sup>118</sup> Aj. 59-60.



*enfermedad de la locura*. En estos versos el pronombre explícito ἐγώ enfatiza el agente de la locura, la diosa Atenea<sup>119</sup>, el participio φοιτῶντα llama la atención sobre el errante desvarío de Ayante<sup>120</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 Telamónio<sup>121</sup>, parece más lógico pensar que la diosa no castiga a Ayante por su enemistad con él, sino más bien por rescatar los valores políticos que nuestro héroe ha transgredido y alterado<sup>122</sup>. Así pues, el Telamónio 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»<sup>123</sup>.

Mientras Ayante maltrataba el ganado, sus palabras eran el reflejo de denuestos e improprios que, mostrando esta transgresión, el Telamónio 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<sup>124</sup>: puede tratarse de la diosa Atenea, pues como Tecmesa no presencié el enfrentamiento inicial ignora la procedencia de la locura de Ayante pero deduce que debe tratarse de algún dios<sup>125</sup>, o bien podría referirse a un «poder impenetrable, una fuerza que impulsa al hombre sin que pueda nombrarse su agente»<sup>126</sup>. No obstante, como objeta 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 Ayante mientras maltrataba el ganado, algo que no le enseña esta divinidad en concreto, sino una especie de fuerza sobrehumana que se ha impuesto sobre el destino de Ayante<sup>127</sup>. De esta manera queda claro que la locura de Ayante y todo lo relativo a ella proviene de fuerzas externas y superiores al género humano, la esfera de acción perteneciente a las divinidades<sup>128</sup>.

En definitiva, la consecuencia de la desmesura de Ayante aparece anunciada en el prólogo, donde se muestra cómo Atenea infunde la locura divina al héroe, que se ha

---

<sup>119</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.

<sup>120</sup> Hay otros ejemplos donde el verbo φοιτῶ sirve para designar al “enloquecido”, cf. *OT*. 1255; *A. Pr.* 597; *Il.* III 449. Sobre esto, vid. Kamerbeek 1963: 30.

<sup>121</sup> Podlecki 1980: 53.

<sup>122</sup> Cf. Budelmann 2000: 185-186; Easterling 1993: 84; Tyler 1974: 30-31; Hester 1979: 244.

<sup>123</sup> Sourvinou-Inwood 1997: 178.

<sup>124</sup> Vid. Budelmann 2000: 143-148.

<sup>125</sup> Easterling 1993: 83.

<sup>126</sup> Burkert 2007: 244. 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.

<sup>127</sup> Podlecki 1980: 67-68.

<sup>128</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.

enorgullecido de poder actuar sin su ayuda. Esta insolencia, cuando Ayante se vuelva consciente de sus actos<sup>129</sup>, necesitará ser expiada mediante baños purificatorios<sup>130</sup> y su propio sacrificio expurgatorio<sup>131</sup>. Las leyes divinas abogan por el restablecimiento del orden alterado. Es por esta finalidad restauradora por la que Atenea infunde su θεία μανία sobre Ayante, una locura dramatizada ya en el prólogo y con 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>132</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 Ayante, 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 aparece en escena como un φύλαξ<sup>133</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>134</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 Ayante está de parte del Telamonio y, por tanto, es también enemiga de Odiseo y Atenea al afirmar que Palas es terrible engendrando desgracias para Ayante y beneficiando a Odiseo. Por otra parte, como vimos en la relación entre Atenea y Ayante, 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 eurípideo, que se limitan a presagiar los hechos futuros. En *Ayante*, 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>135</sup>. Atenea muestra

---

<sup>129</sup> Aj. 306.

<sup>130</sup> Aj. 654-656.

<sup>131</sup> Aj. 841.

<sup>132</sup> Aj. 656.

<sup>133</sup> Aj. 36.

<sup>134</sup> Aj. 952-953.

<sup>135</sup> Aj. 1336-1345.

ante los ojos de Odiseo la locura de Ayante<sup>136</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 Ayante por ser un ejemplo de la debilidad del ser humano ante la divinidad<sup>137</sup>. Así, observamos que, sean o no sean enemigos, la funesta locura divina a la que está ligado Ayante<sup>138</sup> hace a Odiseo compadecerse de él por ser el paradigma de la insignificancia del ser humano.

Ayante 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>139</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 Ayante, de quien Odiseo está en búsqueda y captura. También el hijo de Laertes confirma esta enemistad: καὶ νῦν ἐπέγνωσ εἶ μ' ἐπ' ἀνδρὶ δυσμενεῖ / βάσιν κυκλοῦντα<sup>140</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 Ayante 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 Ayante a Odiseo, y no a la inversa<sup>141</sup>. No obstante, como afirma Blundell (2002: 63), el empleo del vocablo δυσμενής referido a Ayante implica que la hostilidad la inicia el Telamonio 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 Ayante y la incertidumbre al no saber de manera clara quién ha matado el ganado<sup>142</sup>. En efecto, el hijo de Laertes tan sólo conoce un rumor que debe confirmar<sup>143</sup>, ya que no sólo está a la captura de Ayante 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: δεῖξω δὲ καὶ σοὶ τήνδε περιφανῆ νόσον, / ὡς πᾶσιν Ἀργείοισιν εἰσιδὼν θροῆς. / Θαρσῶν δὲ μίμνε μηδὲ

<sup>136</sup> Este hecho de revelar a Odiseo la locura de Ayante 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. 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 Mentos, el rey de los tafios, y le pregunta lo que está pasando en la casa de Odiseo, aunque ella lo conoce bien.

<sup>137</sup> Aj. 121-126.

<sup>138</sup> Aj. 123.

<sup>139</sup> Aj. 1-2.

<sup>140</sup> Aj. 18-19.

<sup>141</sup> Jong 2006: 78.

<sup>142</sup> El papel de Odiseo ha sido considerado bien como lo opuesto al temperamento heroico de Ayante, 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 Ayante según la justicia (Aj. 1342-1345).

<sup>143</sup> Aj. 20.

συμφορὰν δέχου / τὸν ἄνδρα<sup>144</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 Ayante, 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>145</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 Ayante<sup>146</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>147</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>148</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>149</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: ὄρας, Ὀδυσσεῦ, τὴν θεῶν ἰσχὺν ὅση;<sup>150</sup> *¿Ves, Odiseo, qué grande es el poder de los dioses?*, donde el verbo ὄραω indica que la diosa enseña una lección de compasión al héroe, haciéndole ver no sólo la locura de Ayante, 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 ἔμπαρ, καίπερ ὄντα δυσμενῆ, / ὀθούνεκ’ ἄτη συγκατέξευκται κακῆ, / οὐδὲν τὸ τούτου μᾶλλον ἢ τοῦμὸν σκοπῶν<sup>151</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 Ayante está uncido a una funesta ἄτη. Así, se pone de manifiesto el

---

<sup>144</sup> Aj. 66-69.

<sup>145</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>146</sup> Contra esto se podría objetar que Odiseo sí ultraja a Ayante, 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 Ayante 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 Ayante, 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>147</sup> Cf. Aj. 1332, 1343.

<sup>148</sup> Aj. 1332-1341.

<sup>149</sup> Aj. 68-69.

<sup>150</sup> Aj. 118.

<sup>151</sup> Aj. 121-124.

estado de conciencia alterado de Ayante, una «locura parcial pasajera» atribuida a un agente externo como la divinidad<sup>152</sup>. En resumen, Atenea revela a Odiseo la procedencia de la locura de Ayante, 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 Ayante.

Esta acción de Atenea 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>153</sup>, Ayante ha transgredido estos valores mediante su jactancia ante la diosa<sup>154</sup> y con el impío acto de sacrificar el ganado<sup>155</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>156</sup>, sino a las leyes divinas. Estas “leyes divinas”, que 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>157</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<sup>158</sup>. 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 Ayante, sino para favorecer la restauración del orden social que asegura los valores propios de la comunidad de la que es protectora.

Esta divinidad 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>159</sup>. *Pues un solo día abate y eleva de nuevo todos los asuntos humanos*. Referido a Ayante, estos versos significan que en un solo día su suerte ha caído en desgracia, transgrediendo los límites

---

<sup>152</sup> Sobre el sentido de ἄτη, vid. Dodds 1980: 19-20.

<sup>153</sup> Aj. 131-133.

<sup>154</sup> Aj. 766-770.

<sup>155</sup> Aj. 96.

<sup>156</sup> Aj. 1343.

<sup>157</sup> Ant. 450-470. La diferencia fundamental entre *Ayante* y *Antígona* en el debate sobre si se debe o no se debe dar sepultura al traidor radica en que mientras *Ayante* 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>158</sup> Vid. Parker 1997: 143-144.

<sup>159</sup> Aj. 131-132.

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>160</sup>, *dioses 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>161</sup>.

En definitiva, podemos colegir que Atenea anticipa la restauración del orden alterado. Mediante la revelación de la transgresión de Ayante, 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 Telamónio. 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 Ayante como manifestación religiosa colectiva<sup>162</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 Ayante, 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 esta divinidad oculta su visión a Odiseo y se muestra ante Ayante con el fin de sacar a la luz lo que los mortales no pueden conocer.

---

<sup>160</sup> A. *Th.* 253.

<sup>161</sup> Cf. Hdt. V 82 13-14; S. *Ph.* 134; Ar. *Av.* 826-828, *Nu.* 602; Pi. *O.* V 10.

<sup>162</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*.

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 Ayante y Odiseo. Por un lado, la divinidad infunde esta locura en el Telamónio, un hecho que conduce a Ayante 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.

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

### 2. 4. 1. Introducción

La figura de Ayante 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 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>163</sup>. Concretamente, la espada de Ayante tiene un 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>164</sup> y siendo su sacrificadora<sup>165</sup>. Así, el Telamónio se suicida arrojándose sobre la espada que le ha traído la perdición<sup>166</sup>.

Ya Segal (1999: 116) señaló la importancia en la obra de la espada como fuerza de destrucción de Ayante: «The sword, on the other hand, “the killer”, *sphageus*, belongs to the destructive side of Ajax». En la misma línea, Segal (1999: 117) 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». 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 Ayante en el campo de batalla. Con esta idea, el héroe recibe el epíteto σακεσφόρος<sup>167</sup>, *portador del escudo*, un compuesto que simboliza el

---

<sup>163</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 δουρικλυτός, *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 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 Ayante hecho por el mítico herrero Tiquio (*Il.* VII 220). Así sucede con el escudo de Ayante, 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>164</sup> *Aj.* 661-665.

<sup>165</sup> *Aj.* 815-816.

<sup>166</sup> *Aj.* 839-842.

<sup>167</sup> *Aj.* 19.

ideal épico que Ayante representa, siendo el escudo de siete pieles de buey uno de los símbolos más emblemáticos de este guerrero en la épica<sup>168</sup>.

Muchos otros estudiosos han observado adecuadamente el valor simbólico que en la obra encarnan estos dos polos de la armadura de Ayante, bastante recurrentes a lo largo del drama<sup>169</sup>. 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 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>170</sup>, *el hierro ardiente*, o αἶθων ὑβριστής<sup>171</sup>, *el insolente ardiente*, son profundamente evocadoras del héroe masacrando el ganado con la espada resplandeciente en la oscuridad de la noche<sup>172</sup>. Esta imagen aparece repetida tres veces en esta tragedia<sup>173</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 κελαιοῖς ξίφεσιν, *con negras espadas*, del verso 231, donde el epíteto κελαιοῖς 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<sup>174</sup>. 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>175</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>176</sup>. Κελαιοῖς 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<sup>177</sup>. De este modo, si en el pasaje que estudiamos 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 μάστιξ, *látigo*, ἔγχος, *espada*, ξίφος, *espada*, δόρυ,

---

<sup>168</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 Ayante, 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).

<sup>169</sup> Cf. Bowra 1944: 44-45; Taplin 2003: 85-88; Kirkwood 1958: 222-223.

<sup>170</sup> Cf. *Aj.* 147; *Il.* IV 485; VII 473; XX 372; *Od.* I 184.

<sup>171</sup> *Aj.* 1088.

<sup>172</sup> Cf. Stanford 1978: 191; Cohen 1978: 27; Pérez Lambás 2016b: 308-309; Méndez Dosuna 2011: 96-99.

<sup>173</sup> Cf. *Aj.* 147, 221, 1088.

<sup>174</sup> Cf. Jebb 1896: 46; Stanford 1981: 91-92.

<sup>175</sup> Cf. Hes. *Op.* 151; *S. Aj.* 231, *Tr.* 856; *E. Ba.* 628, *Hel.* 1656, *Or.* 1473.

<sup>176</sup> *Sch. Tr.* 856.

<sup>177</sup> Bergson 1956: 130.



*lanza, σάκος, escudo, όπλα, 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 Ayante. En segundo lugar, analizamos la relación de la espada con los rituales funerarios de Ayante, ya que encontramos ciertos elementos protocolarios de ritualidad que relacionan la armadura y la espada de Ayante 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 Ayante se encuentra: ἔνδον γὰρ ἀνὴρ ἄρτι τυγχάνει, κάρα / στάζων ἰδρῶτι καὶ χέρας ξιφοκτόνους. *Él se encuentra desde hace un rato dentro, con la cabeza y con las manos, que han perpetrado la matanza con espada, empapadas de sudor.* El compuesto ξιφοκτόνους, del que se pueden fácilmente discernir los elementos ξίφος y κτείνω, se sitúa como epíteto de las manos ensangrentadas de Ayante, que acaba de llevar a cabo la matanza. Las imágenes poéticas del sudor de Ayante chorreando desde su cabeza y desde sus manos, de donde mana también la sangre del asesinato, 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<sup>178</sup>. El término ξιφοκτόνους 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 Ayante, 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

---

<sup>178</sup> Cf. Stanford 1981: 54; Jong 2006: 76.

un compuesto raro, de registro muy elevado y probablemente de creación trágica<sup>179</sup> 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 Ayante, 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 Ayante de un fragmento que Radt incluye dentro de sus *Fragmenta Dubia*, que probablemente pertenecía a la trilogía formada por Ὀπλων κρίσις, Θρήσσαι y Σαλαμίνιαι, encontramos el mismo término, esta vez en dativo, ξιφοκτόνους<sup>180</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 Ayante. 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 [v. 1. λαμορρύτου] σφαγᾶς / αὐτοσίδαρον ἔσω πελάσῳ διὰ σαρκὸς ἄμιλλαν, *una mortífera espada que está al acecho de un sangriento degüello, rivalidad del hierro suicida, la introduciré a través de mi carne*. Estos versos debían de causar conmoción en el espectador por la sensación de 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<sup>181</sup>, que evoca de nuevo la imagen de la espada sacrificial chorreante de sangre, ideas que se repiten en *Ayante* 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 Ayante 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 Ayante.

#### 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 Ayante 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 ὄπτηρ αὐτὸν εἰσιδὼν μόνον / πηδῶντα πεδία σὺν νεορράντῳ ξίφει φράζει τε κἀδήλωσεν<sup>182</sup>. *Un testigo que lo contempló a él, solo, dando saltos por la llanura con la espada recién bañada en*

<sup>179</sup> Sobre este tipo de compuestos, vid. Earp 1944: 65.

<sup>180</sup> *TrGF.* III F 451q. El término es una reconstrucción a partir de ξιφοκτόν[οις]. Vid. *POxy.* 2256 fr. 71.

<sup>181</sup> Algunos editores cambian αἰμορρύτου por λαμορρύτου, indicando con ello el lugar desde donde brota el flujo de sangre, desde la garganta.

<sup>182</sup> *Aj.* 29-31.

*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 Ayante<sup>183</sup>. Igual que en el caso de ξιφοκτόνου, ahora se emplea como epíteto un compuesto extraño a los oídos de un ateniense y con un efecto claramente trágico. Resulta sorprendente que, salvo en un pasaje del autor tardío Elio Arístides<sup>184</sup>, el compuesto νεορράντω sólo aparezca repetido dos veces en *Ayante*, 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· νεωστὶ βεβρεγμένω αἵματι. *Νεορράντω: recién empapado 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' ἄν ἴδοις σκηνῆς ἔνδον / χειροδαίικτα 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 Ayante 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>185</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<sup>186</sup>. 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.

Si en el prólogo hallamos evocada la imagen de Ayante 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 Ayante 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*

<sup>183</sup> En esta tragedia es bastante recurrente la imagen de la sangre chorreando como señal del terrible φόνος perpetrado por Ayante 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).

<sup>184</sup> Aristid. Or. XLIV 568 10.

<sup>185</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.

<sup>186</sup> Burkert 2007: 83.

*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 Ayante<sup>187</sup>. En esta línea, la sufijación<sup>188</sup> de un término como σφαγεύς, derivado de σφάζω, puede recordar al ἱερεύς, el sacerdote que en los sacrificios degollaba al animal sobre el altar. 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<sup>189</sup>.

En el momento del suicidio se repite la misma fórmula que en el prólogo aparecía enfatizando el baño de sangre del ganado. Pero si antes el arma empañada 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, Ayante 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 ξίφει. *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 empañada 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 Ayante se encontraba “con la espada chorreante de 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 σὺν en el prólogo, está motivado por la propia imagen del suicidio de Ayante, quien se arroja sobre la espada y acaba fundiéndose y sepultado con ella, envuelto por el arma que lo ha sacrificado<sup>190</sup>. Así, no sólo encontramos esta preposición en esta fórmula, sino también en otras palabras del mismo pasaje. En el verso 821, leemos εἶ 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 Ayante: 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 σὺν νεορράντῳ ξίφει, que aparece en el prólogo, se puede considerar una anticipación escénica de la misma expresión que vemos en el suicidio de Ayante. 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

<sup>187</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 Ayante. Así pues, es a la vez un símbolo de mancha y de purificación, cargando con los males que se deben purificar.

<sup>188</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 ἱερεύς, βαφεύς, ταφεύς o ἱππεύς. Sobre este sufijo, vid. Chantraine 1979: 125-131.

<sup>189</sup> Cf. Jebb 1896: 127-128; Kamerbeek 1963: 168; Long 1968: 113, 138, 147.

<sup>190</sup> Stanford 1981: 168.

que, mientras que en el prólogo se explica por el sacrificio del ganado, en su suicidio refleja la sangre del propio Ayante 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 Ayante: ἔβαψας ἔγχος εὔ πρὸς Ἀργείων στρατῶ; ¿*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 Ayante, al mismo tiempo héroe y ser humano, mediante el simbolismo de la espada aniquiladora. En efecto, Atenea conoce la respuesta del Telamónio, pues si hace esta pregunta no es para informarse, sino para revelar la locura de Ayante a los espectadores y a Odiseo. Por otra parte, el verbo βάπτειν y el sustantivo βαφή<sup>191</sup> tienen 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>192</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 Ayante hace alarde de su fuerza, que él cree heroica, al matar ilusoriamente a los argivos<sup>193</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, μάλισσος. *Por los dioses, ablándate*. Igualmente, en los versos 648-652, pertenecientes al monólogo engañoso, Ayante se expresa así:

Ἄλλ' ἀλίσκεται / χῶ δεινὸς ὄρκος χαί περισκελεῖς φρένες.<sup>194</sup> / Κάγῳ γάρ, ὃς τὰ δειν' ἔκαρτέρουν τότε, / βαφῆ σίδηρος ὧς, ἐθελύθην 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, que refleja el cambio experimentado por el héroe. Los términos περισκελεῖς φρένες, *mentes obstinadas*, y ἔκαρτέρουν, *era fuerte*, son una referencia directa a la naturaleza de Ayante 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, ἐθελύθην, por Tecmesa<sup>195</sup>. Ayante indica, a su vez, con relación a qué ha sido ablandado, en su boca, στόμα, término ambiguo en tanto que puede adquirir dos significados distintos: boca, referido al

<sup>191</sup> Recuérdese el compuesto αἰμοβαφῆ de *Aj.* 219.

<sup>192</sup> *LSJ.* s. v. βάπτω.

<sup>193</sup> *Aj.* 96.

<sup>194</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. 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>195</sup> *Aj.* 594.

discurso, o filo de la espada<sup>196</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>197</sup>, la admisión de la mutabilidad de las cosas<sup>198</sup> y su resignación a dirigirse al baño purificadorio<sup>199</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<sup>200</sup>.

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 βαφή 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 Ayante, 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. Mediante la metáfora del temple de la espada, parangonada con el cambio que experimenta la condición de Ayante, 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>201</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>202</sup>.

#### 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 Ayante.

En primer lugar, debemos remitir de nuevo al monólogo engañoso, en el momento en el cual Ayante 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>203</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 Ayante 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

<sup>196</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. Sobre esto, vid. Kamerbeek 1963: 135-136; Stanford 1981: 144; Segal 1999: 132; Hesk 2003: 77; Belfiore 2000: 114.

<sup>197</sup> Aj. 652-653.

<sup>198</sup> Aj. 669-671.

<sup>199</sup> Aj. 654-656.

<sup>200</sup> Cf. Hester 1979: 252; Knox 1961: 15; Zeitlin 1990: 72-73.

<sup>201</sup> Aj. 828.

<sup>202</sup> Aj. 682.

<sup>203</sup> Aj. 657-660.

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>204</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>205</sup>.

Por otra parte, el término ἄστιβῆ refleja el pensamiento religioso del pasaje, pues Ayante 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<sup>206</sup>. La palabra ἄστιβῆ 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>207</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 en varios rituales<sup>208</sup>. 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>209</sup>, que debían expiar, cada año, el crimen cometido antaño mediante sacrificios purificatorios. Durante este acto, se desenterraba el arma con el fin de sacrificar una cabra negra en sustitución de los niños. 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<sup>210</sup>. 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<sup>211</sup>. De un modo similar, Ayante 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

---

<sup>204</sup> Sobre este regalo que Héctor hizo a Ayante, quien le dio un cinturón a cambio, vid. *Il.* VII 303ss; *Aj.* 817-818.

<sup>205</sup> *Aj.* 665.

<sup>206</sup> Cf. Stanford 1981: 145; Kamerbeek 1963: 137.

<sup>207</sup> Cf. *Ant.* 773-776, *OT.* 1412. También en *Tr.* 799-800, *El.* 380-382.

<sup>208</sup> Cf. *Pl. Lg.* 873a-874a; Paus. V 27 10; VI 11 6. Sobre esto, cf. Hesk 2003: 79; Stanford 1981: 145; Parker 1990: 117. 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: ἧ δ' ἄν διοίξεης σφάγια καὶ τρώσης φόνον / ὄξύστομον μάχαιραν ἐς γαίης μυχούς / κρύψον. *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 διοίξεης 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>209</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, vid. Mastrorade 2002: 50; Kirk 1985: 31; Burkert 1966: 117-119, 2011: 77-80; Morenilla 2013: 17.

<sup>210</sup> Sobre este ritual, vid. Burkert 2011: 78-79.

<sup>211</sup> Burkert 2007: 310-311.

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 Ayante da a entender que va a enterrar la espada con el objetivo de apartar la abominación, nuestro héroe también 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>212</sup>. Mediante el verbo κρύψω del verso 658 se marca la ambigüedad entre “enterrar la espada” o “enterrarse la espada en su pecho”. Esta ambigüedad ha hecho correr ríos de tinta con respecto al significado que Ayante 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<sup>213</sup>, según aparece confirmado por la cerámica en un ánfora de figuras negras sobre fondo rojo (Aias I 104<sup>214</sup>) en la que aparece Ayante 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 Ayante, 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 Ayante y el demostrativo se emplea, como de costumbre en la tragedia griega, con el fin de conceder énfasis al objeto que se pretende subrayar<sup>215</sup>. 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. De manera simbólica, Ayante 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 / κεῖται, κρυφαίῳ φασγάνῳ περιπτυχῆς. *Aquí yace nuestro Ayante recién sacrificado, envuelto con una espada que su pecho oculta.* De esta manera se confirma que Ayante oculta la espada, que, mediante la imagen del enterramiento, el Telamonio sepulta en su mismo pecho. 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, Ayante alude a su misma condición al suicidarse y sepultar la espada en su pecho cubriendo y envolviendo su cadáver, κρυφαίῳ φασγάνῳ περιπτυχῆς. En este sentido, la expresión es una paradoja que conecta la espada con Ayante, pues evoca al mismo tiempo la imagen de Ayante envuelto y sepultado por la espada y del arma oculta y enterrada en el pecho del Telamonio.

La paradoja de la espada cubierta de tierra es dramatizada en el suicidio de Ayante, que se deja caer sobre ella en los versos 906-907: ἐν γάρ οἱ χθονὶ / πηκτὸν τόδ’ ἔγχος περιπετῆς κατηγορεῖ. *Pues fijada en la tierra por él, esta espada sobre la que ha caído*

---

<sup>212</sup> Aj. 821.

<sup>213</sup> Cf. Kamerbeek 1963: 137-138; Lardinois 2006: 221; Hesk 2003: 79; Segal 1980: 128.

<sup>214</sup> Las ilustraciones se citan según el *LIMC*.

<sup>215</sup> Vid. Moorhouse 1982: 154-156.



*lo manifiesta*. En estos versos se hace evidente el paralelismo entre la espada, que, como personificación de las desgracias de Ayante, es alejada y sepultada en una fosa cubierta de tierra, y el suicidio de Ayante, que al dejarse caer sobre el arma la ha enterrado en su pecho. La constante reiteración del preverbio περί<sup>216</sup>, que hallamos en la obra en relación con la espada que forma un todo con Ayante y acaba envolviendo y sepultando su cuerpo, 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 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). En los momentos inminentes a su muerte, Ayante habla con afecto de la espada recién afilada<sup>217</sup>, que espera que le dé una muerte rápida<sup>218</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 εὐνοῦστατον τῷδ' ἀνδρὶ<sup>219</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 Ayante, quien espera con anhelo su sacrificio purificador, pues “aunque ahora sea desdichado está salvado”<sup>220</sup>.

Con respecto a esta confrontación trágica entre destrucción y salvación simbolizada en la espada, Ayante 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, Ayante dice lo siguiente: ἀλλ' αὐτό μοι σύ, παῖ, λαβὼν ἐπώνυμον, / Εὐρύσακες, ἴσχε διὰ πολυρράφου στρέφων / πόρπακος ἐπτάβοιον ἄρρηκτος σάκος / τὰ δ' ἄλλα τεύχη κοῖν' 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 Ayante y el resto de su armadura. Por un lado, el escudo de siete pieles de buey, característico del valor heroico de Ayante, recuerda los poemas homéricos, donde se describe este mismo escudo como emblema representativo del héroe<sup>221</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>222</sup>, y no los guerreros homéricos como Ayante, que al parecer llevaba su escudo sobre el hombro en el tahalí, el τελαμών<sup>223</sup>. Este anacronismo traslada el mundo homérico a la época en que se representó la tragedia, anticipando de esta manera la reinserción en comunidad de Ayante 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 Ayante heredará tras la muerte de su padre, nada menos que el escudo, símbolo del valor guerrero del padre. Ayante

---

<sup>216</sup> Cf. *Aj.* 821, 828, 899, 907, 915.

<sup>217</sup> *Aj.* 820.

<sup>218</sup> *Aj.* 815-816.

<sup>219</sup> *Aj.* 822.

<sup>220</sup> *Aj.* 692.

<sup>221</sup> Cf. *Aj.* 19; *Il.* VII 219ss.

<sup>222</sup> Hsch. s. v. πόρπαξ.

<sup>223</sup> Cf. Stanford 1981: 133; Snodgrass 1991: 66-68.

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>224</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 Ayante 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>225</sup>, igual que suplicó la recepción de la espada por parte de Hades<sup>226</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 el combate. En esta tragedia podemos encontrar una alusión a este tipo de práctica bastante primitiva y atestiguada ya en Homero<sup>227</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<sup>228</sup>. 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. 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 Ayante representa.

Al final de la tragedia se inicia, en ritmo anapéstico<sup>229</sup>, una marcha o procesión militar, una πομπή que se dirige a rendir las honras fúnebres debidas al héroe Ayante y que concluye en un tono solemne que evoca el lenguaje de los epitafios de guerreros<sup>230</sup>. 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. 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>231</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 Ayante, hacen alusión a sus τεύχη, a sus armas que, como hemos visto, representan su ideal heroico en una confrontación trágica

---

<sup>224</sup> Mediante el juego etimológico entre el nombre del hijo y el ancho escudo de Ayante, se ilustra el nombre de Eurísaces, que presenta la cualidad más gloriosa de su padre. Cf. *Il.* XI 527; Garner 1990: 59.

<sup>225</sup> *Aj.* 865.

<sup>226</sup> *Aj.* 660.

<sup>227</sup> *Il.* VI 418.

<sup>228</sup> Cf. Burkert 2007: 260; Rehm 1994: 27.

<sup>229</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 *Ayante*. 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 Ayante. Sobre estos tipos de anapestos, vid. Dale 1968: 47-68.

<sup>230</sup> Cf. Easterling 1996: 179; Segal 1996: 160-161; Stanford 1981: 233.

<sup>231</sup> *Aj.* 1415-1417.

entre 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>232</sup>.

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 Ayante, 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<sup>233</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 Ayante. Esta imagen se observa en términos técnicos propios de la milicia, tales como ἴλη, *tropa de soldados*<sup>234</sup>, o κλισία, *cabaña de soldados*<sup>235</sup>. 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>236</sup>. De esta manera, con los rituales funerarios de Ayante, 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 reinsertión en la comunidad y ser sepultados junto con el muerto como objetos que Ayante 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 Ayante, aparece ya anunciado en el prólogo en tres momentos que insisten, de manera bastante sintética y sugerente, en la imagen de la espada ensangrentada por el sacrificio de animales. Mediante compuestos 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 Ayante.

Pero la espada y la armadura no sólo simbolizan la destrucción del héroe sino también su salvación; pues Ayante 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 Ayante mediante funerales que cohesionan la comunidad en torno a una figura heroica transformada.

---

<sup>232</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. Sobre esto, vid. Burkert 2007: 259.

<sup>233</sup> Con el mismo significado de “bajo la protección del escudo” aparece también en los poemas homéricos, vid. *Il.* XIII 807.

<sup>234</sup> *LSJ.* s. v. ἴλη.

<sup>235</sup> *LSJ.* s. v. κλισία.

<sup>236</sup> Cf. *Il.* XVIII 589; *Od.* XIV 194.

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

### 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<sup>237</sup>. 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<sup>238</sup>. 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<sup>239</sup>. 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<sup>240</sup>.

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, 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<sup>241</sup>. Desde esta perspectiva, Agamenón es el θυτήρ, el *sacrificador*, de su propia hija<sup>242</sup>, con el fin de solicitar a los dioses una travesía propicia en la expedición contra Troya<sup>243</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>244</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>245</sup>. Muchas otras escenas dramatizadas de sacrificios en honor a los dioses encontramos con efectos trágicos<sup>246</sup>.

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<sup>247</sup>. 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. Así, la línea que separa la muerte de la vida se condensa en la teatralización de estos actos religiosos en los que la

---

<sup>237</sup> Cf. Guépin 1968: 1; Burkert 1984: 1-12; Vernant 1979: 46-58.

<sup>238</sup> Vid. Burkert 2007: 82-83.

<sup>239</sup> Vid. Segal 1999: 52.

<sup>240</sup> Cf. Guépin 1968: 1; Burkert 1984: 35-48.

<sup>241</sup> Cf. Jouanna 1992: 428; Segal 1999: 52; Vidal-Naquet 2002a: 139, 149; Burkert 2011: 74.

<sup>242</sup> A. Ag. 215, 224.

<sup>243</sup> Según la versión que nos transmite Esquilo, el sacrificio de Ifigenia se produce por razones oscuras y enigmáticas. La tragedia esquilea se centra en la atrocidad del acto cometido, destacando el horror de este sacrificio perverso, vid. Fränkel 1950: 121.

<sup>244</sup> E. IA. 1568ss.

<sup>245</sup> E. Hec. 37ss.

<sup>246</sup> Cf. E. Ph. 913ss, Hel. 1554ss, Ion. 1124ss, Heracl. 408ss.

<sup>247</sup> Burkert 2007: 259-260.

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<sup>248</sup>. 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<sup>249</sup>. El ejemplo literario más clarificador de este hecho es el sacrificio de una multitud de ganado bastante completa que Aquiles ejecuta sobre el féretro de Patroclo, número sobreabundante de reses acorde con el sufrimiento que experimenta el Pelida<sup>250</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. Así, en nuestra tragedia el sacrificio del ganado que Ayante realiza 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<sup>251</sup>. Este sacrificio, por otra parte, hace que Ayante 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. 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.

Con este enfoque, en este apartado estudiamos la carnicería realizada por Ayante en el prólogo y destacamos las marcas que confirman la perversión ritual que se lleva a cabo en escena. Ciertos elementos como la ofrenda votiva, que Ayante hace en honor de la diosa Atenea, y el sacrificio 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 Ayante

Entre los griegos, el ritual del sacrificio era entendido como hacer ofrendas a los dioses<sup>252</sup>, pues en honor de éstos se hacían los sacrificios en los altares<sup>253</sup>. Tras el sacrificio se realizaba la 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>254</sup>. Este hecho hace

---

<sup>248</sup> Burkert 2007: 81-82.

<sup>249</sup> Burkert 1984: 48-49.

<sup>250</sup> *Il.* XXIII 166ss.

<sup>251</sup> Segal 1999: 126-127.

<sup>252</sup> Pl. *Euthphr.* 14c.

<sup>253</sup> Cf. Burkert 2007: 93; Mikalson 1991: 189-190; Guépin 1968: 147.

<sup>254</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.

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>255</sup>, llama la atención sobre el simbolismo inherente a la repartición de las partes, que distinguen la esfera humana y la divina. 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<sup>256</sup>.

En nuestra tragedia, Ayante da muerte al ganado y ofrenda los despojos a la diosa Atenea. Como comienzo de su ofrenda, el Telamónio efectúa una solemne invocación a la diosa en los versos 91-93: ὦ χαῖρ' Ἀθάναι, χαῖρε Διογενὲς τέκνον, / ὡς εὔ παρέστης· καί σε παγγρύσοις 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»<sup>257</sup>. De manera similar a Ayante, los paralelos literarios presentan a Agamenón dirigiendo una súplica a Zeus antes de degollar a su víctima<sup>258</sup> o a Egisto haciendo su plegaria a las ninfas antes del sacrificio<sup>259</sup>.

Tras la invocación, Ayante 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>260</sup>. 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<sup>261</sup>. Así, Ayante 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, τῆσδε τῆς ἄγρας χάριν. Pero si la diosa proporciona una buena caza a Ayante, el Telamónio, 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

<sup>255</sup> Hes. *Th.* 535ss.

<sup>256</sup> Cf. Vernant 1979: 46-47; 1989: 71-72.

<sup>257</sup> Burkert 2007: 80.

<sup>258</sup> *Il.* II 411ss.

<sup>259</sup> E. *El.* 804ss.

<sup>260</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>261</sup> Cf. Burkert 2009: 238; Guépin 1968: 156; Jouanna 1992: 411; Kamerbeek 1963: 55. 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). Pero 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, vid. Burkert 2009: 225-241.

regalos consisten en λάφυρα, término técnico empleado para designar los “despojos” que eran capturados de los enemigos, relacionado etimológicamente con λαμβάνω<sup>262</sup>. Este botín de guerra servía para coronar los templos de los dioses, en honor de quienes eran ofrendados estos λάφυρα<sup>263</sup>. 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>264</sup>.

Las ofrendas que Ayante realiza tienen como epíteto παγχρύσοις, un término que muestra que los despojos ofrendados son regalos votivos de oro hechos a partir de las ganancias del botín<sup>265</sup>. Ahora bien, estos λάφυρα a los que el personaje se refiere son en realidad los despojos de los enemigos capturados y torturados por Ayante, 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 acción que Ayante lleva a cabo con los despojos, puede significar, en su sentido religioso, tanto “colgar”<sup>266</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>267</sup>. En esta línea, tanto el verbo στέφω como el término λάφυρα tienen connotaciones religiosas y rituales muy claras,<sup>268</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.

El acto piadoso de realizar ofrendas en honor de las divinidades 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 Ayante, 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, Ayante ha destruido, asesinado y torturado cruelmente el ganado<sup>269</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. El sacrificio se convierte en un acto macabro y atroz acorde con la locura y la insensatez trágica del desgraciado Ayante. Así también, el Telamonio da muerte al ganado bajo la falsa creencia de que está asesinando sin piedad a sus enemigos los Atridas y Odiseo<sup>270</sup>, otro acto que demuestra la monstruosidad de que se jacta el Telamonio<sup>271</sup>. Igualmente, aunque Ayante realiza la ofrenda en agradecimiento a la diosa por la caza que ésta le ha proporcionado,

---

<sup>262</sup> Vid. DELG. s. v. λάφυρα. En *Aj.* 71 (τὰς αἰχμαλωτίδας χέρας) aparece confirmado que la ofrenda realizada por Ayante, los λάφυρα, consistía en los despojos de lo que se arrebató al enemigo. En *A. Th.* 278 aparece una expresión similar (στέφω λάφυρα δουρίπληχθ' ἄγνοις δόμοις), donde el adjetivo δουρίπληκτα especifica el significado de λάφυρα, como aquellos despojos capturados del enemigo con la lanza.

<sup>263</sup> Cf. Kamerbeek 1963: 37; Pritchell 1979: 278.

<sup>264</sup> Cf. *Il.* VII 82ss; *A. Th.* 277ss; *A. Ag.* 577ss; *E. Tr.* 573ss, *Ph.* 1474-1475, *Rh.* 179ss.

<sup>265</sup> Kamerbeek (1963: 37) también menciona que en Mégara había una estatua de oro dedicada por Ayante a Atenea (*Paus.* I 52 4).

<sup>266</sup> Cf. *A. Th.* 278; *E. Tr.* 576.

<sup>267</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>268</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>269</sup> *Aj.* 95-117.

<sup>270</sup> *Aj.* 51-60.

<sup>271</sup> *Aj.* 96.

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 Ayante ni el Telamonio ofrenda piadosamente a la divinidad.

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 Ayante, una vez muerto, con el fin de restablecer el sentido religioso de la *χάρις* en la comunidad<sup>272</sup>. Con semejantes palabras habla Tecmesa, que afirma que la *χάρις* siempre engendra otra *χάρις* en compensación<sup>273</sup>. 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, Ayante 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 Ayante 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 Ayante.

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

Dos son los comportamientos que tiene Ayante con respecto al ganado que captura. Mientras que a unos los mata<sup>274</sup>, a otros simplemente los maltrata y los ultraja atados a un pilar<sup>275</sup>. Atenea, tras anunciar que ha obnubilado la mente de Ayante y le ha hecho creer que asesinaba a los Atridas cuando en realidad mataba el ganado, transmite la manera en que Ayante cae sobre la manada en los versos 55-58: *ἐνθ' ἐσπεσῶν ἔκειρε πολύκερων φόνον / κύκλω ῥαχίζων, κἀδόκει μὲν ἔσθ' ὅτε / δισσοῦς Ἀτρείδας αὐτόχειρ κτείνειν ἔχων, / ὅτ' ἄλλοτ' ἄλλον ἐμπίτων στρατηλατῶν*<sup>276</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 Ayante como si realizara un sacrificio ritual regido por normas protocolarias y con vocabulario técnico<sup>277</sup>. No

---

<sup>272</sup> Aj. 1266-1270.

<sup>273</sup> Aj. 522.

<sup>274</sup> Aj. 55-58.

<sup>275</sup> Cf. Aj. 62-64, 108-110.

<sup>276</sup> Nótese en estos versos la asonancia de la aliteración en κ del pasaje, que refuerza el efectismo del compuesto *πολύκερων* y la imagen tan vívida de Ayante destrozando el ganado. Todo ello sugiere un efectismo dramático-poético muy condensado, vid. Stanford 1981: 63; Finglass 2011: 154-155.

<sup>277</sup> Guépin 1968: 3-4.



obstante, en estos versos las imágenes y metáforas evocan a Ayante destrozando el ganado y transgrediendo el código ritual esperable. Ayante tortura y asesina con crueldad a sus víctimas mediante una carnicería que le causa placer.

El primer verbo empleado para designar la matanza de Ayante 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>278</sup>. Por su parte, el verbo ῥαχίζω, derivado de ῥάχις, *espina dorsal*<sup>279</sup>, indica que el Telamónio 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 Ayante no mata el ganado de cualquier manera, sino mediante golpes continuados en la espina dorsal<sup>280</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>281</sup>. Así, la imagen de Ayante 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. 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 Ayante ha matado son σφάγια o *víctimas sacrificiales*<sup>282</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 Ayante τὰ μὲν (...) σφάζ’ ἐπὶ γαίᾳ<sup>283</sup>, *a unos los degolló sobre la tierra*, mientras que a otros πλευροκοπῶν δίχ’ ἀνέρρηγνυ<sup>284</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>285</sup>, tiene una frecuencia mucho mayor en esta tragedia que en el resto de dramas sofocleos<sup>286</sup> y ritualiza la escena volviendo a evocar la carnicería de Ayante como un sacrificio ritual fijado por reglas protocolarias que contrastan fuertemente con la locura, el desorden y el salvajismo del personaje.

El compuesto πλευροκοπῶν llama la atención sobre la misma imagen que vimos en el prólogo referida a Ayante rompiendo los costados y desgarrando al animal de arriba

---

<sup>278</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>279</sup> *DELG*. s. v. ῥάχις.

<sup>280</sup> Hsch. s. v. ῥαχίζων.

<sup>281</sup> *DELG*. s. v. ῥάχις; *A. Pers.* 426.

<sup>282</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 Ayante hace de sí mismo, significando en este contexto “sacrificios de mal agüero”. En otros contextos se observa también esta relación entre la mántica y las víctimas sacrificiales, vid. *A. Th.* 230-231. Sobre esto, cf. Kamerbeek 1963: 64; Segal 1999: 139; Jong 2006: 87; Calderón Dorda & De Paco 2013: 154-155.

<sup>283</sup> *Aj.* 235.

<sup>284</sup> *Aj.* 236.

<sup>285</sup> *LSJ*. s. v. σφάζω.

<sup>286</sup> Cf. Segal 1999: 139; Guépin 1968: 1-4.

abajo<sup>287</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>288</sup>, como también se hacía en los sacrificios reales<sup>289</sup>. Todas estas imágenes y tecnicismos contemplan la matanza del ganado como sacrificio ritual, no sólo en la perspectiva de Tecmesa, sino también en la del resto de personajes, como hemos visto que sucedía en el prólogo en boca de Atenea<sup>290</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 sólo ἠὺχένιζε 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. Pero también 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»<sup>291</sup>. En este sentido aparece la expresión τοὺς δ' ἄνω τρέπων del verso 298, locución equivalente al homerismo ἀερεύειν<sup>292</sup> referido al mismo gesto que también se llevaba a cabo en la práctica ritual real<sup>293</sup>. De manera similar al prólogo aunque más amplificadas, el orden ritual se desordena mediante una rápida sucesión de maneras de matar que recuerdan protocolos sacrificiales transgredidos, como el acto de desnucarlo 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 εὔκερων y πολύκερων<sup>294</sup>, una forma abreviada de referirse a “animales cornudos”<sup>295</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<sup>296</sup>. La fuerza del pasaje se encuentra en la aliteración efectista πολύκερων-ἔκειρε. Debemos tener en cuenta que esta aliteración de la κ, en estos versos, probablemente reforzara la imagen de Ayante desgarrando y desmembrando el ganado<sup>297</sup>.

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 Ayante realizando un sacrificio fuertemente alterado, donde las normas rectoras de este ritual son contrastadas con la imagen del héroe en su locura masacrando

<sup>287</sup> Aj. 56. 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>288</sup> Aj. 237-239. Así también sucede en Od. III 332-341.

<sup>289</sup> Cf. Jong 2006: 88; Garvie 1998: 149; Burkert 2007: 88-89.

<sup>290</sup> Aj. 56.

<sup>291</sup> Burkert 2007: 270. 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>292</sup> Cf. Sch. Aj. 298; Il. I 459, II 422.

<sup>293</sup> Cf. Jouanna 1992: 412-413; Casabona 1966: 311.

<sup>294</sup> Cf. Aj. 55, 64.

<sup>295</sup> LSJ. s. v. πολύκερωσ.

<sup>296</sup> Earp 1944: 65.

<sup>297</sup> Stanford 1981: 63.

cruelmente al ganado confundido con seres humanos. Así se evoca la imagen de Ayante en su locura rompiendo espinazos a diestro y siniestro en la fosca noche anterior<sup>298</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.

Esta perversión ritual indica que Ayante 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>299</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 Ayante 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>300</sup>. De manera irónica y ambigua, la divinidad no sólo indica que el Telamónio 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>301</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 Ayante impurifica. En este sentido, la expresión *χραίνεσθαι φόνῳ* está transgrediendo el ideal del sacrificio y subrayando la ambigüedad de la sangre y del asesinato. Si Ayante 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. En la más absoluta soledad, Ayante, cargado de las poluciones de la ciudad y conducido fuera de la comunidad, debe sacrificarse con el fin de hacer las paces con los dioses<sup>302</sup> y obtener la purificación. Si el derramamiento de sangre le ha servido para matar 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. Por esta razón, el hijo de Telamón debe derramar su sangre fuera de los límites de la comunidad<sup>303</sup>, expulsando así su contaminación y purificándose con el derramamiento de sangre.

---

<sup>298</sup> Cf. *Aj.* 21, 41, 55-58.

<sup>299</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 Ayante 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>300</sup> Se citan muchos pasajes en *LSJ.* s. v. *χραίνω*.

<sup>301</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.

<sup>302</sup> *Aj.* 656.

<sup>303</sup> *Aj.* 654-656. En estos versos, Ayante confirma que marcha a su purificación (cf. *λουτρά* y *λύμαθ’ ἄγνίσας*) por medio de la sangre (Segal 1999: 140). Sobre estos versos, *vid.* Easterling 1988: 98.

Si Ayante califica la matanza de animales con el compuesto νεοσφαγής, *un sacrificio reciente*<sup>304</sup>, posteriormente se convierte a sí mismo, con su suicidio, en el *sacrificio reciente*, en el νεοσφαγής<sup>305</sup>. Si en el prólogo, creyendo ser piadoso cuando era sacrílego, Ayante cometió un sacrificio impío en honor de Atenea, ahora, con el fin de purificarse de la abominación que ha cometido, Ayante realiza πάνθυτα θέσμια<sup>306</sup>, *todo tipo de sacrificios divinos*, venerando a los dioses con sacrificios expurgatorios según una buena costumbre humana: εὐνομία σέβων μεγίστα<sup>307</sup>, *venerando (sc. a los dioses) con la mayor piedad*. De este modo, la espada con la que Ayante sacrificó el ganado se convierte ahora en la “sacrificadora” de Ayante recibiendo el sobrenombre de Σφαγεύς<sup>308</sup>, el sacerdote que ejecuta el acto ritual del sacrificio<sup>309</sup>. Ayante se sacrifica a sí mismo produciendo un corte muy profundo<sup>310</sup> con la misma espada que sirvió para matar el ganado, infligiendo el mismo corte ritual en su vientre que el que asestó a las reses<sup>311</sup>. También el verbo ῥήγνυμι, que servía para referirse a “descuartizar el ganado”<sup>312</sup>, se emplea ahora para evocar la misma imagen de Ayante desgarrándose el costado: πλευρὰν διαρρήξαντα τῷδε φασγάνῳ<sup>313</sup>, *cuando me haya desgarrado el costado con esta espada*. En este verso, de nuevo aparece la imagen de Ayante sacrificado por sí mismo, con el mismo vocabulario técnico que antes servía para calificar la matanza del ganado.

En definitiva, en el prólogo se describe la matanza que Ayante 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 Ayante 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. Si en el prólogo se muestra a Ayante 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 Ayante 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. 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 encontramos las mismas imágenes y vocabulario técnico, en referencia esta vez al nuevo asesinato de Ayante.

<sup>304</sup> Aj. 546.

<sup>305</sup> Aj. 898.

<sup>306</sup> Aj. 712.

<sup>307</sup> Aj. 713. El término εὐνομία 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 Ayante en el monólogo engañoso, donde Ayante parece mentir 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 Ayante va a purificarse mediante sacrificios cuando en realidad va a inmolarse. No obstante, el coro tiene razón al afirmar que Ayante 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>308</sup> Aj. 815; *LSJ*. s. v. σφαγεύς.

<sup>309</sup> Cf. E. *HF*. 451; E. *IT*. 623.

<sup>310</sup> Aj. 815-816.

<sup>311</sup> Cf. Aj. 55, 582, 815.

<sup>312</sup> Aj. 236.

<sup>313</sup> Aj. 834.

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

Si una parte del ganado es sacrificada por Ayante, otros son atados y torturados: καὶ νῦν κατ' οἴκους συνδέτους αἰκίζεται<sup>314</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>315</sup>, acto macabro que prohíbe la diosa Atenea: μὴ δῆτα τὸν δύστηνον ᾧδέ γ' αἰκίση<sup>316</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 Ayante que, si bien maltrata físicamente a los animales atados, también los ultraja fustigándoles 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-εἰκής, *lo contrario a lo que es decoroso o conveniente*<sup>317</sup>. Por otra parte, la voz media que encontramos en αἰκίζεται parece sugerir un énfasis del propio sujeto Ayante, que resulta beneficiado en la acción resaltando su poder sobre su presa<sup>318</sup>.

Nuestro héroe, que había sido despojado de su τιμή por los Atridas<sup>319</sup>, se venga de ellos infligiéndoles un castigo, una δίκη<sup>320</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>321</sup>, de tal modo que Atenea sería el fiscal que somete a un interrogatorio al criminal<sup>322</sup>. 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 Ayante y presagiando así el resto de la obra. 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>323</sup>.

Cabe destacar que el verbo αἰκίζειν, en este contexto, tenía el significado técnico de “ultrajar el cadáver”. La αἰκία se convertía en la acción de αἰκίζειν o αἰσχύνειν, deshonrar el muerto tratándolo ἀϊκῶς, *ignominiosamente*, como observamos en los poemas homéricos<sup>324</sup>. Este ultraje, que comete Ayante en venganza de los Atridas, posteriormente se vuelve también contra el Telamonio, a quien la divinidad, al parecer de Ayante, ha maltratado también ignominiosamente<sup>325</sup>.

Ayante, 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

<sup>314</sup> Aj. 65.

<sup>315</sup> Aj. 105-110.

<sup>316</sup> Aj. 111.

<sup>317</sup> Cf. LSJ. s. v. αἰκίζω; DELG. s. v. ἔοικα.

<sup>318</sup> Cf. Moorhouse 1982: 177-178; Jong 2006: 80.

<sup>319</sup> Aj. 98.

<sup>320</sup> Aj. 113.

<sup>321</sup> Cf. Pl. R. 425d; A. Pr. 93, 97, 168, 177, 195, 227, 256, 472, 525, 599, 989, 1042.

<sup>322</sup> Cf. Stanford 1981: 64; Jong 2006: 80.

<sup>323</sup> Aj. 132-133.

<sup>324</sup> Cf. Il. XVIII 24, XXII 336, XXIV 418. Sobre esto, vid. Vernant 1989: 68-69.

<sup>325</sup> Aj. 401-402.

puede destacar la repatriación, en secreto, a Atenas de los huesos de Temístocles<sup>326</sup> o el debate sobre la sepultura de los muertos en la batalla de Delio (424 a. C.)<sup>327</sup> o de las Arginusas (406 a. C.)<sup>328</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<sup>329</sup>.

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”<sup>330</sup>. Con esta idea, si en el prólogo Ayante trató ignominiosamente a sus enemigos, ahora son sus enemigos quienes debaten sobre si deben ultrajar el cadáver de Ayante dejándolo insepulto o si, por el contrario, se debe tratar según los dictados religiosos provenientes de los dioses<sup>331</sup>. 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>332</sup>. Su cadáver es así 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 Ayante según dicta la justicia: ἐς ταφὰς ἐγὼ / θήσω δικαίως<sup>333</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 justo<sup>334</sup>, en unas palabras que recuerdan constantemente el sentimiento griego de lo δίκαιον, lo justo<sup>335</sup>, según las leyes divinas: τοὺς θεῶν νόμους, *las leyes de los dioses*<sup>336</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 Ayante.

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

---

<sup>326</sup> Cf. Th. I 138 6; Paus. I 1 2; Plu. *Them.* 32 4.

<sup>327</sup> Th. IV 98ss.

<sup>328</sup> X. *HG.* I 6 26ss.

<sup>329</sup> Cf. Mikalson 1991: 124-125; Griffin 1998: 58-59.

<sup>330</sup> Cf. Blundell 2002: 88-95; Knox 1961: 3.

<sup>331</sup> *Aj.* 1343.

<sup>332</sup> Cf. *Aj.* 47, 1055-1056, 1064-1065, 1089-1090.

<sup>333</sup> *Aj.* 1109-1110.

<sup>334</sup> *Aj.* 1332-1345.

<sup>335</sup> Cf. *Aj.* 1335, 1339, 1342, 1344.

<sup>336</sup> *Aj.* 1343.

que Ayante realiza a la divinidad, en una relación que transgrede el sentido religioso de la χάρις, está vinculada con el sacrificio cruento de Ayante sobre el ganado, cuyos despojos son ofrendados a la diosa Atenea, a quien Ayante cree su aliada pero es en realidad su destructora.

Se expone así un sacrificio que en los momentos posteriores del drama se vuelve contra el protagonista como purificación del oprobio cometido. Ayante se suicida mediante la Espada sacrificadora, inmolándose como víctima expiatoria y purificatoria del crimen cometido. También el ultraje que Ayante 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 Ayante en el prólogo, se anuncia también el sacrificio de Ayante sobre sí mismo, el debate sobre su sepultura y el enterramiento del Telamonio.

## 2. 6. Conclusiones

Como conclusión del prólogo de *Ayante*, 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 Ayante, 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. 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 Ayante como por Odiseo. Al poner de manifiesto la locura de Ayante ante los ojos de Odiseo, consigue que el hijo de Laertes se apiade del desgraciado Ayante para finalmente contárselo a todos los griegos, de igual modo que, con el castigo impuesto a Ayante, 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 Ayante, sino también se proyectan hacia la futura sepultura del héroe. Ayante acaba envuelto y enterrado con y sobre la espada, que de instrumento de asesinato del ganado se convierte, mediante la personificación, en la persona sacrificadora del propio Ayante. 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 Ayante, 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 Ayante 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 Telamónio sacrifica una parte del ganado, posteriormente el propio héroe debe ser sacrificado por su espada. Si Ayante 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.

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 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<sup>2</sup>. 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<sup>3</sup>.

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<sup>4</sup>. 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<sup>5</sup>. Mientras que, por lo general, las mujeres trágicas se suicidaban por ahorcamiento<sup>6</sup>, Deyanira lo hace de modo varonil, clavándose una espada en el costado<sup>7</sup>. Por su parte, Heracles, héroe

---

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

<sup>2</sup> Cf. Winnington-Ingram 1980: 86; Segal 1999: 64.

<sup>3</sup> Cf. Segal 1999: 60-61, 2013: 49-50; Beer 2004: 83; López Férez 2007: 108.

<sup>4</sup> Cf. Segal 2013: 76; López Férez 2007: 111; Easterling 1981: 61-62.

<sup>5</sup> Cf. Loraux 1989: 31-35; López Férez 2007: 111.

<sup>6</sup> Sobre esto, vid. Loraux 1989: 37-41.

<sup>7</sup> *Tr.* 930-931. La diferencia de género en las distintas formas de morir entre la mujer y el hombre en la tragedia griega parte de la interpretación de Loraux, como estamos viendo. No obstante, otros estudios más recientes demuestran que no siempre las mujeres mueren ahorcadas, sino que en algunos casos lo hacen también con la espada. Además de Deyanira, Eurídice, que no presenta inversión de género alguna, muere también con la espada en *Antígona*. Lo mismo sucede con Yocasta en *Fenicias* o con algunas

marcadamente viril, acaba convertido en una mujer al proferir estridentes sollozos y agudos lamentos ante su inminente muerte, igual que sucedía con Ayante<sup>8</sup>. Asimismo, el filtro amoroso que causa la muerte de Heracles, como objeto simbólico importante y elemento de destrucción de los amantes<sup>9</sup>, es enviado por la esposa ignorante del efecto que provocaría, cuyo nombre compuesto apunta ya a la destrucción del marido, siendo *Δηϊ-άνειρα* aquella que destruye a su esposo, una etimología que refuerza la imagen de la aniquilación de la unidad elemental de la familia<sup>10</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<sup>11</sup>. 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<sup>12</sup>. Esta incompreensión 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<sup>13</sup>, la tragedia transcurre en el espacio natural y apartado de Traquis, donde los amantes viven *ἀνάστατοι*, *desterrados*, en casa de un extranjero<sup>14</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, y de Tirinto, la anhelada morada de Heracles. Esta sensación conflictiva y angustiada, reforzada por el “cierto tono de impaciencia”<sup>15</sup> 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

---

mujeres de las tragedias de Eurípides, a quienes se les da la opción de ahorcarse o clavarse una espada. Estos casos confirman que la interpretación de Loraux es insuficiente. Sobre esto, vid. Morenilla 2014: 48ss; Seidensticker 1983: 113-114. Con todo, en nuestro trabajo vamos a analizar esta tragedia partiendo de la probable inversión de roles entre Heracles y Deyanira, siguiendo la opinión de otros estudiosos; pues, junto con otros muchos factores, esta inversión refuerza la transgresión existente en el interior de la unidad familiar.

<sup>8</sup> Cf. *Aj.* 651, *Tr.* 1075.

<sup>9</sup> Sobre esto, vid. Segal 1980: 129-131.

<sup>10</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.

<sup>11</sup> Cf. Ormand 1999: 36; Segal 1999: 35-36.

<sup>12</sup> Cf. Segal 1999: 92; Ryzman 1991: 392.

<sup>13</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 Baquílides (*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).

<sup>14</sup> *Tr.* 39-40.

<sup>15</sup> Segal 2013: 52.

que sustentan la institución familiar ante unos valores patriarcales comúnmente admitidos y aceptados, pero subvertidos en este drama<sup>16</sup>.

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>17</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>18</sup>.

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>19</sup>. La sucinta información que se ofrece al espectador sobre estos episodios míticos, junto con la iconografía existente sobre este tema<sup>20</sup>, 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>21</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>22</sup>.

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

---

<sup>16</sup> Vid. López Férez 2007: 108.

<sup>17</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>18</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 (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>19</sup> *Tr.* 69-70.

<sup>20</sup> Orcera 2011: 112-119.

<sup>21</sup> *Tr.* 79-81.

<sup>22</sup> *Tr.* 86-91.

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, 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. Aunque 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»<sup>23</sup>.

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<sup>24</sup>. 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 al final del drama.

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>25</sup>

---

<sup>23</sup> Segal 2000: 171.

<sup>24</sup> Kraus 1991: 75.

<sup>25</sup> Cf. *Tr.* 1, 87, 157, 171, 263, 414, 555, 823, 1121, 1141, 1159, 1165.

con el fin de insistir en el resultado de hechos pasados que desencadenan nuevos oráculos proyectados al futuro<sup>26</sup>.

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>27</sup>. El oráculo es un recurso empleado por Sófocles en los prólogos con la finalidad de impulsar la acción dramática. A partir de éste 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 mancilla 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<sup>28</sup>.

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.

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 un lenguaje que más adelante se empleará en boca del oráculo: λόγος μὲν ἐστ' ἀρχαῖος ἀνθρώπων φανείς / ὧς οὐκ ἂν αἰῶν' ἐκμάθοις βροτῶν, πρὶν ἂν / θάνῃ τις, οὔτ' εἰ χρηστὸς οὔτ' εἴ τῳ κακός<sup>29</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>30</sup>. Esta máxima inicial

<sup>26</sup> Cf. Kraus 1991: 76; Segal 1999: 98-99, 2000: 157-158; López Férez 2007: 118.

<sup>27</sup> Tr. 79-91.

<sup>28</sup> Cf. Martina 1980: 65-66; Roberts 2006: 141; Kamerbeek 1965: 32.

<sup>29</sup> Tr. 1-3.

<sup>30</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 χρηστὸς 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 χρηστὸς 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. Parece una construcción anómala, pues esperaríamos que χρηστὸς y κακός se estuvieran

sitúa al espectador ante un escenario preocupante, donde las sentencias tradicionales y comúnmente aceptadas son rechazadas, ya que unos versos más tarde Deyanira afirma que sabe ya, incluso antes de morir, que su destino ha sido desdichado, δυστυχῆ τε καὶ βαρύν. 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>31</sup>, en este caso aparece refutada y transgredida.

Esta γνώμη inicial, que podría figurar como lema de la tragedia en su conjunto<sup>32</sup>, 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 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>33</sup>, igual que sucede luego con el oráculo<sup>34</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>35</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.

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<sup>36</sup>. 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 conocer cuando ya es demasiado tarde. El conocimiento del final de la vida de los mortales, que luego se concretará en el final de

---

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>31</sup> Esta misma idea aparece en boca de Solón, en el supuesto diálogo que éste mantuvo con Creso (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 Férez 2007: 112.

<sup>32</sup> López Férez 2007: 112.

<sup>33</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>34</sup> Tr. 79-81.

<sup>35</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.

<sup>36</sup> Cf. Kraus 1991: 81-82; Obrist 2012: 184.

los trabajos de Heracles, es la idea central que contextualiza el tema principal de la tragedia<sup>37</sup>.

En el mismo prólogo, tras mencionarse la tablilla que Heracles dejó al marchar<sup>38</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>39</sup> y que posteriormente se dirigió en campaña militar contra Ecalia, la ciudad de Éurito<sup>40</sup>. Ambas informaciones aparecen rodeadas de una atmósfera de incertidumbre e ignorancia matizada por la forma impersonal φασί, sin desvelar la fuente<sup>41</sup>. 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>42</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>43</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>44</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 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. 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

<sup>37</sup> Cf. Kraus 1991: 76; Hoey 1972: 140; Easterling 1968: 58-59.

<sup>38</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>39</sup> Tr. 69-70.

<sup>40</sup> Tr. 74-75.

<sup>41</sup> Segal 2000: 162.

<sup>42</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.

<sup>43</sup> Tr. 78.

<sup>44</sup> Tr. 79-81.

impelido por el anuncio de antiguos oráculos, θεσφάτων βάζιν, que le habrían hecho emprender esta misión desde hace tiempo, πάλαι<sup>45</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>46</sup>.

### 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:

Ὅδον γὰρ ἦμος τὴν τελευταίαν ἄναξ / ὠρμᾶτ' ἀπ' οἴκων Ἡρακλῆς, τότε' ἐν δόμοις /  
λείπει παλαιὰν δέλτον ἐγγεγραμμένην / ξυνθήμαθ', ἄμοι πρόσθεν οὐκ ἔτλη ποτέ, / πολλοὺς  
ἀγῶνας ἐξίων, οὕτω φράσαι, / ἄλλ' ὥς τι δράσων εἶρπε, κού θανούμενος<sup>47</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<sup>48</sup>. Este mismo motivo era frecuente en los epitafios de la época en referencia a la muerte, el último camino que una persona recorre<sup>49</sup>. Dentro de la tragedia griega, en otros pasajes se alude también a la muerte con la expresión τὴν τελευταίαν ὁδόν o similares<sup>50</sup>, en una posible referencia a este motivo de tradición popular convertido en tópico literario mediante la poesía dramática.

También son presagios de muerte los signos enigmáticos inscritos sobre la tablilla, a los que se alude mediante un término arcaizante, ξυνθήματα, 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>51</sup>. De este modo, la palabra ξυνθήματα 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. El término subraya de nuevo la solemnidad y la antigüedad de la

<sup>45</sup> Tr. 86-87.

<sup>46</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.

<sup>47</sup> Tr. 155-160.

<sup>48</sup> Easterling 1989: 95.

<sup>49</sup> Lattimore 1942: 169.

<sup>50</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>51</sup> Vid. LSJ. s. v. σύνθημα.



profecía, mediante un calificativo que sugiere algo pasado, venerable y misterioso con imágenes que apuntan a la desconcertante muerte de Heracles<sup>52</sup>.

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 ἀπειή κἀνιαύσιος βεβώς, / τότ' ἢ θανεῖν χρεΐη σφε τῶδε  
τῶ χρόνῳ, / ἢ τοῦθ' ὑπερδραμόντα τοῦ χρόνου τέλος / τὸ λοιπὸν ἤδη ζῆν ἀλυπῆτῳ βίῳ. /  
Τοιαῦτ' ἔφραζε πρὸς θεῶν εἰμαρμένα / τῶν Ἡρακλείων ἐκτελευτᾶσθαι πόνων. / Ὡς τὴν  
παλαιὰν φηγὸν αὐδήσαι ποτε / Δωδῶνι δισσῶν ἐκ πελειάδων ἔφη<sup>53</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>54</sup> de Dodona por medio de sus dos palomas.*

La alusión al oráculo de Dodona<sup>55</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. Por medio de esta alusión al oráculo de Zeus, se produce una amplificación dramática del mismo motivo como eco prologal. Así, el τοῦ χρόνου τέλος de este pasaje apunta al mismo final de la vida de Heracles predicha por el 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<sup>56</sup>.

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<sup>57</sup>. Asimismo, debemos subrayar la

<sup>52</sup> Cf. Jebb 1892: 28; Kraus 1991: 90; Easterling 1989: 95-96.

<sup>53</sup> Tr. 164-172.

<sup>54</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>55</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. 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 αὐδήσαι de este pasaje. Sobre este problema, vid. Easterling 1989: 98-99; Parke 1967: 27-29; Gatzidou-Tatti 1990: 175-176. La referencia a las dos palomas, 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 ctónicas 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.

<sup>56</sup> Segal 2013: 103.

<sup>57</sup> Suárez de la Torre 1989: 80.

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>58</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.

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. 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 en los siguientes versos cantados por el coro:

Ἴδ' οἶον, ὃ παῖδες, προσέμειξεν ἄφαρ / τοῦπος τὸ θεοπρόπον ἡμῖν / τᾶς παλαιφάτου  
 προνοίας, / ὃ τ' ἔλακεν, ὅποτε τελεόμηνος ἐκφέροι / δωδέκατος ἄροτος, ἀναδοχὰν τελεῖν  
 πόνων / τῷ Διὸς αὐτόπαιδι<sup>59</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>60</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>61</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. Así, la insistencia en el término τέλος, tanto en el compuesto τελεόμηνος como en el verbo τελεῖν, refuerza esta misma idea<sup>62</sup>.

<sup>58</sup> Tr. 1-3.

<sup>59</sup> Tr. 821-826.

<sup>60</sup> Cf. Od. IX 507, XIII 172, XIX 163; S. OC. 453-454, 1381-1382.

<sup>61</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, cf. 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.

<sup>62</sup> Cf. Segal 2000: 165; 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 (1989: 175) 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». 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<sup>63</sup>. 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 oráculos anteriores y preparan al público para la comprensión final del oráculo por parte de Heracles. 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<sup>64</sup>.

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 ἐκμηῆναι πόθον<sup>65</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. 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<sup>66</sup>. 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 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<sup>67</sup>. 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>68</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.

Tras las palabras de Hilo, Heracles responde con la expresión enfática ιὸὺ ιὸὺ δύσστηνοσ<sup>69</sup>, donde aparece una interjección empleada en tragedia para indicar el

---

<sup>63</sup> Segal 2000: 163-164.

<sup>64</sup> Vid. Easterling 1989: 9-10; Currie 2012: 336-337.

<sup>65</sup> Tr. 1141-1142.

<sup>66</sup> Douterelo 1997: 199.

<sup>67</sup> Segal 1999: 70.

<sup>68</sup> Tr. 555-561.

<sup>69</sup> Tr. 1143.

reconocimiento repentino y temible de algo<sup>70</sup>. 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 οἰκήτωρ πέλοι. / Ὅδ' οὖν ὁ θῆρ Κένταυρος, ὡς τὸ θεῖον ἦν /  
πρόφαντον, οὕτω ζῶντά μ' ἔκτεινεν θανάων<sup>71</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>72</sup>, / ἥ μοι  
χρόνω τῶ ζῶντι καὶ παρόντι νῦν / ἔφασκε μόχθων τῶν ἐφεστῶτων ἐμοὶ / λύσιν  
τελεῖσθαι<sup>73</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 habla muchas lenguas, cuando afirmé 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.

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<sup>74</sup>, o del roble, πολυγλώσσου, en alusión al árbol sagrado que profetiza con muchas voces, temas bien conocidos de este oráculo<sup>75</sup>. 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>76</sup>. La ambigüedad oracular, por tanto, se convierte ahora en una

<sup>70</sup> Biraud 2010: 138.

<sup>71</sup> Un tópico que reaparece en otras tragedias es el de los muertos que matan a los vivos, vid. A. *Ch.* 886; S. *Ant.* 871.

<sup>72</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>73</sup> *Tr.* 1159-1171.

<sup>74</sup> Vid. Gartzou-Tatti 1990: 179-180.

<sup>75</sup> Cf. Easterling 1989: 219; Gartzou-Tatti 1990: 175.

<sup>76</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

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 la imagen de desatar las ligaduras de las fatigas que Heracles sobrelleva en el momento presente<sup>77</sup>.

Finalmente, Heracles da instrucciones a su hijo de erigir la pira funeraria y de rendir los honores debidos a su cadáver<sup>78</sup> con una retahíla de infinitivos dependientes de χρή<sup>79</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. 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 τάνδρως ὕσάτη<sup>80</sup>, *el fin último de este hombre*.

### 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.

---

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). 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.

<sup>77</sup> Cf. Segal 2013: 64; Kraus 1991: 94.

<sup>78</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>79</sup> Aunque no es necesariamente una marca ritual, el lenguaje oracular puede ir introducido por este verbo impersonal o por fórmulas similares como πεπρωμένον ο θεσφατον, generalmente χρειη ο χρεών, vid. Suárez de la Torre 1989: 80.

<sup>80</sup> *Tr.* 1256.

### 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<sup>81</sup>. 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*<sup>82</sup>. Según esto, 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<sup>83</sup>. 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 dramáticos: 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<sup>84</sup>.

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. En vez de la felicidad característica de las nupcias y expresada por medio del grito de μάκαρες dirigido a los novios en el μακαρισμός<sup>85</sup>, se destaca el horror y la angustia por un marido ausente del lecho<sup>86</sup>, cuya lontananza es objeto de preocupación constata por su esposa. Deyanira se encuentra sometida al paso del tiempo, a las largas

---

<sup>81</sup> Cf. Beer 2004: 85; Segal 2013: 76; López Férez 2007: 111; Easterling 1981: 61-62.

<sup>82</sup> Cf. Wohl 2010a: 11; Taplin 1977: 125.

<sup>83</sup> Cf. Segal 1999: 98; Beer 2004: 87.

<sup>84</sup> Cf. Segal 2013: 76; López Férez 2007: 111; Easterling 1981: 61-62; Wington-Ingram 1980: 86.

<sup>85</sup> Cf. Seaford 1987: 122; Segal 2013: 103.

<sup>86</sup> Tr. 7, 28, 37.

noches que se suceden en un ciclo perpetuo<sup>87</sup>, una imagen que conecta la angustia inagotable de la mujer con la alternancia constante de las fuerzas de la naturaleza<sup>88</sup>.

Por otra parte, el amor irrefrenable que Heracles siente por su concubina Yole acrecienta la destrucción de la unidad familiar<sup>89</sup>. El hijo Hilo es el símbolo de la muerte de la madre<sup>90</sup>; 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>91</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>92</sup>. El filtro de amor destruye al esposo, pues resulta ser un veneno que causa su muerte. La inversión de roles entre Deyanira y Heracles, muriendo aquella como un hombre<sup>93</sup> y gimiendo este como una virgen<sup>94</sup>, es también un simbolismo de alteración matrimonial.

Por estas razones, 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. 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<sup>95</sup>.

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. Las metáforas agrícolas evocan la imagen de la fertilidad tan importante en este rito de paso. 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 y preocupante que se desarrolla y reitera en el resto de la tragedia con finalidades dramáticas y poéticas, así como con imágenes y rasgos lingüísticos similares.

---

<sup>87</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>88</sup> Cf. Segal 1999: 105, 2013: 54-55; Hoey 1972: 148; Winnington-Ingram 1980: 330-331; Easterling 1989: 91.

<sup>89</sup> Beer 2004: 89-90.

<sup>90</sup> Segal 2013: 71.

<sup>91</sup> *Tr.* 749-814.

<sup>92</sup> *Tr.* 31-33, 912-922.

<sup>93</sup> *Tr.* 930-931. Deyanira se suicida clavándose una espada en el costado, modo de suicidio reservado en tragedia a los varones, mientras que lo esperable en la mujer era la horca, según la interpretación de Loraux (1989: 37-41). Con todo, algunos estudios recientes demuestran que la hipótesis de Loraux es insuficiente, pues muchas mujeres como Eurídice en *Antígona* o Yocasta en *Fenicias* mueren también por la espada, además de la existencia, en algunas tragedias de Eurípides, de mujeres a quienes se les da a escoger la espada o la horca. Por ello, no parece existir diferencia de género en el suicidio trágico. No obstante, retomamos esta interpretación tradicional con el fin de reforzar nuestra interpretación de la subversión de los pilares que sustentan el *oikos* en esta tragedia. Sobre esto, vid. Morenilla 2014: 48ss; Seidensticker 1983: 113-114.

<sup>94</sup> *Tr.* 1070-1075.

<sup>95</sup> Cf. Pozzi 1994: 579-580; Seaford 1986: 58-59; Ormand 1999: 36; Easterling 1989: 2-3.

### 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 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 Πλευρώνι νυμφείων ὄτλον<sup>96</sup> / ἄλγιστον ἔσχον, εἴ τις Αἰτωλῆς γυνή<sup>97</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<sup>98</sup>. 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.

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 ambos elementos que representan el polo opuesto de las bodas. Así, la joven Deyanira dice que, aturdida de miedo, ἐκπεπληγμένη φόβῳ<sup>99</sup>, observaba sentada el agón entre Aqueloo y Heracles por obtener su mano, μή μοι τὸ κάλλος ἄλγος ἐξεύροι ποτέ<sup>100</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

---

<sup>96</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>97</sup> *Tr.* 6-8.

<sup>98</sup> Cf. Segal 2013: 103; Seaford 1986: 54-55, 1987: 122; Scott 1995: 19.

<sup>99</sup> *Tr.* 24.

<sup>100</sup> *Tr.* 25.



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>101</sup>, es un elemento importante que causa la destrucción de grandes ciudades<sup>102</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<sup>103</sup>.

Tras esta puesta en situación, se relata con más detalles el temor que siente Deyanira:

Μνηστήρ γὰρ ἦν μοι ποταμός, Ἀχελῷον λέγω, / ὃς 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 αἰεὶ κατθανεῖν ἐπηυχόμην, / πρὶν τῆσδε κοίτης  
ἐμπελασθῆναί ποτε<sup>104</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<sup>105</sup>. 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 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>106</sup>, evoca al mismo tiempo el movimiento rápido y serpenteante del reptil, movimiento reforzado por ἐλικτός, y el resplandor producido por su epifanía, ἐναργῆς<sup>107</sup>. 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>108</sup>, que sugiere también el color variopinto de la noche tachonada de estrellas<sup>109</sup>. Por medio de la aplicación de tales atributos a este ser, Sófocles consigue un efecto vívido, estrafalario y terrorífico.

A causa del deleite poético con que Sófocles se exhiba en estos versos, no interesa tanto la información que se ofrece, conocida por el público, como «the terrifying,

<sup>101</sup> Cf. *Tr.* 25, 465, 523-530; *E. Tr.* 338, *Hel.* 27.

<sup>102</sup> *Tr.* 465-467.

<sup>103</sup> Cf. Easterling 1989: 76; López Férez 2007: 125; Douterelo 1997: 203-204.

<sup>104</sup> *Tr.* 9-17.

<sup>105</sup> Cf. Easterling 1989: 73-74; Orcera 2011: 108-110.

<sup>106</sup> Los adjetivos αἰόλος, ἀργός y βαλιός 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>107</sup> Cf. Easterling 1989: 74; Méndez Dosuna 2015: 360-361.

<sup>108</sup> *Tr.* 94, 132-133.

<sup>109</sup> Méndez Dosuna 2015: 363.

monstrous nature of Achelous' wooing»<sup>110</sup>. 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<sup>111</sup>, 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>112</sup>. Así se yuxtapone la monstruosidad y la claridad ante una epifanía que causa terror y espanto. Como vemos, los elementos religiosos 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 esta descripción se crea la atmósfera adecuada de la tragedia, detallando la alteración religiosa del conflicto prematrimonial que ambienta el escenario inicial. La mención a un ser mítico como el río Aqueloo, conocido en toda Grecia<sup>113</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. En esta línea, Aqueloo pertenece a la mitología preantropomórfica que confunde los elementos naturales con las formas humanas<sup>114</sup>, es un dios-río primitivo representado como una figura no del todo diferenciada de las fuerzas de la naturaleza, con carácter divino pero al mismo tiempo monstruoso, con forma de fuente chorreante de agua y con el poder de transformarse en animal<sup>115</sup>.

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>116</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<sup>117</sup>. Heracles es también 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>118</sup> por una unidad familiar destrozada.

---

<sup>110</sup> Easterling 1989: 74.

<sup>111</sup> Ormand 1999: 14-15.

<sup>112</sup> Cf. *Il.* XX 131; *Od.* III 420, VII 201, XVI 161. Sobre esto, vid. *LSJ.* s. v. ἐναργής; Easterling 1989: 74.

<sup>113</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>114</sup> Segal 1999: 79, 2013: 53.

<sup>115</sup> Por su 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 estaría provocando una sensación de temor y angustia de un ambiente prenupcial que reflejaría los temores de las muchachas de ser trasladadas a un lugar extraño y hostil.

<sup>116</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>117</sup> Cf. Beer 2004: 83; Easterling 1989: 4; Segal 1999: 61.

<sup>118</sup> *Tr.* 28-30.

En esta línea, la felicidad por la llegada de Heracles se convierte en miedo: λέχος γὰρ Ἡρακλεῖ κριτόν / ξυστᾶσ' ἀεί τιν' ἐκ φόβου φόβον τρέφω, / κείνου προκηραίνουσα<sup>119</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, adecuada para una madre en el contexto matrimonial, Dejanira 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.

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>120</sup>, como “adjudicado”, un sentido este último que no aparece atestiguado en el adjetivo pero sí en el verbo κρίνω<sup>121</sup>. Según pensamos, este vocablo podría aludir al hecho de que Dejanira fue adjudicada por Zeus Agonio para Heracles como premio por haber ganado el combate. Así, Dejanira es vista desde la óptica del matrimonio, como un lecho juzgado y otorgado al ganador del certamen. Igual que Dejanira 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.

El término λέχος presenta también ambigüedad semántica, pues aunque significa “lecho nupcial”, se usa muy frecuentemente para designar metafóricamente “el matrimonio” o “la esposa”<sup>122</sup>. 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 Dejanira. El λέχος es otro elemento de destrucción que identifica a las protagonistas femeninas, a Dejanira y a Yole, de quien también se dirá que Heracles, tras devastar la ciudad de Éurito, la capturó como un ἀτῆ κτήμα καὶ θεοῖς κριτόν<sup>123</sup>, *una posesión selecta para sí mismo y para los dioses*. Convertida desde entonces en un κρύφιον λέχος<sup>124</sup>, *un lecho oculto*, la concubina de Heracles se opone a su mujer legítima Dejanira, su verdadero κριτόν λέχος<sup>125</sup>. Esta oposición sirve para conectar los personajes femeninos, ya que ambos tienen puntos en común que los identifican y, a su vez, los diferencian. Las mismas cualidades que caracterizan a Dejanira en el prólogo, en episodios posteriores se emplean para describir a Yole, un nuevo matrimonio, identificándose ambos personajes en un lecho compartido. En esta línea, la idea de cohabitación, ξυνοικεῖν<sup>126</sup>, no sólo se emplea para aludir a los esposos que comparten una misma casa, sino también al

<sup>119</sup> Tr. 27-30.

<sup>120</sup> Pi. P. IV 50-51.

<sup>121</sup> Así aparece en S. Aj. 443. Sobre esto, vid. Easterling 1989: 76-77.

<sup>122</sup> Cf. Easterling 1989: 76-77; Battezzato 2012: 316.

<sup>123</sup> Tr. 245.

<sup>124</sup> Tr. 360.

<sup>125</sup> Cf. Segal 1999: 63; Scott 1995: 21.

<sup>126</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.

triángulo amoroso de Dejanira, Yole y Heracles, que participan de los mismos matrimonios, τῶν αὐτῶν γάμων<sup>127</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 κείνός ποτε, / γήτης ὅπως ἄρουραν ἔκτοπον λαβὼν, / σπείρων μόνον προσεῖδε κάξαμῶν ἅπαξ<sup>128</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 Dejanira y Heracles tuvieron dentro del matrimonio.

La metáfora agrícola<sup>129</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 Dejanira sometida al paso del tiempo, igual que sucede con la misma sucesión de noches y días y de alegrías y penas<sup>130</sup>. Por otro lado, los fenómenos naturales que ahora se citan son importantes no sólo desde el punto de vista dramático sino también ritual. Se alude a los periodos del año en que se realizaban los festivales agrarios, en los momentos de la siembra primaveral, σπείρων, y de la cosecha otoñal, ἐξαμῶν, de los labrantíos<sup>131</sup>.

La alusión al labrantío lejano ha llevado a Segal (1999: 75) a considerar que Dejanira, 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. 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

---

<sup>127</sup> Tr. 545-546.

<sup>128</sup> Tr. 31-33.

<sup>129</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, vid. 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).

<sup>130</sup> Cf. Hoey 1972: 142; Easterling 1989: 77-78.

<sup>131</sup> Debemos tener en cuenta 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.

comercial, es esclavizado y afeminado<sup>132</sup>. Esta imagen aparece ya en el prólogo con la alusión a la reina Ónfale de Lidia que esclaviza a Heracles<sup>133</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>134</sup>. Esta serie de imágenes, en consecuencia, informa de la 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

En la párodo<sup>135</sup>, mediante la metáfora que conecta los pájaros lastimeros con la vulnerabilidad de Deyanira en su soledad, el coro dice que la esposa alimenta el miedo,  $\delta\epsilon\iota\mu\alpha \tau\rho\acute{\epsilon}\phi\omicron\upsilon\sigma\alpha\nu$ , y que no puede adormecer el deseo que surge de sus ojos<sup>136</sup>. Las imágenes son claramente sugerentes de un amor platónico que se irradia desde los ojos,  $\beta\lambda\epsilon\phi\acute{\alpha}\rho\omega\nu$ <sup>137</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 donde las noches se convierten en días y los días en noches, como aparecía también en el prólogo<sup>138</sup>.

De nuevo, 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,  $\acute{\epsilon}\kappa \phi\acute{\omicron}\beta\omicron\upsilon \phi\acute{\omicron}\beta\omicron\nu \tau\rho\acute{\epsilon}\phi\omega$ <sup>139</sup>. Un verso después, en la misma párodo, se afirma que Deyanira

---

<sup>132</sup> Wohl 2010a: 7.

<sup>133</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 Quíos sobre el mismo tema (cf. Cyrino 1998: 214-219; Orcera 2011: 112-119).

<sup>134</sup> Cf. Tr. 252-254, 276, 536-538.

<sup>135</sup> Tr. 103-111.

<sup>136</sup> Tr. 107-109.

<sup>137</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.

<sup>138</sup> Tr. 29-30. Cf. Easterling 1989: 87; Hoey 1972: 142.

<sup>139</sup> Tr. 28.

se consume εὐναῖς ἀνανδρώτοισι<sup>140</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<sup>141</sup>, 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. 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>142</sup>. 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 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 / χόροισιν αὐτοῦ, καί νιν οὐ θάλπος θεοῦ, / οὐδ' ὄμβρος οὐδὲ πνευμάτων οὐδὲν κλονεῖ, / ἀλλ' ἡδοναῖς ἄμοχθον ἐξαιρεί βίον / ἐς τοῦθ', ἕως τις ἀντὶ παρθένου γυνῆ / κληθῆ, λάβῃ τ' ἐν νυκτὶ φροντίδων μέρος, / ἦτοι πρὸς ἀνδρὸς ἢ τέκνων φοβουμένη<sup>143</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. La metáfora, como es natural<sup>144</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<sup>145</sup>.

Pero la metáfora vegetal no sólo aparece en la imagen del campo sino también en el verbo ἐξαιρεί, 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<sup>146</sup>. La virgen es también 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

<sup>140</sup> Tr. 109-110.

<sup>141</sup> Easterling 1989: 88.

<sup>142</sup> Cf. Hsch, s. v. ἀταύρωτος; Poll. II 173 8; Suid. s. v. ἀταύρωτη; Sch. A. Ag. 244; Ar. Lys. 217-218.

<sup>143</sup> Tr. 144-150.

<sup>144</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.

<sup>145</sup> Wohl 2010a: 47-48.

<sup>146</sup> Cf. Easterling 1989: 94; Seaford 1986: 50.

mediante el yugo del matrimonio<sup>147</sup>. 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. Igual que sucedía en el 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>148</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>149</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>150</sup>, así como una Erinia engendrada por la nueva novia Yole<sup>151</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>152</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>153</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 νατίλος, / λωβητὸν ἐμπόλημα τῆς ἐμῆς φρενός*<sup>154</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

<sup>147</sup> Cf. Ormand 1999: 21; Seaford 1986: 50-51, 1987: 111.

<sup>148</sup> Cf. *Tr.* 28, 29-30, 129-131.

<sup>149</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 *φυτοργουῖ* de *OT.* 1482.

<sup>150</sup> *Tr.* 32.

<sup>151</sup> *Tr.* 893-895.

<sup>152</sup> Cf. *Tr.* 316, 359, 420.

<sup>153</sup> Cf. *Tr.* 252-260, 356-358.

<sup>154</sup> *Tr.* 536-538.

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, una imagen muy frecuente en tragedia<sup>155</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<sup>156</sup>. 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>157</sup>, participando ambas de las mismas nupcias y compartiendo un idéntico οἶκος<sup>158</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>159</sup>. Si recordamos el prólogo, Heracles se presentó como el liberador, ἐκλύεταιί με<sup>160</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<sup>161</sup>.

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 truncada 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>162</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>163</sup>, *pronto lo verás con claridad*. Ante esta información, Deyanira agradece a Zeus la alegría que, con el tiempo, por fin ha llegado,

---

<sup>155</sup> Cf. A. Ch. 599; S. Ant. 291; E. Alc. 314, Supp. 220, Hel. 1654, Hipp. 1425, Ba. 694.

<sup>156</sup> Ormand 1999: 24.

<sup>157</sup> Tr. 539-540. Sobre las connotaciones sexuales de ὑπαγκάλισμα y γλαῖνα, con más paralelos en los textos griegos (cf. Ant. 650-651), vid. Easterling 1989: 141.

<sup>158</sup> Tr. 545-546.

<sup>159</sup> Tr. 181.

<sup>160</sup> Tr. 21.

<sup>161</sup> Posteriormente, la metáfora de la liberación se aplica no sólo a Heracles sino también al oráculo, que ha anunciado con claridad que el héroe podría encontrar una liberación, λύσιν τελεῖσθαι, de sus fatigas (cf. Tr. 654, 1171). Vid. Kraus 1991: 89-90; Long 1968: 87.

<sup>162</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>163</sup> Tr. 199.



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>164</sup>.

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:

Ἀνολολυξάτω δόμος / ἐφεστίοις ἀλαλαγαῖς / ὁ μελλόνυμφος· ἐν δὲ κοινὸς ἀρσένων /  
ἴτω κλαγγὰ τὸν εὐφάρετρον / Ἀπόλλω προστάταν, / ὁμοῦ δὲ παιᾶνα παι-/ ἄν' ἀνάγειτ', ὃ  
παρθένοι, / βοᾶτε τὰν ὁμόσπορον / Ἄρτεμιν Ὀρτυγίαν, ἐλαφαβόλον, ἀμφίπυρον, /  
γείτονάς τε Νύμφας<sup>165</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 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 ὀλολυγμός, un grito ritual que puede expresar júbilo, especialmente en la vida doméstica de las mujeres<sup>166</sup>, o dolor<sup>167</sup> según el contexto<sup>168</sup>. 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<sup>169</sup>. Pero al mismo tiempo, este ὀλολυγμός 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>170</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.

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

<sup>164</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. Cf. Easterling 1989: 103; Burton 1980: 50.

<sup>165</sup> Tr. 205-215.

<sup>166</sup> Cf. Il. VI 301; Od. III 450; A. Th. 268-269, Ag. 587.

<sup>167</sup> S. El. 750.

<sup>168</sup> Cf. Jebb 1892: 35; Rudhardt 1992: 178-180; Burton 1980: 50-51.

<sup>169</sup> Cf. Burton 1980: 50; Easterling 1989: 105.

<sup>170</sup> DELG. & LSJ. s. v. κλαγγή.

su arco, así como por su protección frente a las adversidades, προστάταν<sup>171</sup>. Ártemis, en cambio, recibe el epíteto Ὀρτυγία, debido a una de las versiones míticas sobre el lugar de su nacimiento<sup>172</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>173</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>174</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>175</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: Ἔρωσ δὲ νιν / μόνος θεῶν θέλξειεν αἰχμάσαι τάδε<sup>176</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 αἰχμάσαι pone de manifiesto el carácter contradictorio del amor personificado, capaz de cautivar el corazón y destruir ciudades<sup>177</sup>. Con la lanza se conduce a la nueva novia desde Ecalia<sup>178</sup>. Así, el amor por Yole es la causa de la destrucción de grandes ciudades, pues es éste quien ha aparecido con finalidad aniquiladora: κοῦχ ἡ Λυδία / πέρσειεν αὐτήν, ἀλλ' ὁ τῆσδ' ἔρωσ φανείσ<sup>179</sup>, y *no fue la lidia quien la devastó, sino el amor que ha surgido por ésta*. Este pasaje, que evoca el amor en el instante en el que se originó, 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 surgió.

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

---

<sup>171</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.

<sup>172</sup> Generalmente, la isla de Ortigia se asocia con Delos o con alguna isla vecina. 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>173</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>174</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.

<sup>175</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>176</sup> *Tr.* 354-355.

<sup>177</sup> Easterling 1989: 122.

<sup>178</sup> *Tr.* 856-859.

<sup>179</sup> *Tr.* 432-433.

hacia Deyanira, ahora el deseo se dirige a Yole, personaje externo que ocasiona la lucha: Ἐρωτι μὲν νῦν ὅστις ἀντανίσταται / πύκτης ὅπως ἐς χεῖρας, οὐ καλῶς φρονεῖ<sup>180</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<sup>181</sup>, pues ocasiona luchas y lo vence todo<sup>182</sup>, razón por la cual el coro, en su elogio al amor, llega a afirmar: μέγα τι σθένος ἂ Κύπρις ἐκφέρεται / νίκας ἀεί<sup>183</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. En este sentido, en el primer estásimo se recuerda la batalla entre Heracles y Aqueloo que se describió en el prólogo. 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>184</sup>, igual que se apareció en el prólogo, ἐναργῆς ταῦρος<sup>185</sup>. 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' εὐλεκτρος ἐν μέσῳ Κύπρις / ῥαβδονόμει ξυνοῦσα<sup>186</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<sup>187</sup>. Esta descripción agonística completa la que encontramos en el prólogo. El combate causó la concesión de la mano de la novia al vencedor<sup>188</sup>, disputada 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.

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>189</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 εὐνις ἐσπόμεν<sup>190</sup>, una imagen que de nuevo reproduce el tránsito de Deyanira de virgen a mujer. 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<sup>191</sup>, la transporta y la viola, ψάθει ματαίαις χερσίν<sup>192</sup>. De este modo, se evocan imágenes que, reproduciendo el ritual del matrimonio, lo pervierten y confunden con la monstruosidad del centauro.

<sup>180</sup> Tr. 441-442.

<sup>181</sup> Easterling 1989: 128.

<sup>182</sup> Recuérdese el canto coral de *Ant.* 781ss (Ἐρωος ἀνίκατε μάχαν).

<sup>183</sup> Tr. 497-498.

<sup>184</sup> Tr. 509.

<sup>185</sup> Cf. Easterling 1989: 136; Long 1968: 101-102.

<sup>186</sup> Tr. 514-516.

<sup>187</sup> Cf. Easterling 1989: 137; Wohl 2010a: 19; García Romero 2009: 47-48.

<sup>188</sup> Tr. 527-530.

<sup>189</sup> Tr. 555-581.

<sup>190</sup> Tr. 563.

<sup>191</sup> Rehm 1994: 14.

<sup>192</sup> Tr. 565.

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>193</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 sobre el lecho conyugal y convertido Heracles en una παρθένος por sus gritos de dolor y lamentos<sup>194</sup>, vestido con un peplo que lo mata<sup>195</sup>, vestimenta característica de las mujeres y objeto de destrucción de los amantes. 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<sup>196</sup>.

Finalmente, esta destrucción se hace patente cuando se describe la muerte de Deyanira<sup>197</sup>, donde el lenguaje ritualizado mezcla el matrimonio con la muerte, como sucede también en otras tragedias en las que la joven virgen, según se dice, se va a casar con la muerte<sup>198</sup>. En este caso, Deyanira se clava una espada en el costado y, envolviéndose con su velo de novia, que es al mismo tiempo el velo que cubre a los muertos<sup>199</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. La mujer de Heracles escenifica, con su suicidio, un matrimonio con los papeles intercambiados, pues la mujer parece convertirse en hombre y el hombre, quitándose el velo en sus ἀνακαλυπτήρια personales<sup>200</sup>, transformarse en mujer, sin llegar a encontrarse en ningún momento<sup>201</sup>.

Como consecuencia de la ruina familiar que muestran estas imágenes, Heracles pide a su hijo Hilo que despose a Yole<sup>202</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<sup>203</sup>. En este sentido, la metáfora del lecho vacío adquiere un nuevo significado con el mismo término, λέχος<sup>204</sup>, aplicado esta vez a la nueva unión conyugal entre Hilo y Yole. Al final, en anapestos de marcha<sup>205</sup> se concluye la tragedia con la concesión prematrimonial de la mano de la novia, la alegría de las nuevas nupcias, ἐπίχαρτον τελέουσα<sup>206</sup>, que conlleva la reconstrucción del οἶκος.

---

<sup>193</sup> Cf. *Tr.* 575, 584-585, 685, 1140, 1142.

<sup>194</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>195</sup> Cf. *Tr.* 602-609, 674-679, 924.

<sup>196</sup> Cf. Ryzman 1991: 392; Segal 1980: 129, 1999: 69; Wohl 2010a: 25; Pozzi 1994: 579.

<sup>197</sup> *Tr.* 912-935.

<sup>198</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>199</sup> *LSJ.* s. v. φᾶρος.

<sup>200</sup> *Tr.* 1078-1080.

<sup>201</sup> Cf. Ormand 1993: 226, 1999: 38-42; Seaford 1986: 58; Easterling 1989: 190; Segal 2013: 119-120; Pozzi 1994: 583.

<sup>202</sup> *Tr.* 1221-1229.

<sup>203</sup> Cf. Segal 2013: 123; Wohl 2010a: 12-14.

<sup>204</sup> *Tr.* 1227.

<sup>205</sup> *Tr.* 1259-1278.

<sup>206</sup> *Tr.* 1262-1263.

### 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. 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. Pero esta alegría pasajera se ve frustrada por la larga ausencia del 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 y presentan una transgresión ritual importante que refuerza el conflicto trágico. Entre éstos, son recurrentes 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. Otras imágenes frecuentes son el tálamo unión conyugal como consecuencia de la ausencia del marido, 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 y muerte. Todas estas imágenes 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>207</sup> como paradigma del héroe a nivel divino y soberano de dioses<sup>208</sup>. 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»<sup>209</sup>. 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 idea de religiosidad griega.

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<sup>210</sup>. 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>211</sup>, Ceneo<sup>212</sup> o del Eta<sup>213</sup>, entre otros ejemplos. Debemos a Mikalson (1986: 90-91) una clasificación de las

<sup>207</sup> Cf. *Tr.* 19, 26-27, 566-567, 826, 956, 1041-1043, 1106.

<sup>208</sup> Cf. Hoey 1977: 286; Mikalson 1986: 90-91; Bowman 1999: 337; Beer 2004: 84-85; Winnington-Ingram 1980: 88-89.

<sup>209</sup> Mikalson 1986: 90.

<sup>210</sup> Mikalson 1991: 222.

<sup>211</sup> *Tr.* 26.

<sup>212</sup> *Tr.* 238.

<sup>213</sup> *Tr.* 1191.

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>214</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>215</sup>.

El epíteto de *πράκτωρ* que Zeus recibe en *Tr.* 251<sup>216</sup>, así como la conclusión de esta tragedia con la afirmación de que esta divinidad gobierna sobre todo<sup>217</sup>, ha hecho pensar en alguna ocasión que Zeus es el actor que maneja los movimientos de los personajes<sup>218</sup>. Sobre esta opinión nos situamos en la misma posición que Atenea con Ayante 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<sup>219</sup>. 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 con la reafirmación del orden tras el caos mediante la reconstrucción del *οἶκος*<sup>220</sup>, un hecho que explicaría la alusión a Zeus como garante de este orden al final de la tragedia. De esta manera, como sucedía con Atenea en *Ayante*, 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>221</sup> o el dios en el cabo Ceneo<sup>222</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 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, 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

---

<sup>214</sup> *Tr.* 18-21, 26-27.

<sup>215</sup> *Tr.* 169-174.

<sup>216</sup> Este epíteto también lo recibe Cipris en *Tr.* 861.

<sup>217</sup> *Tr.* 1278.

<sup>218</sup> Winnington-Ingram 1980: 88-89.

<sup>219</sup> Cf. Wohl 2010a: 35-36; Easterling 1981: 61; Segal 2013: 83.

<sup>220</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>221</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>222</sup> *Tr.* 238, 753.

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>223</sup> y *Medea*<sup>224</sup> respectivamente<sup>225</sup>.

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. 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*, como es el caso de Zeus Polieo en Atenas o de Zeus Licio entre los arcadios<sup>226</sup>. 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 τῷδε συμπεσὼν μάχης / ἐκλύεται με<sup>227</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 sobre su heroicidad<sup>228</sup> y la alusión a su genealogía son rasgos que, por su solemnidad,

---

<sup>223</sup> E. *Hipp.* 1423-1427.

<sup>224</sup> E. *Med.* 1379.

<sup>225</sup> Easterling 1981: 65.

<sup>226</sup> Vid. Parke 1986: 162-167.

<sup>227</sup> *Tr.* 18-21.

<sup>228</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

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. Heracles es identificado con su padre, de quien toma sus atributos y las características heredadas por su φύσις<sup>229</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<sup>230</sup>. 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»<sup>231</sup>.

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>232</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<sup>233</sup>. En este caso se refuerza el término ἀγών 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' ἔθθηκε Ζεὺς Ἀγώνιος καλῶς, / εἰ δὴ καλῶς<sup>234</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 ἀγώνιοι 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>235</sup>. Este epíteto, por tanto, podría evocar en los espectadores la realidad ritual

---

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>229</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>230</sup> Cf. Beer 2004: 84-85; Winnington-Ingram 1980: 76; Kraus 1991: 89-90.

<sup>231</sup> Easterling 1989: 75.

<sup>232</sup> *Tr.* 514.

<sup>233</sup> Cf. Easterling 1989: 75-76; Earp 1944: 102-103.

<sup>234</sup> *Tr.* 26-27.

<sup>235</sup> Zeus recibía culto en Argos como Σθέβιος. Sobre estas distintas divinidades que compartían epíteto, vid. Paus. II 32 7; *A. Supp.* 189; *Pi. I.* I 60.



de Zeus como gobernante sobre las competiciones deportivas en los juegos agonísticos, como divinidad panhelénica.

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 tradicional por los poetas. En el contexto en el que aparece, ὁ πάντα κραίνων βασιλεὺς Κρονίδα<sup>236</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>237</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>238</sup>. 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>239</sup>.

Tras la párodo, con la aparición del mensajero<sup>240</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>241</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<sup>242</sup>. Igualmente, el corifeo anuncia que el mensajero viene completamente coronado, καταστεφῆ<sup>243</sup>, un símbolo de las buenas noticias que se presentan a continuación<sup>244</sup>. Según informa el mensajero a partir de datos falsos

---

<sup>236</sup> Tr. 126-128.

<sup>237</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>238</sup> Cf. Tr. 275-279, 399, 1022.

<sup>239</sup> Tr. 1278. Sobre esto, vid. Beer 2004: 84; Winnington-Ingram 1980: 74.

<sup>240</sup> Tr. 180-183.

<sup>241</sup> Tr. 178-179.

<sup>242</sup> Vid. Burkert 2007: 269.

<sup>243</sup> Cf. OT. 82-83; E. Hipp. 806-807.

<sup>244</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; Segal 1999: 71-72.

aportados por Licas<sup>245</sup>, Heracles se encuentra vivo y ofrendando a los dioses: τὸν γὰρ Ἀλκμήνης τόκον / καὶ ζῶντ' ἐπίστω καὶ κρατοῦντα κὰκ μάχης<sup>246</sup> / ἄγοντ' ἀπαρχὰς θεοῖσι τοῖς ἐγχωρίοις<sup>247</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<sup>248</sup>. 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<sup>249</sup>. 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<sup>250</sup>. 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>251</sup>, pero también a los primeros frutos del campo dedicados como primicias<sup>252</sup> o a una porción del ganado cazado y consagrado<sup>253</sup>, a ofrendas de cabellos que se hacían en determinados ritos de paso o funerarios<sup>254</sup>, así como a la parte inicial del botín dedicado a los dioses tras el combate<sup>255</sup> o a los ἀναθήματα de riquezas depositadas en los templos<sup>256</sup>, entre otros ejemplos<sup>257</sup>.

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, un sentido que aparece confirmado más adelante con la expresión λείας

<sup>245</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.

<sup>246</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.

<sup>247</sup> *Tr.* 181-183.

<sup>248</sup> Vid. Burkert 2007: 96-97.

<sup>249</sup> Rudhardt 1992: 222.

<sup>250</sup> Jim 2011: 40.

<sup>251</sup> *Od.* III 444-465, XIV 422-424.

<sup>252</sup> *TrGF.* V F 516.

<sup>253</sup> *IG.* I<sup>3</sup> 828; *AP.* VI 196.

<sup>254</sup> *E. Or.* 96, *Ph.* 1524-1525.

<sup>255</sup> *Tr.* 183, 761.

<sup>256</sup> Cf. *Plu. Thes.* 16 2; *Hdt.* I 92.

<sup>257</sup> Cf. Rudhardt 1992: 219-222; Burkert 2007: 93; Jim 2011: 41-48.

ἀπαρχὴν βοῦς<sup>258</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, los dioses que habitan en la χώρα: ἐγχωρίους<sup>259</sup>. Este calificativo es importante porque concreta las divinidades que reciben estos votos: los dioses locales y protectores de la región. En este punto 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<sup>260</sup>. 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>261</sup>, la esposa de Heracles invoca a Zeus Eteo: ὦ Ζεῦ, τὸν Οἴτης ἄτομον ὃς λειμῶν' ἔχεις, / ἔδωκας ἡμῖν ἀλλὰ σὺν χρόνῳ χαράν<sup>262</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 se sitúa el monte Eta<sup>263</sup>, ha sido interpretada en alguna ocasión como un guiño a la posterior apoteosis de Heracles tras su incendio en la pira del mismo monte<sup>264</sup>. 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. 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<sup>265</sup>. Así, el motivo religioso de la epifanía es empleado con fines dramáticos y poéticos, conectado con la alegría por la pronta llegada de Heracles.

En el monte Eta, un espacio consagrado a Zeus<sup>266</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<sup>267</sup>. Es evidente, por tanto, que esta

<sup>258</sup> Tr. 761.

<sup>259</sup> LSJ. s. v. ἐγχώριος.

<sup>260</sup> Burkert 2007: 96-97.

<sup>261</sup> Tr. 199.

<sup>262</sup> Tr. 200-201.

<sup>263</sup> El término λειμῶν 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>264</sup> Cf. Easterling 1981: 68; Hoey 1977: 272. 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>265</sup> Easterling 1989: 103.

<sup>266</sup> Tr. 1191.

<sup>267</sup> Cf. Easterling 1981: 65, 1989: 222; Holt 1989: 73.

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. 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 Ὑψίστος<sup>268</sup>, un epíteto cultual frecuente de Zeus como “dios de las alturas”. 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 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>269</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 Διτί<sup>270</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<sup>271</sup>.

Muchas fuentes antiguas mencionan la península del Ceneo en la isla de Eubea<sup>272</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<sup>273</sup>. Este santuario, ubicado en una región escarpada, de dimensiones considerables y junto al mar, 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>274</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<sup>275</sup>.

Si bien las fuentes arqueológicas sobre este culto son limitadas, 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. Arjona 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 por la batalla. Los datos que poseemos no son determinantes, ya que, como santuario

<sup>268</sup> Cf. *Tr.* 1191, *Ph.* 1289. Sobre este epíteto, vid. Easterling 1989: 222.

<sup>269</sup> *Tr.* 205-224.

<sup>270</sup> *Tr.* 237-238.

<sup>271</sup> Cf. Jebb 1982: 40; Easterling 1989: 108.

<sup>272</sup> Cf. *h. Ap.* 219; *Th.* III 93 1; *FGrH.* 85 F 6; *Str.* I 3 20, IX 4 4, X 1 5.

<sup>273</sup> Sobre este santuario, vid. Arjona Pérez 2007: 52-56.

<sup>274</sup> *B. Dyth.* 16; *TrGF.* III F 25e.

<sup>275</sup> Cf. Obrist 2012: 187; López Férez 2007: 104; Arjona Pérez 2007: 53.

extraurbano, el Ceneo pudo ser un centro de culto como nexo de unión entre las distintas *poleis*, como infiere Arjona Pérez a partir de la susodicha inscripción, así como un centro de culto marítimo, compartido con Poseidón<sup>276</sup>, como punto estratégico de contacto entre los navegantes que pasaban por el cabo.

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. Si recordamos la información aportada por Arjona 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 viajeros 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, 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>277</sup>.

En este espacio, Heracles está delimitando, *ὀρίζεται*<sup>278</sup>, como era normal con los lugares sacros y antes de comenzar actos rituales<sup>279</sup>, el suelo sagrado donde se yergue el altar<sup>280</sup> en el *τέμενος*<sup>281</sup>. 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<sup>282</sup>. 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.

---

<sup>276</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 ditirambo 16 presenta a Heracles realizando sacrificios en honor de las tres divinidades, vid. B. *Dyth.* 16.

<sup>277</sup> Cf. *Tr.* 303, 751, 1102.

<sup>278</sup> Este verbo principal ha suscitado la controversia de los estudiosos. 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>279</sup> Burkert 2007: 120.

<sup>280</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 Heracles realiza una gran cantidad de sacrificios (*Tr.* 760-762).

<sup>281</sup> Cf. Easterling 1989: 108; Segal 1999: 65; Jebb 1892: 40.

<sup>282</sup> Vid. Burkert 2007: 117-118.

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>283</sup>, al tratarse de un producto natural se utilizaría para delimitar el τέμενος dentro del cual se situaría el altar. Heracles está así 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. 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. 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”.

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<sup>284</sup>.

Posteriormente, Licas informa de nuevo a Deyanira sobre el cercano paradero de Heracles: αὐτὸν δ' ἐκεῖνον, εὔτ' ἂν ἀγνὰ θύματα / ῥέξη πατρώω Ζηνὶ τῆς ἀλώσεως, / φρόνει νιν ὡς ἦξοντα· τοῦτο γὰρ λόγου / πολλοῦ καλῶς λεχθέντος ἠδιστον κλύειν<sup>285</sup>. *Y aquél 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>286</sup>.

El léxico poético, épico y religioso, que encontramos en el verbo ῥέξη, la conjunción εὔτε y el verbo κλύειν, evocan 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 especifica 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 Πατρώος 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

<sup>283</sup> Sch. Tr. 754: τεμενίαν τε φυλλάδα· τὸν ἀπὸ τῶν τεμενῶν στέφανον ἢ τέμενος πολύφυλλον.

<sup>284</sup> Easterling 1989: 108.

<sup>285</sup> Tr. 287-290.

<sup>286</sup> Cf. Tr. 26-27.

protectora del linaje. En esta línea, en algunas *poleis* el epíteto Πατρῶος era equivalente de Ἐρκειος y Φράτριος<sup>287</sup>, aplicado a Zeus como protector del hogar y la fraternidad y, por tanto, de una estirpe común<sup>288</sup>. 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 ἄγνά 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>289</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 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.

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>290</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>291</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>292</sup>.

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: χά Ζηνὸς εὐθὺς παῖς ἐπιστρέψας χερσῶν / ἤκεν κομήτην ἰόν<sup>293</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>294</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.

<sup>287</sup> Cf. Pl. *Euthd.* 302d 2; A. *Pers.* 404; S. *El.* 411; X. *HG.* II, 4, 21. La familia de los Labiadas en Delfos hacía sacrificios en honor de Zeus Πατρῶος, vid. Cook (1940: 585, n. 4).

<sup>288</sup> Vid. Sourvinou-Inwood 2000a: 35-36; Jebb 1892: 48.

<sup>289</sup> *Tr.* 244-245, 258.

<sup>290</sup> *Tr.* 200-201.

<sup>291</sup> *Tr.* 436-437.

<sup>292</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 Zeus que acompañó el ascenso del héroe al Olimpo, vid. Schein 2014: 235; Avezzi & Pucci & Cerri 2003: 245.

<sup>293</sup> *Tr.* 566-567.

<sup>294</sup> Cf. *Tr.* 21, 26-27, 230-231, 290, 579, 1171, 1252.

Con esta idea, Zeus recibe un epíteto cultural asociado con la victoria en la batalla e invocado por Deyanira en su diálogo con Licas: ὃ Ζεῦ τροπαῖε, μή ποτ' εἰσίδοιμί σε / πρὸς τοῦμὸν οὔτω σπέρμα χωρήσαντά ποι<sup>295</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>296</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 de acuerdo con una noticia transmitida por Pausanias<sup>297</sup>, explica su esfera de acción como dios bélico. El adjetivo, derivado de τρέπω<sup>298</sup>, se explica porque “hace girar” el curso de la batalla ayudando a obtener la victoria<sup>299</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<sup>300</sup>. 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, κούδεις τροπαῖ' ἔστησε τῶν ἐμῶν χερῶν<sup>301</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<sup>302</sup>.

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:

Ἵθ' εἶπε κλεινὴν Εὐρύτου Πέρσας πόλιν, / νίκης ἄγων τροπαῖα κάκροθίνια, / ἀκτὴ τις ἀμφίκλυστος Εὐβοίας ἄκρον / Κήνιαίον ἐστίν, ἔνθα πατρώῳ Διὶ / βωμοῦς ὀρίζει τεμενίαν τε φυλλάδα / (...) μέλλοντι δ' αὐτῷ πολυθύτους τεύχειν σφαγὰς / κῆρυξ ἄπ' οἴκων ἵκετ' οἰκεῖος Λίχας, / τὸ σὸν φέρων δώρημα, θανάσιμον πέπλον· / ὄν κείνος ἐνδύς, ὡς σὺ προὔξεφίεσο, / ταυροκτονεῖ μὲν δώδεκ' ἐντελεῖς ἔχων / λείας ἀπαρχὴν βοῦς· ἀτὰρ τὰ πάνθ' ὁμοῦ / ἑκατὸν προσῆγε συμμιγῆ βοσκήματα<sup>303</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*

<sup>295</sup> Tr. 303-304.

<sup>296</sup> Tr. 301-302.

<sup>297</sup> Paus. III 12 9.

<sup>298</sup> DELG. s. v. τρέπω.

<sup>299</sup> El epíteto Τροπαῖος, aplicado a Zeus, con función apotropaica se encuentra también atestiguado en otros textos, vid. A. Th. 255; S. Ant. 141-143; E. El. 671, *Heracl.* 867; IG II<sup>2</sup> 1006 28-29, 71; IG II<sup>2</sup> 1028 27-28. Sobre esto, vid. Davies 1991: 114-115.

<sup>300</sup> Pritchett 1979: 246-276.

<sup>301</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>302</sup> Cf. Jebb 1892: 49-50; Easterling 1989: 116.

<sup>303</sup> Tr. 750-762.



*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 κάκροθίνια*, que antes se explicaba con la expresión *κάκ μάχης ἄγοντ' ἀπαρχὰς θεοῖσι τοῖς ἐγχωρίοις*<sup>304</sup>, y en la nueva alusión a los sacrificios de Heracles en el cabo Ceneo, una descripción que en este momento aparece más desarrollada. Ahora se pone en boca 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' Εὐβοίης*, un lugar circundado por el mar, *ἀμφίκλυστος*<sup>305</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>306</sup>.

En esta descripción se especifican también los dos mismos tipos de ofrendas que era natural realizar tras una guerra<sup>307</sup>. 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>308</sup>, son traducidas ahora como *ἀκροθίνια*, un término que se refiere también a las primeras y más selectas ofrendas dedicadas a los dioses<sup>309</sup>, literalmente “la parte superior del montón”<sup>310</sup>.

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<sup>311</sup>. Con la túnica puesta, Heracles se prepara para ofrendar el botín con sacrificios de muchas víctimas, *πολυθύτους σφαγὰς*, una imagen

---

<sup>304</sup> *Tr.* 182-183.

<sup>305</sup> Con frecuencia se emplea este tipo de adjetivos compuestos para describir islas o promontorios, cf. *Ph.* 1, 239).

<sup>306</sup> *Tr.* 237-238. El término *φυλλάδα*, que retoma *ἔγκαρπα*, es, por sinécdoque, equivalente a *ἄλσος*, un bosque sagrado que se encuentra en el recinto dedicado a la divinidad, como aparece también en *OC.* 676, vid. Easterling 1989: 167.

<sup>307</sup> Easterling 1989: 166.

<sup>308</sup> La expresión *λείας ἀπαρχὴν βοῦς* 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 immaculados, *ἐντελεῖς*, que incluyen la parte inicial del sacrificio. 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 *μέν*, que enfatiza los doce toros sacrificados primero, 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>309</sup> *DELG.* s. v. *ἀκ-*, *ἀκή*, *ἀκίς*, *ἀκών*, *ἄκαινα*, *ἄκανος*, *ἀκρός*, *ἀκμή*.

<sup>310</sup> Burkert 2007: 96.

<sup>311</sup> Cf. Segal 1980: 129-131; Easterling 1989: 167.

descrita mediante un compuesto que refuerza, de manera casi redundante, la idea del sacrificio de animales mediante un estilo a la vez solemne y trágico<sup>312</sup>.

Finalmente, Heracles aparece en medio de un canto coral con rasgos trenéticos<sup>313</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>314</sup>, una apelación que, ocupando un verso entero, adquiere un significado dramático especialmente fuerte y efectista repetido con frecuencia durante toda su intervención<sup>315</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 βομῶν, / (...) ἱερῶν οἶαν / οἶων ἐπὶ μοι / μελέω χάριν ἠνύσω, ὦ Ζεῦ· / οἶαν μ' ἄρ' ἔθου λώβαν, οἶαν<sup>316</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>317</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.

Pero en su agonía no podía faltar la evocación que Heracles hace del rayo de Zeus en una nueva alusión a la luminosidad<sup>318</sup>, ya que el hijo de Zeus pide a Hades que lo acoja y a Zeus que lo fulmine con el rayo: ὦναξ Αἴδη, δέξαι μ', / ὦ Διὸς ἀκτίς, παῖσον<sup>319</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, para lo cual le hace jurar por Zeus en una clara alusión a una de sus facetas como dios de los juramentos:

---

<sup>312</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 αἱματηρά (*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 (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, 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>313</sup> *Tr.* 983ss.

<sup>314</sup> *Tr.* 983.

<sup>315</sup> Cf. *Tr.* 995, 1002, 1022, 1041.

<sup>316</sup> *Tr.* 993-996.

<sup>317</sup> Cf. *Tr.* 237-238, 754.

<sup>318</sup> *Tr.* 436-437.

<sup>319</sup> *Tr.* 1085-1086.

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>320</sup> πάγον; / ΥΛ· οἶδ', ὡς θυτήρ γε πολλὰ δὴ σταθεὶς ἄνω<sup>321</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<sup>322</sup>, Hilo jura por Zeus aceptar las últimas prescripciones de su progenitor: quemarlo en la pira y reconstruir el οἶκος desposando a Yole<sup>323</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 cual se dice que la herencia de Zeus pasó a Heracles y ahora debe ser retomada por el hijo.

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 πολλὰ, como ya se ha visto. 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>324</sup>.

#### 3. 4. 4. Conclusión

Zeus es una presencia importante y constante en toda la tragedia, especialmente en su relación con Heracles. Esta relación, entre otros factores, aparece marcada mediante la alusión a la luminosidad de la aparición del hijo de Zeus como un héroe liberador que aporta felicidad y 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. Las imágenes analizadas 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,

<sup>320</sup> Mientras que los códigos 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 cultural 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. 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>321</sup> *Tr.* 1185-1192.

<sup>322</sup> Easterling 1989: 220.

<sup>323</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.

<sup>324</sup> *Tr.* 1193-1202.

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 lucha entre Heracles y el río Aqueloo, 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 menciones 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.

### 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. 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. 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. 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<sup>2</sup>. En este enfrentamiento, ambos protagonistas están legitimados en su acción y, al mismo tiempo, están equivocados<sup>3</sup> por atender tan sólo a una visión parcial que desprestigia la de su adversario. Mientras Antígona aboga por la sepultura del cadáver de su hermano alegando la filiación sanguínea con el muerto<sup>4</sup>, Creonte defiende el ultraje al interfecto por considerarlo un traidor a la patria.

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>5</sup> como Creonte en términos religiosos que resaltan su piedad<sup>6</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.

---

<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> Cf. Bowra 1944: 63-66; Else 1976: 80-81; Winnington-Ingram 1980: 117-122; Hamilton 1991: 86.

<sup>3</sup> La equivocación o ἀμαρτία del héroe es en esta tragedia, igual que en *Edipo Rey*, un tema central que remite a la visión de la tragedia griega transmitida por Aristóteles (*Po.* 1452a 22ss.). Los estudiosos se debaten entre Creonte y Antígona como protagonista de la obra. A este respecto, el profesor José Vicente Bañuls, en un estudio clásico en el que analiza esta tragedia (Bañuls & Crespo, 2008), ya demostró que el verdadero héroe trágico es Creonte, quien, como Edipo, se caracteriza por el error trágico que tardíamente intenta corregir, mientras que Antígona sabe desde el primer momento que va a morir. Con todo, nosotros vamos a defender que las características del héroe trágico son mucho más complejas, basadas no sólo en el error sino también en la soledad, la incapacidad de ceder, etc., como bien estudian Sourvinou-Inwood (1989, 1990) y Knox (1964) en sus trabajos también clásicos. Por ello, como veremos, pensamos que tanto Antígona y Creonte son héroes trágicos y presentan características similares desde polos opuestos, pues el conflicto subyace en el enfrentamiento irreconciliable entre ambas posturas.

<sup>4</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>5</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>6</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. 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.

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>7</sup>, y amenaza a Antígona al decirle que no quedará impune por este acto de transgresión, ἀνατεί, sin ἄτη o castigo divino<sup>8</sup>. En el pasaje citado, el soberano fusiona términos políticos –προκειμένου<sup>9</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>10</sup>.

El conflicto, pues, subyace en el enfrentamiento entre dos conceptos irreconciliables sobre lo social, lo político y lo religioso<sup>11</sup>. 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<sup>12</sup>.

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<sup>13</sup>. Así pues, este drama se representa en un contexto de reformulación del sentido de νόμος y de la política del momento, según la 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<sup>14</sup>.

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<sup>15</sup>. Ambas posturas son igual de aceptables, ambas están a la vez acertadas y equivocadas<sup>16</sup>. No se debe, pues, como se ha pretendido, privilegiar una postura y desprestigiar otra. 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

---

<sup>7</sup> *Ant.* 480-483.

<sup>8</sup> *Ant.* 485.

<sup>9</sup> El término προκεισθαι, 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>10</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.

<sup>11</sup> Knox 1964: 102.

<sup>12</sup> Sourvinou-Inwood 1989: 137.

<sup>13</sup> Cf. Hamilton 1991: 86-87; Foley 1995: 138; Goheen 1951: 91-92.

<sup>14</sup> Hamilton 1991: 87.

<sup>15</sup> Cf. Hamilton 1991: 86-87; Foley 1995: 138-139; Goldhill 233-234.

<sup>16</sup> Griffith 1999: 28-29; Foley 1995: 142.

de los límites que les vienen impuestos debido a su esfera social y política, pues si Antígona excede su esfera femenina<sup>17</sup>, Creonte sobrepasa sus límites como soberano.

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>18</sup>, los futuros y las resoluciones a actuar<sup>19</sup>, las reiteradas partículas negativas y sarcasmos<sup>20</sup> que muestran a una mujer apasionada que trasciende su esfera femenina, saliendo del οἶκος y situándose fuera de las puertas de palacio<sup>21</sup> en un espacio público que pertenece a los varones, donde esta heroína rompe silencio y se inmiscuye en asuntos políticos reservados al hombre<sup>22</sup>. 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>23</sup>. 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<sup>24</sup>.

Pese a las críticas recibidas<sup>25</sup>, 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>26</sup>. En este

---

<sup>17</sup> Antígona es una mujer que, según algunos estudiosos (Bowra 1944: 79), excede sus límites femeninos y se caracteriza por pertenecer a la esfera masculina, 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, vid. 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. Frente a esta opinión, otros estudiosos piensan que Antígona se mueve por completo dentro de la esfera femenina (vid. Bañuls & Crespo 2003: 61; Lesky 1973: 132), interpretación que, a nuestro juicio, queda invalidada por el reproche que le hace Ismene en el prólogo (*Ant.* 61-62). En nuestra opinión, parece que el personaje de Antígona se mueve en ambos ámbitos y 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; Blundell 1995: 174.

<sup>18</sup> Cf. *Ant.* 45-46, 71-72, 80-81.

<sup>19</sup> Cf. *Ant.* 41, 43, 72, 76, 81.

<sup>20</sup> Cf. *Ant.* 4-6, 31, 69-70, 76-77, 93-94. Sobre esto, vid. Griffith 1999: 36-37, 2001: 127; Battezzato 2008: 114-120.

<sup>21</sup> *Ant.* 18.

<sup>22</sup> Cf. Sourvinou-Inwood 1989: 138; Griffith 2001: 123; Seidensticker 1995: 151-152; Segal 1999: 162.

<sup>23</sup> *Ant.* 49, 61-62. Sobre esto, vid. Griffith 1999: 37, 2001: 127.

<sup>24</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, vid. Griffith 2001: 120; Kitzinger 1976: 46-69.

<sup>25</sup> Cf. Foley 1995: 132; Porter 2009: 335-337.

<sup>26</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, vid. *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).



sentido, ambas hermanas aparecen en la oscuridad de la noche<sup>27</sup> en un espacio público reservado a los hombres<sup>28</sup>, dejando claro el linaje alterado al que pertenecen<sup>29</sup> y preparando la conspiración en un acto criminal que tiene por objetivo la transgresión de la ley decretada por el soberano<sup>30</sup>.

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*<sup>31</sup>. 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>32</sup>.

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<sup>33</sup>. 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>34</sup>. Por su parte, Antígona, que en un principio se mostraba como

---

<sup>27</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).

<sup>28</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 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>29</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.

<sup>30</sup> Cf. *Ant.* 59, 74, 79, 85.

<sup>31</sup> Cf. Ehrenberg 1954: 54-61; Sourvinou-Inwood 1989: 142; Santirocco 1980: 183.

<sup>32</sup> Cf. Parker 1990: 47; Foley 1995: 136; Blundell 2002: 126; Mikalson 1991: 139. 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, vid. Knox 1964: 92; Hamilton 1991: 89-90.

<sup>33</sup> Cf. Sourvinou-Inwood 1989: 146-147; Mikalson 1991: 141.

<sup>34</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

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. 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>35</sup>, sus límites humanos en el marco de la *polis*<sup>36</sup>.

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 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 *Ayante* 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 que 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>37</sup> en el prólogo, mediante la posición enfática del término τάφος<sup>38</sup>, se anuncia el conflicto que se debatirá y se cuestionará a lo largo de toda la obra. 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>39</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>40</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<sup>41</sup>. Si la justicia para Antígona consiste en un

---

oro de la India (West 1999: 112-115) citados por Creonte (*Ant.* 1037-1039) como reflejo de la opulencia característica de los aristócratas orientales.

<sup>35</sup> Cf. *Ant.* 248, 371, 449, 915.

<sup>36</sup> Cf. Foley 1995: 142-143; Goldhill 2012: 233-234; Bowra 1944: 67; Griffith 1999: 28-29; Segal 1999: 152-157.

<sup>37</sup> *Ant.* 21-38.

<sup>38</sup> *Ant.* 21.

<sup>39</sup> *Ant.* 23-25.

<sup>40</sup> *Ant.* 26-30.

<sup>41</sup> Cf. Santirocco 1980: 181; Segal 1999: 169.

acto de piedad hacia el muerto, según el cual se deben reconciliar las costumbres de la tierra con la justicia divina<sup>42</sup>, para Creonte la justicia es un acto acorde con la virtud cívica y el sentimiento ciudadano de pertenencia a una *polis*<sup>43</sup>.

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<sup>44</sup>. Estas leyes no escritas aparecen también atestiguadas en otros textos<sup>45</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 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.

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>46</sup>, aquellas costumbres naturales en el ser humano que son muy anteriores al origen de la *polis*<sup>47</sup>. 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>48</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>49</sup> y las

---

<sup>42</sup> *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, vid. 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>43</sup> Cf. *Ant.* 182-183, 207-208.

<sup>44</sup> Cf. Bowra 1944: 97-98; Goldhill 2012: 233; Ehrenberg 1954: 22-50; Hester 1971: 15-16.

<sup>45</sup> Cf. Th. II 37 3; S. *OT.* 865-872; Arist. *Rh.* 1375a; X. *Mem.* IV, 4, 19ss.

<sup>46</sup> Cf. *Ant.* 456-457; Arist. *Rh.* 1375a.

<sup>47</sup> Knox 1964: 94.

<sup>48</sup> Cf. E. *Hel.* 1270-1277, *Supp.* 19, 311.

<sup>49</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 κήρυγμα. 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.

costumbres humanas y naturales de la sepultura, un ritual del que nadie era digno de ser privado.

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>50</sup>. Este mismo debate, que también tuvo lugar en varios acontecimientos históricos de la época<sup>51</sup>, 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>52</sup>, un acto considerado καλόν<sup>53</sup>, y defiende las costumbres humanas y cívicas de enterrar a los muertos. 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<sup>54</sup>. Ahora bien, sin afirmar que Antígona sea la voz de los atenienses que reclaman al guerrero caído en la batalla para su sepultura pública<sup>55</sup>, 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 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>56</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>57</sup>. En efecto, el soberano tenía el derecho de dejar insepulto

---

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>50</sup> *Ant.* 198-202.

<sup>51</sup> Cf. Mikalson 1991: 124-125; Griffin 1998: 58-59; Benardete 1999: 15.

<sup>52</sup> *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 es también una característica del héroe trágico sofocleo, que destaca por su soledad y su aislamiento social, vid. Knox 1964: 32-33.

<sup>53</sup> *Ant.* 72.

<sup>54</sup> Vid. Loraux 2012: 64-77.

<sup>55</sup> Bennett & Tyrrell 1990: 453.

<sup>56</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>57</sup> Cf. Parker 1990: 44-48; Hester 1971: 20. 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

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>58</sup>. 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>59</sup>, que alude a la parte de honor que debe recibir el muerto y de la que se ha visto privado<sup>60</sup>. 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. 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. Este conflicto se presenta en el prólogo como el debate principal sobre el destino del muerto, sobre su τιμή o su ἀτιμία<sup>61</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>62</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>63</sup>, o en el de Creonte y Hemón<sup>64</sup> o entre Creonte y Tiresias<sup>65</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>66</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>67</sup>, en el treno de la hija de Edipo<sup>68</sup> y en el κομμός entre Antígona y el coro<sup>69</sup>, canto fúnebre que ejecuta la heroína momentos antes de dirigirse a su destino<sup>70</sup>. Finalmente, también en la

---

sepultura de los muertos, como son los preparativos del cadáver, las libaciones, la elevación de un túmulo o los lamentos fúnebre, vid. Benardete 1999: 29.

<sup>58</sup> Cf. Pl. *Lg.* 873c, 960b; X. *HG.* I 7 22; Th. I 138 6; E. *Ph.* 1629ss. Sobre esto, vid. Griffith 1999: 30; Knox 1964: 84; Bowra 1944: 70; Blundell 2002: 118; Foley 1995: 134; Benardete 1999: 27.

<sup>59</sup> *Ant.* 25.

<sup>60</sup> Ahrens Dorf 2009: 102-103.

<sup>61</sup> *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. Sobre esto, vid. Long 1968: 153; Goheen 1951: 16-17.

<sup>62</sup> *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>63</sup> *Ant.* 450-525.

<sup>64</sup> *Ant.* 683-765.

<sup>65</sup> *Ant.* 998-1090.

<sup>66</sup> *Ant.* 1064-1090.

<sup>67</sup> Cf. *Ant.* 35, 773-780.

<sup>68</sup> *Ant.* 891-928.

<sup>69</sup> *Ant.* 801-882.

<sup>70</sup> Cf. Alexiou 1974: 103; Jouanna 2007: 310.

éxodo se reiteran imágenes muy similares en torno a un idéntico conflicto ritual que se resuelve mediante la repetición exagerada de los mismos motivos religiosos<sup>71</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<sup>72</sup>. 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 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:

ΑΝΤΙΓΟΝΗ· εἰ ξυμπονήσεις καὶ ξυνεργάση σκόπει / ἸΣΜΗΝΗ· ποῖόν τι κινδύνευμα; ποῦ γνώμης ποτ' εἶ; / ΑΝ· εἰ τὸν νεκρὸν ξὺν τῆδε κουφιεῖς χερί. / ἸΣ· ἢ γὰρ νοεῖς θάπτειν σφ', ἀπόρρητον πόλει; / ΑΝ· 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

<sup>71</sup> *Ant.* 1192-1353.

<sup>72</sup> Cf. Burkert 2007: 259; Alexiou 1974: 5; Parker 1990: 35.

dentro del prólogo<sup>73</sup>, indica que Sófocles está proyectando la acción hacia los pasajes posteriores mediante ecos e imágenes 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. 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 Antígona. Esta rebeldía se observa, asimismo, en el encabalgamiento del término ἀδελφόν, que focaliza la atención en el motivo más importante de la resolución de la protagonista<sup>74</sup> y en los mismos futuros empleados, que contrastan con los perfectos del decreto proclamado por el soberano ante los ciudadanos<sup>75</sup>.

En el verso 41, la coordinación de dos futuros compuestos con el preverbo ζύν es una amplificación casi redundante donde el segundo término añade un matiz importante al primero<sup>76</sup>. Esta insistencia llama la atención sobre el acto colectivo de la sepultura, pues el verbo ζυμπονέω trae a la mente la idea de “sufrimiento compartido” referido al acto colectivo y solidario de compartir el esfuerzo de otra persona<sup>77</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>78</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 συμπονεῖν en boca de Odiseo referido a su participación en los rituales funerarios de Ayante es el ejemplo más claro<sup>79</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>80</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 ἀτάδελφον 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 ζύν.

La misma referencia al acto común aparece en *Ant.* 84-85 en boca de Ismene: ἀλλ' οὐκ προμηνύσης γε τοῦτο μηδενὶ / τοῦργον, κρυφῆ δὲ κεῖθε, σὺν δ' αὐτως ἐγώ. *Bien, al 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

<sup>73</sup> Cf. *Ant.* 72, 73, 76, 81.

<sup>74</sup> Cf. Griffith 1999: 36-37; Battezzato 2008: 114-120.

<sup>75</sup> *Ant.* 27, 32.

<sup>76</sup> Vid. Earp 1944: 102-105.

<sup>77</sup> Cf. *A. Pr.* 274; *S. El.* 986; *X. Cyr.* VII 5 55.

<sup>78</sup> *Ant.* 69-70.

<sup>79</sup> *Aj.* 1378-1380.

<sup>80</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.

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>81</sup>, que debían mantenerse calladas ante cuestiones políticas o públicas pertenecientes a los hombres<sup>82</sup>. 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.

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. 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>83</sup>. Pero también el verbo κεύθω, que significa *ocultar*, aparece frecuentemente conectado con la muerte y con el Hades<sup>84</sup>. Dentro de esta misma tragedia, el término vuelve a aparecer en los versos 818 y 911 con las expresiones κεῦθος νεκύων<sup>85</sup> y μητρός δ' ἐν Ἄιδου καὶ πατρός κεκευθότοις 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 transgresor<sup>86</sup>.

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: οὐτοὶ συνέχθειν ἀλλὰ συμφιλεῖν ἔφυν<sup>87</sup>. *En verdad no he nacido para compartir el odio, sino 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. De nuevo mediante el preverbo σύν se insiste en 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 preverbo ξύν, esta empresa común aparece de nuevo reflejada en el sintagma preposicional ξύν τῆδε χερὶ, 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 κουφιεῖς y su carga semántica programan de nuevo el acto de Antígona. Este verbo, que significa “levantar, aligerar, aliviar”<sup>88</sup>, aparece en otros textos<sup>89</sup> referido al acto de levantar el cadáver para realizar los preparativos

---

<sup>81</sup> *Aj.* 293.

<sup>82</sup> Vid. Griffith 2001: 123-124; Jouanna 2007: 386-393.

<sup>83</sup> *DELG.* s. v. κρύπτω.

<sup>84</sup> Cf. *Aj.* 635; *OT.* 968, 1229; *El.* 868.

<sup>85</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>86</sup> Sourvinou-Inwood 1989: 138.

<sup>87</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.

<sup>88</sup> *LSJ.* s. v. κουφίζω.

<sup>89</sup> Cf. *Aj.* 1411. Aunque la expresión más habitual es (νεκρὸν) ἀναρεῖσθαι, vid. *LSJ.* s. v. ἀναρέω.



acostumbrados antes de proceder a su sepultura<sup>90</sup>. La carga semántica del término es similar a otros verbos como βασιτάζω, que aparece en *Aj.* 827, 920. Por otra parte, frente a βασιτάζω, 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>91</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<sup>92</sup>.

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. 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’, ἧ καθηρέθη τάφον / κοσμοῦσα<sup>93</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>94</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>95</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>96</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 κάκόσμησα κάπιτυμβίους / χοᾶς 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 κάκόσμησα κάπιτυμβίους<sup>97</sup> se enfatizan tres

<sup>90</sup> Cf. Linforth 1961: 187; Knox 1964: 64; Griffith 1999: 130.

<sup>91</sup> *DELG.* s. v. κοῦφος.

<sup>92</sup> Cf. Burkert 2007: 259; Alexiou 1974: 5; Benardete 1999: 8.

<sup>93</sup> *Ant.* 394-396.

<sup>94</sup> *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>95</sup> Cf. *Ant.* 409, 429-431.

<sup>96</sup> *Ant.* 409-410.

<sup>97</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 κάκόσμησα κάπιτυμβίους. De este modo, se producía un efecto dramático muy impactante *in crescendo* conducente a incrementar la solemnidad del pasaje, vid. Miller 1942: 194.

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>98</sup>, se vertían las libaciones sagradas, las χοαί, que en el pasaje aparecen también en una posición enfática encabalgada.

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>99</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<sup>100</sup>.

Finalmente la restauración del orden ritual llegará cuando Creonte se disponga a sepultar a Polinices y a liberar a Antígona<sup>101</sup>. En este momento, el lavado del muerto se hace necesario como purificación de la mancilla que estaba contaminando la comunidad a causa de la exposición del cadáver. El lavado del muerto es aludido con la expresión λούσαντες ἄγνὸν λουτρὸν<sup>102</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 mancilla 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<sup>103</sup>.

En definitiva, los futuros ξυμπονήσεις, ξυνεργάση y κουφιεῖς 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 mancilla 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' ἄδελφῶ 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

---

<sup>98</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.

<sup>99</sup> *LSJ.* s. v. περιστέλλω. Cf. Aj. 821, 1170.

<sup>100</sup> Cf. Griffith 1999: 277; Benardete 1999: 110.

<sup>101</sup> *Ant.* 1108-1112.

<sup>102</sup> *Ant.* 1201.

<sup>103</sup> Cf. Segal 1999: 178; Parker 1990: 35.

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, 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<sup>104</sup>.

El verbo χόω, 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>105</sup> o esparcir polvo sobre el muerto de manera simbólica<sup>106</sup>, pues propiamente significa “amontonar o apilar tierra para levantar un túmulo sepulcral”<sup>107</sup>. De esta manera, de una forma bastante compacta, sintética, resolutiva y transgresora, Antígona programa su acto futuro todavía sin describirlo con detalle<sup>108</sup>. 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>109</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<sup>110</sup>, 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>111</sup>, Antígona vuelva a sepultar al difunto por segunda vez<sup>112</sup>; pues su acto había quedado sin efecto dado que los guardas habían dejado de nuevo insepulto el cadáver<sup>113</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>114</sup>.

---

<sup>104</sup> Sourvinou-Inwood 2004: 186-187.

<sup>105</sup> *Ant.* 43.

<sup>106</sup> *Ant.* 246-247.

<sup>107</sup> Cf. Hdt. IV 71 26; E. *IA.* 1442, *IT.* 702. *Vid. LSJ.* s. v. χόω.

<sup>108</sup> Griffith 1999: 136.

<sup>109</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>110</sup> Cf. Hester 1971: 27-28; Errandonea 1958: 85-94; Calder 1968: 394-397; Kitto 1960: 142.

<sup>111</sup> *Ant.* 249ss.

<sup>112</sup> *Ant.* 407-440.

<sup>113</sup> *Ant.* 409-410.

<sup>114</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). La descripción prodigiosa del primer enterramiento ha hecho pensar a muchos estudiosos, erróneamente, que es la divinidad quien entierra a Polinices (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 punto, Hester

En el primer enterramiento, el φύλαξ hace una misteriosa, desconcertante y prodigiosa descripción del sepelio. En *Ant.* 245-247, dice lo siguiente: τὸν νεκρὸν τις ἀρτίως / θάψας βέβηκε κἀπὶ χρωτὶ διψίαν / κόνιν παλύνας κἀφαγιστεύσας ἄ 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. 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 epeyegético: 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>115</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<sup>116</sup>. Por su parte, la expresión ἐφαγιστεύσας ἄ 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<sup>117</sup>. 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 recuerda el verso 196 en boca de Creonte, que dice que a Eteocles se le realizaron *todas las ofrendas sagradas*, τὰ πάντ' ἐφαγίσσαι. Pero ahora estos actos sagrados se realizan también, como es natural, en honor de Polinices. Como actos rituales estas ofrendas no 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. 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 εὐθύς διψίαν φέρει κόνιν, / ἔκ τ' εὐκροτήτου χαλκίας ἄρδην πρόχου / χοῆσι τρισπόνδοισι τὸν νέκυν στέφει. *Con sus manos en seguida lleva*

---

(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 (Mikalson 1991: 220-221).

<sup>115</sup> Cf. A. Ag. 495, Ch. 185-186.

<sup>116</sup> Griffith 1999: 168.

<sup>117</sup> Cf. Kamerbeek 1978: 73; Burkert 2007: 260; Alexiou 1974: 7-10.

*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 *τρίσπονδοι χοαί*, libaciones de triple mezcla destinadas a los muertos<sup>118</sup>. La unión del término *χοαί* con su epíteto *τρίσπονδοι*, 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>119</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. En el *κομμός* que cantan Antígona y el coro en *Ant.* 848-849, la protagonista se muestra decidida a marchar hacia su cámara sepulcral: *πρὸς ἔργμα*<sup>120</sup> *τυμβόχωστον ἔρ- / χομαι τάφου ποταίνιου. A la prisión amontonada en forma de túmulo de mi imprevisto sepulcro me dirijo.* El segundo elemento del compuesto *τυμβόχωστον*<sup>121</sup>, término sólo atestiguado en este pasaje<sup>122</sup>, trae a la memoria la expresión *τάφον χώσουσα* del prólogo<sup>123</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>124</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*<sup>125</sup>. 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: *ἀθήρισατ', ἀρμὸν χώματος λιθοσπαδῆ. Mirad una grieta en el túmulo.* La expresión *ἀρμὸν λιθοσπαδῆ*, metáfora retomada de la albañilería, significa literalmente “una junta donde se pueda arrancar la piedra”, en referencia a la grieta del túmulo de Antígona<sup>126</sup>. Asimismo, el término *χώμα*, que de nuevo alude a la tierra apilada en forma de túmulo<sup>127</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.

<sup>118</sup> Estas libaciones estaban hechas a base de hidromiel, vino y agua. Sobre esta triple libación y la terminología ritual del pasaje, vid. Kamerbeek 1978: 94; Griffith 1999: 197; Burkert 2007: 98-102; Jebb 1888: 86.

<sup>119</sup> Sobre el verbo *στέφω* referido al acto de cubrir el cadáver con libaciones, análogo a la ofrenda que vimos en *Aj.* 93, vid. *S. El.* 53; *E. Ph.* 1632, *Hec.* 126.

<sup>120</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>121</sup> *DELG.* s. v. *τύμβος*.

<sup>122</sup> Earp 1944: 67.

<sup>123</sup> *Ant.* 80-81.

<sup>124</sup> Cf. *Ant.* 774, 886, 1216.

<sup>125</sup> Griffith 1999: 271.

<sup>126</sup> Cf. Kamerbeek 1978: 195; Griffith 1999: 332-333.

<sup>127</sup> *DELG.* s. v. *χώμα*.

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. En *Ant.* 1100-1101, el corifeo dice lo siguiente: ἐλθὼν κόρην μὲν ἐκ κατώρυχος στέγης / ἄνες, κτίσον δὲ τῷ προκειμένῳ<sup>128</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 Antígona<sup>129</sup>, la construcción del sepulcro anticipa la elevación del túmulo que se llevará a cabo en el siguiente episodio y albergará al difunto<sup>130</sup>.

Esta elevación del túmulo se hace efectiva 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>131</sup>. En estos versos se informa del lavado purificador del cadáver y del ritual protocolario de la quema de hojas<sup>132</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>133</sup>. 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>134</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>135</sup>, que remite a la cabeza o κάρα del cadáver como parte afectiva que resalta los vínculos de sangre entre los hermanos<sup>136</sup>. El hápax ὀρθόκρανον, comentado por los escolios<sup>137</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<sup>138</sup>. De este modo, la imagen ritual sugeriría un túmulo elevado sobre el cadáver, cubriendo el cuerpo y dejándolo sepultado y cubierto por la tierra amontonada que conforma el túmulo. 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

<sup>128</sup> Nótese en el participio el recuerdo de la πρόθεσις.

<sup>129</sup> *Ant.* 773-776.

<sup>130</sup> Griffith 1999: 312.

<sup>131</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, vid. Bowra 1944: 111; Foley 1996: 61; Segal 1999: 176.

<sup>132</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, vid. Segal 1999: 188; Alexiou 1974: 195; Seaford 1987: 112.

<sup>133</sup> *Ant.* 1005-1011. Sobre esto, vid. Benardete 1999: 101-122.

<sup>134</sup> Cf. *Ant.* 22, 77, 514-516, 1068-1071.

<sup>135</sup> *DELG.* s. v. κρανίον.

<sup>136</sup> Cf. *Ant.* 1, 269, 441, 899, 915.

<sup>137</sup> *Sch. Ant.* 1203: ὀρθόκρανον· ὑψηλόν.

<sup>138</sup> Griffith 1999: 331.

con el verbo χόσουσα, en la misma posición de verso que el también participio χόσαντες 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. 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<sup>139</sup>. 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>140</sup>, para Creonte la piedad y la veneración está relacionada con el respeto a las autoridades y al gobierno<sup>141</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.

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 agradecer 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<sup>142</sup>.

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>143</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

<sup>139</sup> Cf. Griffith 1999: 39; Ahrens Dorf 2009: 88.

<sup>140</sup> Cf. *Ant.* 72-74, 97, 99, 502-504, 511, 943.

<sup>141</sup> Cf. *Ant.* 165-166, 301, 514, 730, 744.

<sup>142</sup> Knox 1964: 93.

<sup>143</sup> Salvo en *Ant.* 1071, 1083, que aparece su antónimo ἀνόσιον.

términos se oponen entre sí. Mientras que ὄσιος, opuesto a δίκαιος, alude a las leyes divinas que rigen los comportamientos rituales de los humanos, su orden religioso<sup>144</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>145</sup>. 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<sup>146</sup>. En última instancia, por tanto, esta relación piadosa entre los humanos tiene como mediadora también a la divinidad.

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>147</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, el adivino comunica que este ultraje conlleva una pestilencia impía: φέρων / ἀνόσιον ὄσμην ἔστιοῦχον ἐς πόλιν<sup>148</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<sup>149</sup>: (sc. ὑμᾶς) τὰ Λαΐου / σέβοντας εἰδῶς εὖ θρόνων ἀεὶ κράτη<sup>150</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?*

<sup>144</sup> *LSJ.* & *DELG.* s. v. ὄσιος.

<sup>145</sup> *DELG.* s. v. σέβομαι. Sobre esto, vid. Rudhardt 1992: 36; Benardete 1999: 13.

<sup>146</sup> Adkins 1960: 132-133.

<sup>147</sup> *Ant.* 1071.

<sup>148</sup> *Ant.* 1080-1083. Sobre el sentido ambiguo de ἔστιοῦχον, 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>149</sup> Cf. Bowra 1944: 72-73; Griffith 1999: 39.

<sup>150</sup> *Ant.* 165-166.



Esta fusión de términos políticos y religiosos, que ahora vemos en boca de Creonte y antes era pronunciada por Antígona, es un *leitmotiv* en la tragedia<sup>151</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>152</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<sup>153</sup>. 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 χρή με τὴν δύστηνον ἐς θεοὺς ἔτι / βλέπειν; τί ν' αὐδᾶν ξυμμάχων; ἐπεὶ γε δὴ / τὴν δυσσέβειαν εὐσεβοῦσ' ἐκτησάμην<sup>154</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 οἷων ἀνδρῶν πάσχω, / τὴν εὐσεβίαν σεβίσασα<sup>155</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 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 ὅσια 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.

---

<sup>151</sup> Cf. *Ant.* 166, 301, 514, 516, 730, 744.

<sup>152</sup> Sobre la imagen monetaria, que también enfrenta las posturas de Creonte y Antígona, vid. Goheen 1951: 14-19.

<sup>153</sup> Griffith 1999: 175.

<sup>154</sup> *Ant.* 922-924.

<sup>155</sup> *Ant.* 940-943.

#### 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* o *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*»<sup>156</sup>. 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<sup>157</sup>. 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. Estos lamentos son, pues, una muestra desgarrada de dolor salvaje experimentada por los allegados del difunto 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>158</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

---

<sup>156</sup> Alexiou 1974: 4.

<sup>157</sup> Alexiou 1974: 10-14.

<sup>158</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 los casos de Solón en Atenas, Pítaco en Mitilene o Licurgo en Esparta, entre otros. Sobre esto, vid. Seaford 1994: 74-78.

que, durante la *πρόθεσις*, estaban reservados a los familiares<sup>159</sup>. 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, 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 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. 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<sup>160</sup>.

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*<sup>161</sup>. En el caso que nos ocupa, Creonte ha prohibido rendir los lamentos fúnebres debidos al muerto con el fin de ultrajar su cadáver<sup>162</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>163</sup> y a plena luz del sol<sup>164</sup>, mientras que la sepultura había quedado reservada a un solo día para la *πρόθεσις* y antes del amanecer para la *ἐκφορά*. 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>165</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.

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 fúnebre que recibían los guerreros caídos por la patria en la nueva *polis* democrática<sup>166</sup>. Nos referimos al *epitaphios logos* que el muerto obtiene como *μνημ' ἐπίσημον*<sup>167</sup>, *monumento señalado*, en unos funerales públicos reservados a los hombres y con claros fines de defensa de la ideología cívica<sup>168</sup>, que contrastan con la esfera privada relegada a las mujeres.

---

<sup>159</sup> Cf. Alexiou 1974: 14-15; Foley 1993a: 102-103.

<sup>160</sup> Cf. Foley 1993a: 103-104; Alexiou 1974: 21-23; Dué 2012: 238.

<sup>161</sup> Cf. Foley 1993a: 108; Segal 2013: 167.

<sup>162</sup> *Ant.* 28.

<sup>163</sup> *Ant.* 422-425.

<sup>164</sup> *Ant.* 415-417.

<sup>165</sup> Cf. *Ant.* 1249, 1252-1256.

<sup>166</sup> Bennett & Tyrrell 1990: 441.

<sup>167</sup> *Ant.* 1258.

<sup>168</sup> Vid. Loraux 2012: 186-208.

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, reinstaurando el orden alterado mediante el regreso a los lamentos femeninos y masculinos. 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»<sup>169</sup>.

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 dramáticas 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:

Τὸν δ' ἄθλιώς θανόντα Πολυνεΐκου νεκρὸν / ἀστοῖσι φασὶν ἐκκεκηρῦχθαι τὸ μὴ /  
τάφῳ καλύψαι μηδὲ κωκυθαί τινα, / ἔαν δ' ἄκλαυτον, ἄταφον, οἰωνοῖς γλυκὸν /  
θησαυρὸν εἰσορῶσι πρὸς χάριν<sup>170</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>171</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>172</sup> pone el énfasis en el elemento de debate que ocupará toda la tragedia, concentrando la atención en la prohibición de sepultar el cadáver<sup>173</sup>. La alusión a la muerte desgraciada del hermano parece definir el trato ultrajante que recibe el cadáver al ser dejado insepulto. El adverbio ἄθλιώς, que se aplica a “aquello que provoca un estado digno de lamento”<sup>174</sup>, sirve de calificativo de la muerte del hermano y es

<sup>169</sup> Loraux 2012: 69.

<sup>170</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>171</sup> *Ant.* 23-25.

<sup>172</sup> El mismo énfasis lo encontramos en *Ant.* 467, 515.

<sup>173</sup> Cf. Griffith 1999 127; Susanetti 2012: 164.

<sup>174</sup> *LSJ.* s. v. ἄθλιος.

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<sup>175</sup>. Por otro lado, si los lamentos eran trabajo de las mujeres, la sepultura propiamente dicha, *τάφος καλύψαι* y *ἄταφον*, era tarea de los hombres<sup>176</sup>. Antígona, que no sólo lamentará al muerto sino también lo sepultará en episodios posteriores<sup>177</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<sup>178</sup>. 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>179</sup>. 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>180</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 afección 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<sup>181</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 βορᾶς* sería expresiva y tendría el significado “para obtener su presa”. En realidad, esta 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

<sup>175</sup> Cf. Knox 1964: 87; Alexiou 1974: 5-6; Hamilton 1991: 90-91.

<sup>176</sup> Cf. Alexiou 1974: 4-7; Hamilton 1991: 91.

<sup>177</sup> *Ant.* 422-431.

<sup>178</sup> Sourvinou-Inwood 1990: 30-31; Hamilton 1991: 91.

<sup>179</sup> Cf. *Il.* XXII 386; *Od.* XI 54, XI 72; *E. Hec.* 30. Sobre esto, vid. Griffith 1999: 127.

<sup>180</sup> Según esta metáfora, la enorme ganancia y afección de Antígona se opone a la concepción de lucro material que tiene el soberano, vid. Goheen 1951: 16-17.

<sup>181</sup> Segal 1999: 157-158.

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*<sup>182</sup>. 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>183</sup>.

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>184</sup> mostrando los límites humanos apropiados, tema central del primer estásimo<sup>185</sup>, y fijando un punto de inflexión trágica que conduce al desenlace y a la vuelta a la normalidad de esta confusión ritual<sup>186</sup>, al lamento privado y femenino de Eurídice y al elogio público y masculino de Creonte<sup>187</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<sup>188</sup>.

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. Esta confusión, al principio, 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.

#### 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 ξύναμιον τοῦδε, Πολυνείκη λέγω, / (...) τοῦτον πόλει τῆδ' ἐκκεκήρυκται  
τάφῳ / μήτε κτερίζειν μήτε κωκῦσαι τινα, / ἔάν δ' ἄθραπτον καὶ πρὸς οἰωνῶν δέμας / καὶ  
πρὸς κυνῶν ἔδεστον αἰκισθέν τ' ἰδεῖν<sup>189</sup>.

<sup>182</sup> Sobre esto, vid. Dawe 1978: 99-100.

<sup>183</sup> Cf. *OT*. 1152, *Ph*. 1156; *E. Med*. 538. Sobre esto, vid. Jebb 1888: 15.

<sup>184</sup> *Ant*. 1064-1079.

<sup>185</sup> *Ant*. 332-383.

<sup>186</sup> Segal 1999: 157-161.

<sup>187</sup> Cf. *Ant*. 1249, 1257-1276.

<sup>188</sup> Cf. Segal 1996: 150, 2013: 168.

<sup>189</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 arrasarse la patria y

*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>190</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, 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 insisten en el mismo ritual. Son muchos más los paralelismos que remiten al prólogo, como la solemnidad marcada por el perfecto ἐκκεκηρῶχθαι / ἐκκεκήρυκται<sup>191</sup> que indican la firme resolución soberana ante el decreto promulgado. De nuevo, las expresiones μήτε κωκῦσαί τινα y ἔαν δ' ἄθραπτον 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>192</sup>, presenta una muy elevada frecuencia de uso, en las épocas arcaica y clásica, en Homero y en tragedia<sup>193</sup>, pues evoca los κτέρεα o ἐντάφια que se depositaban sobre las tumbas de los muertos<sup>194</sup>. Esta palabra poética y religiosa recuerda, igual que ἄθραπτον, el lenguaje también poético de Antígona en el prólogo, refiriéndose en este caso a las ofrendas que los difuntos recibían sobre el sepulcro. Estos regalos, consistentes en matas de pelo, libaciones, comida o frutos de la cosecha<sup>195</sup>, 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<sup>196</sup>. 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>197</sup>. La carencia de estas ofrendas, igual que la

---

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, vid. Knox 1964: 101; Parker 1997: 144.

<sup>190</sup> *Ant.* 26.

<sup>191</sup> Cabe destacar que la lectura ἐκκεκήρυκται es una conjetura de Musgrave, mientras que los códices ofrecen la lectura ἐκκεκηρῶχθαι, dos palabras fácilmente confundibles. Griffith (1999: 162) apoya la conjetura de Musgrave, pues si fuera infinitivo nos haría falta un verbo de lengua. 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>192</sup> *DELG.* s. v. κτέρας.

<sup>193</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>194</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>195</sup> Alexiou 1974: 7-8.

<sup>196</sup> Alexiou 1974: 9.

<sup>197</sup> En el verso 1071 aparece unido a ἄμοιρον, que indica que al muerto le falta recibir su parte de honor.

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 *Ayante*<sup>198</sup>, un término técnico legal para referirse a la agresión y al ultraje<sup>199</sup>. Esta palabra indica denuesto y deshonor al interfecto mediante la privación de su τιμή, dejándolo insepulto como un oprobio y una pestilencia. El lenguaje legal del decreto<sup>200</sup> contrasta con la violación religiosa del cadáver a causa de su ultraje<sup>201</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.

Con respecto a la privación de lamentos fúnebres, en el segundo enterramiento<sup>202</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 sepelio, así como los gemidos proferidos por Antígona, tuvo lugar a plena luz del día, cuando el sol brillaba y quemaba<sup>203</sup>. La 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, 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. Esta transgresión, que altera las restricciones de los lamentos, contrasta con la necesidad ciudadana de la expulsión del ἄγος<sup>204</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 ὀρᾶται, κἀνακωκίει πικρῶς / ὄρνιθος ὀξὺν φθόγγον ὧς, ὅταν κενῆς / εὐνῆς  
νεοσσῶν ὀρφανὸν βλέψη λέχος· / οὕτω δὲ χαῦτη, ψιλὸν ὧς ὀρᾷ νέκυν, / γόοισιν  
ἐξῶμωξεν, ἐκ δ' ἀρὰς κακᾶς / 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 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

<sup>198</sup> Aj. 111, 402.

<sup>199</sup> Vernant 1989: 68-69.

<sup>200</sup> *Ant.* 203.

<sup>201</sup> *Ant.* 26, 206.

<sup>202</sup> *Ant.* 407-440.

<sup>203</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>204</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.



las crías huérfanas es, por otra parte, un tema poético muy arraigado en la antigüedad<sup>205</sup> que presenta el ave como modelo de amor maternal<sup>206</sup>. 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>207</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>208</sup>. De este modo Antígona es descrita como una mujer privada de sus seres queridos: sin su hermano, sin hijos y sin marido<sup>209</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>210</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 energética de quien realiza el ritual<sup>211</sup>.

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<sup>212</sup>. Estas maldiciones contra los enemigos quedan registradas en algunos lamentos poéticos que nos ha legado la tradición griega<sup>213</sup>. 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>214</sup>. De este modo, los desgarradores lamentos en

---

<sup>205</sup> Cf. *Tr.* 105, *Aj.* 629-634; *E. Hec.* 178-179, *Tr.* 146-148.

<sup>206</sup> Cf. Dué 2012: 247; Palomar 2001: 72.

<sup>207</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>208</sup> Cf. Goheen 1951: 39-40; Ormand 1999: 90-91. 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>209</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>210</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>211</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; Loraux 2012: 66.

<sup>212</sup> Cf. Foley 1993a: 104-105; Alexiou 1974: 21-22.

<sup>213</sup> Cf. *Aj.* 835-838, *Ant.* 1304-1305, *El.* 126-127, *OT.* 1275, 1349-1355, *Ph.* 961.

<sup>214</sup> *Ant.* 1304-1305. También Creonte, en *Ant.* 658-659, había perjurado en nombre de Zeus Εὐνάμιον, 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 ἐφούμνιον”, 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 ἐφούμνιον con el objetivo de obtener un deseo” y de ahí “desear” tanto en sentido positivo como negativo referido a las maldiciones. Sobre esto, vid. *LSJ.* s. v. ἐφουμνέω.

los que irrumpe Antígona son un primer intento de restaurar el orden y purificar la mancha mediante la transgresión de estas moderaciones en los lamentos fúnebres.

Más adelante se vuelve al lamento fúnebre en el κομμός<sup>215</sup>, intercambio lírico entre Antígona y el coro reservado a las lamentaciones de la tragedia 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<sup>216</sup>. 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<sup>217</sup>, 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>218</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 ἄκλαυτος, οἷσι νόμοις / πρὸς ἔργμα τυμβόχωστον ἔρ- / χομαι τάφου ποταίνου. *¡Cómo sin ser lamentada por mis seres queridos y por qué leyes a la prisión amontonada en forma de 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>219</sup>. La yuxtaposición de ambos términos que resaltan la privación de lamentos fúnebres privados, reforzada por el políptoton οἶα... οἷσις, 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<sup>220</sup> 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>221</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 ἀείφρουρος. *¡Oh túmulo! ¡Oh cámara nupcial! ¡Oh morada subterránea eternamente vigilante!* Como podemos observar en estos versos, los lamentos en tragedia juegan un

<sup>215</sup> *Ant.* 801-882.

<sup>216</sup> Cf. Jouanna 2007: 309; Alexiou 1974: 103.

<sup>217</sup> Cf. Stanford 1978: 189, 196; Knox 1964: 33.

<sup>218</sup> *Ant.* 823-833. Nótese el epíteto παγκλαύτοις (*Ant.* 831-832).

<sup>219</sup> *Ant.* 29 (ἄκλαυτον).

<sup>220</sup> Knox 1964: 33.

<sup>221</sup> *Ant.* 891-928.

papel importante al incrementar la respuesta emocional de la audiencia con respecto a los hechos sucedidos<sup>222</sup>. 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 fúnebres una reelaboración dramática con ritmo poético por medio de la palabra<sup>223</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>224</sup> y la división tripartita de éstos<sup>225</sup>. 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<sup>226</sup>.

Con la aparición posterior de Tiresias<sup>227</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<sup>228</sup>. 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»<sup>229</sup>. En efecto, Tiresias yuxtapone los rápidos recorridos del sol y las entrañas familiares<sup>230</sup>, los poderes del inframundo y los lamentos privados<sup>231</sup>, la calamidad de la casa y la alteración de la *polis*<sup>232</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>233</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 de la privación de la parte de honor que corresponde al muerto: ἄμοιρον, ἀκτέριστον, 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:

---

<sup>222</sup> Dué 2012: 239.

<sup>223</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>224</sup> *Ant.* 901-902.

<sup>225</sup> Dué 2012: 241-242.

<sup>226</sup> Cf. Alexiou 1974: 161-162; Dué 2012: 247-248.

<sup>227</sup> *Ant.* 988ss.

<sup>228</sup> Vid. Segal 1999: 167, 2013: 170-171.

<sup>229</sup> Segal 2013: 170-171.

<sup>230</sup> *Ant.* 1065-1066.

<sup>231</sup> *Ant.* 1074-1079.

<sup>232</sup> *Ant.* 1080-1083.

<sup>233</sup> *Ant.* 29-30.

φανεί γὰρ οὐ μακροῦ χρόνου τριβὴ / ἀνδρῶν γυναικῶν σοῖς δόμοις κωκύματα<sup>234</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>235</sup>, 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>236</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>237</sup>.

En la primera parte<sup>238</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 Antígona<sup>239</sup>. Tras acercarse a la tumba donde se encontraba Antígona, escucha lamentos estridentes que preconizan las desgracias inminentes: φωνῆς δ' ἄπωθεν ὀρθίων κωκυμάτων / κλύει τις ἀκτέριστον ἀμφὶ παστάδα, / καὶ δεσπότη Κρέοντι σημαίνει μολῶν<sup>240</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>241</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 ὀρθῆ σφε, στυνγνὸν οἰμῶξας ἔσω / χωρεῖ πρὸς αὐτὸν κἀνακωκύσας καλεῖ<sup>242</sup>. *Cuando él lo ve, lanza un terrible gemido,*

<sup>234</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>235</sup> Cf. *Ar. Ra.* 157; *A. Pers.* 404. Sobre esto, vid. Griffith 1999: 307-308.

<sup>236</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>237</sup> El final de esta tragedia se ha dividido tradicionalmente en dos partes. En la primera (*Ant.* 1155-1256) tiene lugar la *rhêsis* 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>238</sup> *Ant.* 1155-1256.

<sup>239</sup> *Ant.* 1196-1243.

<sup>240</sup> *Ant.* 1206-1208.

<sup>241</sup> *Ant.* 423-425.

<sup>242</sup> *Ant.* 1226-1227.

*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<sup>243</sup>. 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>244</sup>. Ante esta reacción, 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 ἄξιώσῃ, ἀλλ' ὑπὸ στέγῃς ἔσω / δμῳαῖς προθήσῃ πένθος οἰκεῖον στένειν<sup>245</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 el sentido del lamento privado, silencioso y femenino, mediante el eco de la πρόθεσις que tiene lugar en el interior del οἶκος<sup>246</sup>. 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>247</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>248</sup>, un lamento masculino con reminiscencias del elogio público en honor de los caídos en guerra<sup>249</sup>. 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»<sup>250</sup>.

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>251</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 ὄξυκώκυτον πάθος<sup>252</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.

<sup>243</sup> Cf. Alexiou 1974: 109; Bennett & Tyrrell 1990: 456; Dué 2012: 247.

<sup>244</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. Sobre esto, vid. Griffith 1999: 340.

<sup>245</sup> *Ant.* 1246-1249.

<sup>246</sup> Griffith 1999: 340-341. Según Kamerbeek (1978: 199-200), el verbo προθήσῃ, 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>247</sup> *Ant.* 1257-1276.

<sup>248</sup> *Ant.* 1279.

<sup>249</sup> Cf. *Ant.* 1258 (μνημ' ἐπίσημον), *Aj.* 1166, *El.* 1126; *Th.* II 43 2 (τὸν τάφον ἐπισημότερον). Sobre esto, vid. Segal 2013: 168-169.

<sup>250</sup> Segal 2013: 180.

<sup>251</sup> *Ant.* 1277-1353.

<sup>252</sup> *Ant.* 1316.

#### 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 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»<sup>253</sup>.

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<sup>254</sup>. 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 dramática bastante clara<sup>255</sup>.

Tanto el matrimonio como la sepultura encuentran su punto de unión en su catalogación como "ritos de paso"<sup>256</sup>. Así, en el matrimonio la novia abandona su vida anterior en la casa paterna y, mediante un complejo simbolismo de introducción<sup>257</sup>, se adentra en su nuevo οἶκος, el del marido, comenzando con ello una nueva vida con el fin de crear una familia. 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

---

<sup>253</sup> Ormand 1999: 98.

<sup>254</sup> Cf. Rehm 1994: 69; Ormand 1999: 84.

<sup>255</sup> Cf. Ormand 1999: 80; Rehm 1994: 59; Segal 2013: 172.

<sup>256</sup> Vid. Van Gennep 2008: 181-252.

<sup>257</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, vid. Rehm 1994: 14; Seaford 1987: 107.

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<sup>258</sup>.

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<sup>259</sup>. En este sentido, ambos rituales son concebidos como un τέλος<sup>260</sup>, 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<sup>261</sup>.

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>262</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<sup>263</sup>. 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 muerte y renacimiento, en nuestra tragedia Sófocles deja a la novia en la oscuridad y la esterilidad, sin ninguna renovación del ciclo natural<sup>264</sup>, pues asistimos a la aniquilación de la unidad familiar, del οἶκος, mediante la destrucción del κύριος Creonte<sup>265</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<sup>266</sup>. Según confirman los epitafios de jóvenes muchachas, era también 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<sup>267</sup>.

---

<sup>258</sup> Cf. Alexiou 1974: 120-122; Seaford 1987: 106; Goheen 1951: 37.

<sup>259</sup> Cf. Seaford 1987: 107; Rehm 1994: 14; Van Gennepe 2008: 256-257.

<sup>260</sup> Cf. Seaford 1987: 114; Rehm 1994: 17.

<sup>261</sup> Cf. Rehm 1994: 12, 26; Seaford 1987: 106.

<sup>262</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 mancilla 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, vid. Segal 1999: 188; Alexiou 1974: 9, 195; Seaford 1987: 112.

<sup>263</sup> Cf. Guépin 1968: 141; Segal 1999: 180; Ormand 1999: 25-26.

<sup>264</sup> Segal 1999: 181.

<sup>265</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, vid. Rehm 1994: 18; Ormand 1999: 85.

<sup>266</sup> Vid. Rehm 1994: 30-42.

<sup>267</sup> 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<sup>268</sup>, en las que aparecen jóvenes féminas sacrificadas que se van a casar con el Hades, como Ifigenia, Casandra o Alceste<sup>269</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>270</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<sup>271</sup>.

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<sup>272</sup>, 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 aparece repetida con frecuencia, no sólo en el prólogo y en la éxodo, sino también en momentos intermedios de la tragedia.

#### 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 μετὰ<sup>273</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: ἀλλ' οὐκ ἔάσει τοῦτ' ἄν ἡ δίκη σ', ἐπεὶ / οὐτ' ἠθέλησας οὐτ' ἐγὼ 'κοινωσάμην<sup>274</sup>. *No te lo permitirá 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>268</sup> Cf. Worman 2012: 362; Ormand 1999: 25.

<sup>269</sup> Cf. E. *IA*. 461, *IT*. 369, *Tr*. 308-340, 445, *Or*. 1109, *Alc*. 746.

<sup>270</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, vid. *Ant*. 852, 868, 890, 892. Cf. Long 1968: 84, 153; Segal 1999: 177; Knox 1964: 114; Ormand 1999: 94-95.

<sup>271</sup> Blundell 2002: 136.

<sup>272</sup> Cf. Ormand 1999: 79-103; Rehm 1994: 59-71; Segal 1999: 180-181.

<sup>273</sup> *Ant*. 69-70.

<sup>274</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>275</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 agradar 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>276</sup>, que ella misma presagia mediante la alusión a la vida que es para “siempre”<sup>277</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<sup>278</sup>, el verbo κείμαι puede referirse tanto al muerto que *yace* en su tumba como al amante que también *yace* en su lecho nupcial<sup>279</sup>. En efecto, el vocabulario de Antígona sugiere la comunión y el abrazo de los amantes en el tálamo nupcial<sup>280</sup>. 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<sup>281</sup>, 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>282</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 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<sup>283</sup>, 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

<sup>275</sup> Ant. 71-76.

<sup>276</sup> Ant. 460.

<sup>277</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>278</sup> Cf. Blundell 2002: 108; Seaford 1990: 78.

<sup>279</sup> Cf. Il. IX 556; A. Ch. 894-895; S. Aj. 899, El. 463, 1418-1419.

<sup>280</sup> Cf. Blundell 2002: 108; Benardete 1999: 12.

<sup>281</sup> Cf. Benardete 1999: 13; Worman 2012: 363.

<sup>282</sup> Ant. 1240.

<sup>283</sup> Cf. Blundell 2002: 108; Winnington-Ingram 1980: 130.

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 εὐνοῦς τῆδε τῆ πόλει<sup>284</sup>, favorable para esta ciudad<sup>285</sup>. 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. 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. Pero en este drama no tenemos hermanos varones. El pariente más cercano por consanguinidad es Antígona<sup>286</sup>, que, como hemos visto, podría representar 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 con ello el honor que merecen<sup>287</sup>. 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>288</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<sup>289</sup>:

ΑΝΤΙΓΟΝΗ· ἀλλ’ οἶδ’ ἀρέσκουσ’ οἷς μάλισθ’ ἀδεῖν με χρή. / ΙΣΜΗΝΗ· εἰ καὶ δυνήσῃ γ’· ἀλλ’ ἀμηχάνων ἐρᾶς. / ΑΝ· οὐκοῦν, ὅταν δὴ μὴ σθένω, πεπαύσομαι. / ΙΣ· ἀρχὴν δὲ θηρᾶν οὐ πρέπει τὰμύχανα<sup>290</sup>.

ANTÍGONA: Pero sé agradar a los que más debo agradar. 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 cinégetica 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>291</sup>, el paralelismo de esta imagen con la virgen salvaje<sup>292</sup>, que debe ser

<sup>284</sup> Ant. 209-210.

<sup>285</sup> Cf. Blundell 2002: 118; Bowra 1944: 83-84.

<sup>286</sup> Recuérdese que Creonte es pariente por ἀγχιστεῖα, no por συγγένεια (Ant. 174).

<sup>287</sup> Cf. Ant. 25, 74-75, 89.

<sup>288</sup> Este tema aparece en dos de los estásimos más representativos de esta tragedia: Ant. 361-364, 781.

<sup>289</sup> Segal 1999: 197.

<sup>290</sup> Ant. 89-92.

<sup>291</sup> Cf. S. Tr. 536; E. Ba. 468, Ph. 337, 1366, IA. 698, Tr. 676, Alc. 994.

<sup>292</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

domesticada en el matrimonio mediante su atadura al yugo del marido. 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>293</sup>, conectados ambos con la imposibilidad de ser dominados por el ser humano.

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: αὐτὴς πρὸς λιθόστρωτον κόρης / νυμφεῖον Ἄιδου κοῖλον εἰσεβαίνομεν<sup>294</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>295</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<sup>296</sup>.

Finalmente, Antígona y Hemón alcanzan sus nupcias en el Hades, tal como relata el mensajero en *Ant.* 1220-1241:

Ἐν δὲ λοισθίῳ τυμβεύματι / τὴν μὲν κρεμαστὴν ἀχένος κατείδομεν, / βρόχῳ μιτώδει  
σινδόνοσ καθημμένην, / τὸν δ' ἀμφὶ μέσση περιπετῆ προσκείμενον, / εὐνῆσ ἀποιμῶζοντα  
τῆσ κάτω φθορὰν / καὶ πατρὸσ ἔργα καὶ τὸ δύστηνον λέχος. / (...) (sc. Αἴμων) ἐπενταθεῖσ  
/ ἤρεισε πλευραῖσ μέσσον ἔγχος, ἐσ δ' ὑγρὸν / ἀγκῶν' ἔτ' ἔμφρων παρθένω  
προσπτύσεται. / Καὶ φυσιῶν ὀξεῖαν ἐκβάλλει ροῆν / λευκῆ παρειᾷ φοινίου  
σταλάγματοσ. / Κεῖται δὲ νεκρὸσ περὶ νεκρῶ, τὰ νυμφικὰ / τέλη λαχὼν δεῖλαιοσ ἔν γ'  
Ἄιδου 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.*

En esta *rhêsis* 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

---

ser humano, rompiendo los límites impuestos para el hombre y siendo, como la califica el coro (*Ant.* 376), un δαιμόνιον τέρας.

<sup>293</sup> Cf. *Ant.* 220, 519, 524-525, 568, 653-654, 761, 816.

<sup>294</sup> *Ant.* 1204-1205.

<sup>295</sup> Cf. *Aj.* 1165, 1403.

<sup>296</sup> Griffith 1999: 331.

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>297</sup> y la posterior liberación de Antígona<sup>298</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<sup>299</sup>.

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>300</sup> está hecha con el hilo del velo que envuelve su cabeza, συνδόνος, tanto en su muerte como en su boda<sup>301</sup>. Y es que en ambos ritos el velo se empleaba para cubrir la cabeza de la novia y del muerto<sup>302</sup>. 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.

La muerte entrelazada de Antígona y Hemón se evoca de nuevo mediante la expresión ἐς δ' ὕγρον ἀγκῶνα προσπτύσσεται, 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<sup>303</sup>, una fuerte oposición para la que se nos prepara desde el prólogo<sup>304</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>305</sup>, retomado en la éxodo con la nueva imagen del abrazo sangriento de los amantes en la muerte. Así, mediante el mismo verbo<sup>306</sup> se sugiere el cuadro del entrelazamiento de ambos personajes, convertidos en un mismo lecho

---

<sup>297</sup> *Ant.* 1196-1202.

<sup>298</sup> *Ant.* 1203-1208.

<sup>299</sup> Cf. Bowra 1944: 111; Foley 1996: 61; Segal 1999: 176.

<sup>300</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.

<sup>301</sup> Cf. Rehm 1994: 64; Griffith 1999: 334; Seaford 1987: 113.

<sup>302</sup> Cf. Seaford 1987: 107; Van Genep 2008: 256-257. Existen muchos otros contextos en los que el vocablo συνδών o el término poético φᾶρος se emplean referidos al velo que cubre el muerto, términos que en Bizancio serán sustituidos por σάβανον, vid. *Od.* II 97, XIX 138; *S. Aj.* 916, Hdt. II 86; *TrGF.* III 153, IV 210 67. Cf. Alexiou 1974: 27; Rehm 1994: 64.

<sup>303</sup> Griffith 1999: 137.

<sup>304</sup> Cf. *Ant.* 88 (θερμὴν ἐπὶ ψυχοῖσι), 650 (ψυχρὸν παραγκάλισμα), 653-654. Vid. Ormand 1999: 81-82.

<sup>305</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>306</sup> Cf. *Ant.* 709, 886, 1237.

nupcial y sepulcral, en un mismo velo de muerte y de matrimonio que los cubre a ambos<sup>307</sup>. En la misma línea, la expresión τὰ νυμφικὰ 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<sup>308</sup>.

Finalmente, el entrelazamiento de los amantes se reafirma con la expresión κείται 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 κείμαι, 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 μέτα 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.

#### 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 μῖασμα que hay que expulsar con el fin de purificar la comunidad: ἄγων ἐρῆμος ἔνθ' ἂν ἦ βροτῶν στίβος / κρύψω πετρώδει ζῶσαν ἐν κατώρυχι, / φορβῆς τοσοῦτον ὡς ἄγος μόνον<sup>309</sup> προθείς, / ὅπως μῖασμα 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 μῖασμα 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>310</sup>.

En este pasaje de supuesta expulsión del μῖασμα, hay dos motivos que se asocian con rituales propios del mundo griego y con otros textos literarios: la expulsión del μῖασμα en un espacio alejado de la civilización, deshabitado, intacto y, por tanto, puro<sup>311</sup> y el

<sup>307</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).

<sup>308</sup> Cf. Seaford 1987: 114; Rehm 1994: 17, 32; Ormand 1999: 18; Kamerbeek 1978: 199.

<sup>309</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>310</sup> Cf. *Ant.* 249-277, 1201.

<sup>311</sup> Cf. *Aj.* 654-660, *OT.* 1412. Sobre esto, vid. Parker 1990: 259; Griffith 1999: 254.

hecho de depositar frente a la mancuerna<sup>312</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>313</sup>. Por otra parte, la reclusión como castigo se adecua perfectamente al 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<sup>314</sup>. Con todo, Creonte había decretado, para quien incumpliera el decreto, el castigo por lapidación<sup>315</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 μῖασμα 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<sup>316</sup>. Así también, la morada donde será sepultada Antígona es un πετρώδης κατῶρυξ<sup>317</sup>, una fosa hecha de piedra y cavada en la tierra<sup>318</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 ο λιθόστρωτον νυμφεῖον κοῖλον<sup>319</sup>, evocando 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>320</sup> se vuelve a evocar la sepultura que envuelve a la protagonista<sup>321</sup>. En este amebio 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<sup>322</sup>.

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 va a

<sup>312</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 μῖασμα, 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. Sobre esto, vid. Schein 2014: 171-172; *LSJ.* s. v. προτίθημι.

<sup>313</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. Sobre esto, vid. Jebb 1888: 144; Guépin 1968: 104-105; Knox 1964: 72.

<sup>314</sup> Griffith 1999: 253.

<sup>315</sup> *Ant.* 36.

<sup>316</sup> Cf. Knox 1964: 100; Blundell 2002: 129.

<sup>317</sup> Sobre la posible ubicación de estas fosas en las partes elevadas de la ladera de Tebas, vid. Jebb 1888: 143.

<sup>318</sup> Sobre la etimología de κατῶρυξ, vid. *DELG.* s. v. ὀρύσσω.

<sup>319</sup> Cf. *Ant.* 891, 1100, 1204-1205.

<sup>320</sup> *Ant.* 806-882.

<sup>321</sup> Sobre el κομμός en general como un resquicio trágico de los lamentos fúnebres, de realidades rituales arcaicas heredadas por la tragedia griega, vid. Alexiou 1974: 103; Jouanna 2007: 309.

<sup>322</sup> Griffith 1999: 260.

acoger en el Hades<sup>323</sup> poniendo como única confidente a su tierra patria, Antígona preconiza sus bodas con la muerte, en *Ant.* 810-816: ἀλλά μ' ὁ παγ- / κοίτας Ἴαιδας ζῶσαν ἄγει τὰν Ἀχέρωντος / ἀκτάν, οὐθ' ὑμεναίων / ἔγκληρον, οὔτ' ἐπὶ νυμ- / φείους πώ 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>324</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.

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>325</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 εἴρηκ' ἐγώ, / ἄφετε μόνην ἐρήμον, 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<sup>326</sup>, evocado con el mismo verbo<sup>327</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 matrimonio, que cubre a los dos amantes en su lecho de muerte<sup>328</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 ἦξιν πατρί, προσφίλης δὲ σοί, / μητερ, φίλη δὲ σοί, κασίγνητον κάρα. Ἐπεὶ θανόντας αὐτόχειρ ὑμᾶς ἐγώ / ἔλουσα κάκόσμησα κάπιτυμβίους / χοᾶς 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*

<sup>323</sup> Sobre este tema, muy recurrente en los lamentos fúnebres de la época y en los epitafios, vid. Alexiou 1974: 187-189.

<sup>324</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>325</sup> *Ant.* 891-928.

<sup>326</sup> Cf. Griffith 1999: 275; Segal 2013: 179.

<sup>327</sup> Cf. *Aj.* 915, *Ant.* 1237.

<sup>328</sup> *Ant.* 1220-1225.

*moristeis, os lavé, os adorné, os ofrecí libaciones sobre vuestras tumbas; en cambio ahora, Polinices, por sepultar tu rostro obtengo semejante trato*<sup>329</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<sup>330</sup>. 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.

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<sup>331</sup>. La convergencia entre ambos rituales aparece también marcada por la palabra *κατασκαφής*, que sugiere una fosa excavada en la tierra que envuelve a la novia<sup>332</sup>, del mismo modo que se envolvió el cadáver de Polinices con la sepultura debida, *δέμας περιστέλλουσα*<sup>333</sup>. Esta nueva vivienda acogerá a la protagonista para siempre, *αἰείφρουρος*, una imagen que aparecía también en el prólogo con la expresión *ἐκεῖ αἰεὶ κείσομαι*<sup>334</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 afección por los vínculos de sangre, igual que aparecía en el prólogo con el políptoton *φίλη μετ' αὐτοῦ... φίλου μέτα*<sup>335</sup>. 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<sup>336</sup>. La trágica muerte de Hemón<sup>337</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>338</sup>.

---

<sup>329</sup> De este lamento fúnebre evitamos hablar del tricolon *ἔλουσα κάκωσμησα 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.

<sup>330</sup> Cf. Cropp 1997: 139; Seaford 1990: 76.

<sup>331</sup> Cf. Else 1976: 64; Benardete 1999: 109.

<sup>332</sup> Cf. *Ant.* 774, 1204-1205.

<sup>333</sup> Sobre el significado religioso de estos términos, vid. Benardete 1999: 110.

<sup>334</sup> *Ant.* 76.

<sup>335</sup> *Ant.* 73. Sobre esto, vid. Goheen 1951: 77; Else 1976: 65; Blundell 2002: 107-108.

<sup>336</sup> Cf. Rutherford 2012: 71-72; Hamilton 1991: 93-94; Goldhill 2012: 235-236; Knox 1964: 79; Segal 1999: 186; Griffith 2001: 127.

<sup>337</sup> *Ant.* 1175.

<sup>338</sup> *Ant.* 1238-1239. Sobre esto, vid. 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 οὔτω λαβὼν / ἄλεκτρον, ἀνυμέναιον<sup>339</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 καρπῷ en referencia al gesto de coger a la novia por las muñecas e introducirla en su nuevo hogar<sup>340</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 κείμαι, 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 οἶκος. 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.

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

---

<sup>339</sup> *Ant.* 916-917.

<sup>340</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 οἰκίτωρ 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.

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 μῖασμα. 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<sup>8</sup>. 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. Edipo es, a la vez, un nativo tebanos y un extranjero<sup>9</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>10</sup>. Los juegos etimológicos del nombre

---

<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).

<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.

<sup>8</sup> Cf. Dodds 1966: 37; Segal 1999: 207.

<sup>9</sup> OT. 452-453.

<sup>10</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

de Edipo reflejan la ambigüedad característica del protagonista, conocedor (οἶδα) del enigma de la Esfinge que lo convirtió en salvador de Tebas<sup>11</sup> y con los pies hinchados (οἰδέω)<sup>12</sup>, una marca que conecta al héroe con su destino<sup>13</sup>. Edipo, en su máxima gloria al inicio del drama, considerado el primero entre los hombres en su trato con la divinidad<sup>14</sup>, se convierte al final en un ser humano igual a nada<sup>15</sup>, con una τύχη desconcertante que lo eleva y lo destruye en un solo día<sup>16</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>17</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 representa<sup>18</sup>.

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>19</sup>. 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<sup>20</sup>.

En última instancia, la respuesta al enigma es tanto Edipo como el hombre, identificados entre sí mediante ambigüedades e ironías con doble sentido<sup>21</sup>. 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. 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

---

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>11</sup> Cf. *OT*. 37, 397.

<sup>12</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>13</sup> 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.

<sup>14</sup> *OT*. 33-34.

<sup>15</sup> *OT*. 1187-1188.

<sup>16</sup> Cf. *OT*. 438, 442-443, 614-615.

<sup>17</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, vid. Cameron 1968: 10; Gould 1965b: 599.

<sup>18</sup> Knox 1957: 195.

<sup>19</sup> *OT*. 1193-1196. Sobre esto, vid. Segal 1999: 247; Knox 1957: 157.

<sup>20</sup> Segal 1999: 216.

<sup>21</sup> Knox 1957: 157.

de la tierra que él mismo ha destruido<sup>22</sup>. 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 délfico γνῶθι σεαυτόν<sup>23</sup>.

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<sup>24</sup>. 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<sup>25</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>26</sup>.

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>27</sup> hace pensar en la concepción negativa de los tiranos como déspotas o gobernantes absolutos alejados de su pueblo<sup>28</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 de βασιλεύς<sup>29</sup>, en esta obra en concreto la palabra parece estar empleada en más de una

---

<sup>22</sup> Cf. Benardete 1966: 106; Segal 1999: 216; Vernant 2002b: 116. Vid. *OT*. 454-456, 811.

<sup>23</sup> Cf. Cameron 1968: 17-18; Knox 1957: 47-48. 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 Ayante, Antígona o Creonte (cf. *Aj.* 127-133, 758-761). Pero a pesar de la controversia suscitada por la consideración de Edipo como un ὕβριστής (vid. Griffith 1996: 76-78), ya que no parece cometer *hybris* al presentarse 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>24</sup> Cf. Knox 1957: 63-64; Gould 1965b: 600-601.

<sup>25</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>26</sup> *OT*. 68. Vid. Knox 1957: 117.

<sup>27</sup> Cf. *OT*. 408, 513, 588, 799, 873, 925, 939.

<sup>28</sup> Es diferente la pregunta “¿por qué Edipo es llamado *tirano*?” a “¿por qué la tragedia es intitulada *Οἰδίπους 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.

<sup>29</sup> Knox 1979: 87.

ocasión para referirse al personaje como un soberano que abusa de su poder absoluto<sup>30</sup>. Por esta razón, en *Edipo Rey* el vocablo no sólo es sinónimo de rey en sentido neutro, 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>31</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 ὑβριστής, lleno de desmesura o *hybris* como causa principal de su caída en desgracia. La descripción de Edipo como un τύραννος ὑβριστής<sup>32</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: 76-81), 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>33</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>34</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. 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>35</sup>, y los altares del soberano son los que éste tiene en palacio, pero no en honor propio sino de las divinidades.

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>36</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<sup>37</sup>. 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>38</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

---

<sup>30</sup> Cf. OT. 408, 588, 873.

<sup>31</sup> 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>32</sup> OT. 873 (ὑβρις φυτεύει 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>33</sup> OT. 16.

<sup>34</sup> OT. 216-275.

<sup>35</sup> OT. 33-34.

<sup>36</sup> Sobre esta controversia, cf. Cameron 1968: 131-132; Griffith 1992: 196-202; Harris 2012: 293-295.

<sup>37</sup> Cf. Cameron 1968: 131-132; Gould 1966: 495.

<sup>38</sup> OT. 800-813.

como si no, el asesino estaba siempre contaminado y debía ser desterrado<sup>39</sup>. A raíz de la polución que conllevaba el derramamiento de sangre en el asesinato, la tierra ya no produce frutos, sino μῑασμα, 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 mancha. 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>40</sup>. Este final parece pues inconcluso, ya que tras la ceguera de Edipo deberíamos esperar su exilio<sup>41</sup>.

De esta sucinta introducción podemos extraer tres elementos rituales principales que aparecen en el prólogo: las súplicas, el μῑασμα 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 desarrollados según los intereses dramáticos de cada contexto.

## 5. 2. Las súplicas

### 5. 2. 1. Introducción

Uno de los rituales que mejor conocemos, debido a los muchos ejemplos de que disponemos<sup>42</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 ἱκετεία<sup>43</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<sup>44</sup>. En cambio la ἱκετεία, que generalmente se dirige a otra persona, es un entramado formal de rasgos políticos y religiosos. Por lo general, en la εὐχή el receptor suele estar ausente, mientras que en la ἱκετεία suele estar presente.

En la ἱκετεία, como sucede en general con la religión pública de los griegos, la esfera política se encuentra estrechamente vinculada a la religiosa<sup>45</sup>. En Atenas, como sucedió

---

<sup>39</sup> Adkins 1960: 92.

<sup>40</sup> *OT*. 1429.

<sup>41</sup> Kovacs 2009: 53.

<sup>42</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 70-72.

<sup>43</sup> En Grecia había muchos términos para referirse a la súplica, como εὐχομαι, ἱκετεύω 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.

<sup>44</sup> Cf. Naiden 2006: 7; Burkert 2007: 102-103; Pulleyn 1997: 59; Corlu 1966: 215.

<sup>45</sup> Sobre la ἱκετεία, vid. Naiden 2006: 171-218.

también en otras *poleis* griegas, la súplica realizada ante un lugar sacro llegó a ser un procedimiento regulado por el Estado, mediante leyes que reglamentaban este ritual<sup>46</sup>. En este sentido, a los asesinos, a los secuestradores y a los impuros se les impedía hacer la súplica sagrada ante el consejo<sup>47</sup>. 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<sup>48</sup>. Asimismo, Andócides nos transmite una ley que prohibía el uso de ramos de suplicantes durante los misterios eleusinos<sup>49</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>50</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<sup>51</sup>. Es el caso de la protección solicitada por Edipo en Colono<sup>52</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>53</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<sup>54</sup>. 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*<sup>55</sup>.

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*<sup>56</sup>. 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<sup>57</sup>. En estas últimas

---

<sup>46</sup> Arist. *Ath.* 43.

<sup>47</sup> Naiden 2006: 178.

<sup>48</sup> Naiden 2006: 174.

<sup>49</sup> And. I 110.

<sup>50</sup> *IG.* II<sup>2</sup> 218.

<sup>51</sup> Cf. Kopperschmidt 1971: 322; Gould 1973: 77-78; Naiden 2006: 70-71.

<sup>52</sup> *OC.* 84-110.

<sup>53</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*.

<sup>54</sup> Gould 1973: 76.

<sup>55</sup> Cf. Burkert 2009: 157-158; Gould 1973: 75.

<sup>56</sup> Cf. Kopperschmidt 1971: 322; Gould 1973: 97.

<sup>57</sup> Gould 1973: 77-78.



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>58</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>59</sup>. Por otro lado, existe también una estructura externa en atención a la interacción entre los participantes en el ritual<sup>60</sup>. 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. 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. El tercer paso consiste en la súplica propiamente dicha, con su estructura interna tripartita, durante la cual el suplicante debe exponer los argumentos que muestren que se le debe conceder la plegaria<sup>61</sup>. En cuarto lugar, el *supplicandus* debe dar una respuesta, ya que puede aceptarla o denegarla. 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.

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. 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»<sup>62</sup>.

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

---

<sup>58</sup> Conservamos varios ejemplos de transgresión de *asylia*. Un caso lo encontramos en la historia de Cilón que transmite Tucídides (I 126). Según ésta, Cilón realizó un golpe de Estado frustrado en Atenas con el fin de instaurar la tiranía, razón por la cual Cilón y sus seguidores se atrincheraron en la Acrópolis. Pero los atenienses les pusieron sitio. Ante este panorama, Cilón 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>59</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.

<sup>60</sup> Sobre esta estructura, vid. Naiden 2006: 29-162.

<sup>61</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, vid. Naiden 2006: 78-79; Harris 2012: 296.

<sup>62</sup> Adrados 1986: 33.

acaba de surgir, como reflejan las primeras palabras de Edipo<sup>63</sup>. Posteriormente, se describe la peste que amenaza la tierra y la solución encontrada por el *supplicandus*<sup>64</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.

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>65</sup>, como veremos en el agón entre Edipo y Tiresias<sup>66</sup>, en la súplica de Yocasta<sup>67</sup> o en el momento final en que Edipo súplica que lo exilien<sup>68</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:

᾿Ω τέκνα, Κάδμου τοῦ πάλαι νέα τροφή, / τίνας ποθ' ἔδρας τάσδε μοι θαάζετε /  
ἰκτηρίοις κλάδοισιν ἐξεστεμμένοι; / Πόλις δ' ὁμοῦ μὲν θυμιαμάτων γέμει, / ὁμοῦ δὲ  
παιάνων τε καὶ στεναγμάτων<sup>69</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>70</sup>, sus descendientes<sup>71</sup>. La misma idea la encontramos en el sustantivo

<sup>63</sup> Burian 1977: 82-83.

<sup>64</sup> Cf. OT. 22-30, 68-72.

<sup>65</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 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; Pulley 1997: 70-95; Aubriot-Sévin 1992: 295-385.

<sup>66</sup> OT. 300-462.

<sup>67</sup> OT. 911-923.

<sup>68</sup> OT. 1409-1415.

<sup>69</sup> OT. 1-5.

<sup>70</sup> Vid. Sch. OT. 1: κέρηται τῶ τέκνα ὡσπερὶ πατήρ.

παῖδες, referido varias veces a los suplicantes en este prólogo<sup>72</sup>. Mediante esta relación paterno-filial entre Edipo y los suplicantes se destaca el vínculo afectivo y familiar que une a ambos<sup>73</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>74</sup>. De este modo Edipo presenta a la generación descendiente de Cadmo como una nueva cosecha, pues los hijos son las nuevas semillas<sup>75</sup> que brotan de la antigua ciudad de Cadmo y los hijos de Edipo<sup>76</sup>. 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>77</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 ἔξεστεμμένοι. Es un hecho constatable en muchos textos<sup>78</sup> que los suplicantes llevaban ramos de laurel<sup>79</sup>, generalmente coronados de lana, al altar o al templo de la divinidad a la que dirigían la súplica<sup>80</sup>. En este altar se depositaban los ramos como ofrenda a la divinidad.

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 templo de la divinidad y se le suplicaba que aplacara el λοιμός y purificara la comunidad<sup>81</sup>. 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<sup>82</sup>. En cambio, como veremos en la imagen del μίασμα, en esta tragedia no parece haber una clara alusión al ritual del φαρμακός, ya que la situación

---

<sup>71</sup> Cf. Dawe 2006: 70; Bollack 1990: 2-3; Kamerbeek 1967: 31.

<sup>72</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.

<sup>73</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>74</sup> Cf. OT. 916, 947, 973, 1067, 1214, 1245, 1282, 1394-1395. Vid. Segal 1999: 231.

<sup>75</sup> Esta misma metáfora referida a los hijos la encontramos en Aj. 510-511, OC. 345-346.

<sup>76</sup> Dawe 2006: 70.

<sup>77</sup> Esta posición se repite varias veces más en el prólogo (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>78</sup> Cf. II. I 14-15; A. Supp. 481-485, Eu. 43; E. Supp. 9-10; And. I 110-116; Arist. Ath. 43; Plu. Thes. 18 1.

<sup>79</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.

<sup>80</sup> Cf. Naiden 2006: 56-57; Aubriot-Sévin 1992: 421-422.

<sup>81</sup> Deubner 1956: 189-190.

<sup>82</sup> Vernant 2002b: 124-125.

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<sup>83</sup>. Podríamos pensar que la súplica va dirigida a un dios, aunque sabemos que el receptor es Edipo. Por ello, Delcourt<sup>84</sup> 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>85</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. 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>86</sup>. Este participio es pues una hipálage que concierne a los suplicantes en vez de con los ramos<sup>87</sup>. Con ello se intensifica el cuadro de la súplica inicial, al sugerir que los suplicantes estaban ellos mismos coronados<sup>88</sup>. Así, «la métaphore souligne l’abondance»<sup>89</sup> mediante una imagen que aparece reforzada por el preverbo perfectivo ἐξ. El mismo verbo volverá a aparecer en *OT*. 19 referido al resto del pueblo que se encuentra congregado, donde el preverbo perfectivo ἐξ en el participio ἐξεστεμμένον parece subrayar la abundancia al describir a los suplicantes coronados, por completo, como los ramos que llevan.

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>90</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<sup>91</sup>. El peán aparece asociado con Apolo<sup>92</sup> en calidad de salvador de la comunidad, a quien se le invoca mediante el grito ritual Ἥ Παιάν<sup>93</sup>, y al treno como canto de luto, así como a distintas celebraciones como las bodas, a la alegría y a las victorias militares<sup>94</sup>. 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

---

<sup>83</sup> Naiden 2006: 56.

<sup>84</sup> Aubriot-Sévin 1992: 422-423.

<sup>85</sup> *OT*. 16.

<sup>86</sup> Cf. *Il.* I 14-15; *A. Eu.* 43-45, *Supp.* 22.

<sup>87</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.

<sup>88</sup> Dawe 2006: 71.

<sup>89</sup> Bollack 1990: 7.

<sup>90</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>91</sup> Rudhardt 1992: 184-185.

<sup>92</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>93</sup> Cf. *OT*. 154, 186.

<sup>94</sup> Cf. Rudhardt 1992: 183; Rutherford 1993: 78-79, 1994: 113-114.

crea expectativa ante la incertidumbre de unos acontecimientos que motivan gritos rituales por un dolor inexplicado 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>95</sup>, un caso claro de ritual apotropaico que cuadra muy bien con el contexto de esta tragedia<sup>96</sup>. 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>97</sup> y la relación etimológica entre θύω y θύμα<sup>98</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<sup>99</sup>. Esta función catártica del humo se conecta muy bien con el contexto de la tragedia que 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>100</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. 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>101</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<sup>102</sup>.

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

---

<sup>95</sup> *Sch. OT. 4.*

<sup>96</sup> Vernant 2002b: 124.

<sup>97</sup> *Sch. OT. 4.*

<sup>98</sup> *DELG.* s. v. θύω. Este verbo, frecuente en época clásica para referirse al “sacrificio”, en principio significa “quemar algo de tal como que produzca humo”, como confirma su relación etimológica con el latín *fumus*, vid. Burkert 2011: 51; Calderón Dorda & De Paco 2013: 150.

<sup>99</sup> Cf. Parker 1990: 227; Burkert 2007: 87.

<sup>100</sup> Aubriot-Sévin (1992: 143-145) hace hincapié en el carácter contradictorio de los textos. 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>101</sup> *OT.* 63-67.

<sup>102</sup> Bollack 1990: 40.

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 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 ἱερεὺς, que, como representante de la esfera religiosa, es el encargado de realizar la súplica<sup>103</sup>: ἀλλ', ὃ γεραιέ, φραζ', ἐπεὶ πρέπων ἔφους / πρὸ τῶνδε φωνεῖν<sup>104</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<sup>105</sup>. Al mismo tiempo, la condición de anciano subrayada por el vocativo lo convierte en la persona idónea para actuar como representante de los tebanos<sup>106</sup>.

El sacerdote de Zeus<sup>107</sup>, por tanto, toma la palabra como representante de la religión pública y oficial. 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<sup>108</sup>. 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<sup>109</sup>. Asimismo, en determinados contextos se requería al sacerdote para que pronunciara ciertas fórmulas rituales, como las maldiciones proferidas contra Andócides o contra Alcibíades<sup>110</sup> o las plegarias realizadas con las manos levantadas al comienzo del sacrificio<sup>111</sup>.

En definitiva, el sacerdote funciona como un intermediario social entre el dios y la comunidad<sup>112</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. Si es el intermediario entre el dios y la comunidad, la plegaria debería ir dirigida a una

---

<sup>103</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 *Ayante* 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>104</sup> *OT*. 9-10.

<sup>105</sup> Cf. Bollack 1990: 9; Aubriot-Sévin 1992: 59.

<sup>106</sup> Dawe 2006: 71.

<sup>107</sup> *OT*. 18.

<sup>108</sup> Cf. Burkert 2007: 80; Bruit Zaidman & Schmitt Pantel 2002: 42.

<sup>109</sup> Aubriot-Sévin 1992: 62.

<sup>110</sup> Cf. Lys. VI 51; Plu. *Alc.* 22 5.

<sup>111</sup> Cf. Burkert 2007: 80; Aubriot-Sévin 1992: 60.

<sup>112</sup> A este respecto, vid. *TrGF*. III 144.

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>113</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<sup>114</sup>, 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 *asyllia* o en aquellas dirigidas a las divinidades<sup>115</sup>. Se encuentran, pues, congregados en posición sedente ante los altares de Edipo, como confirman las palabras del *hiereus*: *προσήμεθα / βωμοῖσι τοῖς σοῖς*<sup>116</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>117</sup>. Estos altares públicos, que se encontraban en el palacio de Edipo, han sido identificados con el *ἀγνιεύς βωμός*, un altar dedicado a Apolo, en su condición de dios de las calles, que se encontraba frente a las puertas de las casas<sup>118</sup>. Pero al mismo tiempo, como afirman Pólux y un escolio al pasaje, en la *σκηνή* se ubicaba también este mismo altar<sup>119</sup>. De este modo, si Apolo *Ἀγνιεύς* 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>120</sup>, que a veces representaba una tumba según el contexto escénico lo requiriera<sup>121</sup>.

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>122</sup>. 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>123</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.

---

<sup>113</sup> Cf. *OT*. 149-150, 162-167, 203-206.

<sup>114</sup> Gould 1973: 76.

<sup>115</sup> Gould 1973: 77-78.

<sup>116</sup> *OT*. 15-16.

<sup>117</sup> Cf. *OT*. 142-143; *A. Supp.* 481-483. Vid. Burian 1977: 83; Naiden 2006: 56; Aubriot-Sévin 1992: 421-428.

<sup>118</sup> Cf. Arnott 1962: 45; Griffith 1996: 16.

<sup>119</sup> Cf. *Poll.* IV 123; *Sch. OT*. 16.

<sup>120</sup> Cf. *OT*. 16, 919, *El.* 637; *A. Ag.* 1081; *E. Ph.* 631; *Ar. Th.* 748.

<sup>121</sup> Cf. *A. Pers.* 598-622, *Ch.* 4. Vid. Arnott 1962: 45-56; Brioso 2005: 222-223; Griffith 1996: 15-17.

<sup>122</sup> Cf. Vernant 2002b: 117; Knox 1957: 159; Griffith 1996: 18. 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>123</sup> *OT*. 31-34.

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>124</sup>. De este modo, se crea una escena ambigua y preocupante donde la súplica que se dirige a Edipo hace pensar en una súplica a la divinidad, «the god whose absent presence is everywhere in the play»<sup>125</sup>.

Si algunos suplicantes se encuentran reunidos en torno a los altares de Edipo, el resto se halla en diversos espacios sagrados: τὸ δ' ἄλλο φῦλον ἐξεστεμμένον / ἀγοραῖσι θακεῖ, πρὸς τε Παλλάδος διπλοῖς / ναοῖς, ἐπ' Ἴσμηνοῦ τε μαντεῖα σποδοῶ<sup>126</sup>. *El resto del pueblo está sentado, coronado, en las ágoras, junto a los dos templos de Palas y la ceniza profética de Ismenio*. 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>127</sup>; otros se hallan junto a la ceniza profética contigua al río Ismenio<sup>128</sup>. 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>129</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>130</sup>. 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

<sup>124</sup> *OT*. 151-215.

<sup>125</sup> Goldhill 2012: 13.

<sup>126</sup> *OT*. 19-21.

<sup>127</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>128</sup> Cf. Jebb 1883: 13; Kamerbeek 1967: 36; Bollack 1990: 20; Dawe 2006: 73.

<sup>129</sup> Cf. Pi. *P.* XI 6; Hdt. VIII 134; Paus. IX 10 2.

<sup>130</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.



entre los suplicantes y Apolo Ismenio, cuya relación con Apolo Delfico se encuentra en el arte de la mántica.

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>131</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>132</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 δαυμόνων συναλλαγαῖς / ὃς γ' ἐξέλυσας ἄστν 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 οἶσθα που· / (...) Ἴθ', ὃ βροτῶν ἄριστ', ἀνόρθωσον πόλιν· / ἴθ', εὐλαβήθηθ'· ὡς σὲ νῦν μὲν ἦδε γῆ / σωτήρα κλήζει τῆς πάρος προθυμίας· / ἀρχῆς δὲ τῆς σῆς μηδαμῶς μεμνήμεθα / στάντες τ' ἐς ὀρθὸν καὶ πεσόντες ὕστερον. / Ἄλλ' ἀσφαλεία τήνδ' ἀνόρθωσον πόλιν<sup>133</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 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. Como introducción, se evoca el mismo cuadro de súplica mediante ἐζόμεσθ' ἐφέστιοι, que recuerda la posición sedente de los suplicantes «in arae gradibus»<sup>134</sup>, 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.

<sup>131</sup> Ártemis también recibía culto en el ágora de Tebas, vid. OT. 160-162.

<sup>132</sup> OT. 22-30.

<sup>133</sup> OT. 14-51.

<sup>134</sup> Ellendt, s. v. ἐφέστιος.

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<sup>135</sup>. 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<sup>136</sup>. 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>137</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 εἶ ποτε... καὶ νῦν<sup>138</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 el esquema aparece en la explicación del pasado de Edipo en el que liberó al pueblo de la Esfinge, ὅς γ' ἐξέλυσας..., y el cambio al momento presente con la fórmula νῦν δέ<sup>139</sup>. 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>140</sup>. Estos dioses protectores, que salvaron a la πόλις en el pasado, también ahora deben acudir para liberar a Tebas de la φλόγα πῆματος<sup>141</sup>, la *llama del sufrimiento*. En definitiva, por lo que respecta a los rasgos formales de la parte dedicada a los argumentos, la fórmula εἶ 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<sup>142</sup>. Ahora bien, en la expresión ἐν τε συμφοραῖς βίου ἐν τε δαιμόνων συναλλαγαῖς 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>143</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. De este modo se anuncia desde el principio el carácter ambiguo y vacilante de Edipo ante las vicisitudes inciertas de la vida<sup>144</sup>.

---

<sup>135</sup> Naiden 2006: 69; Aubriot-Sévin 1992: 218.

<sup>136</sup> Naiden 2006: 78-79.

<sup>137</sup> *OT*. 66-72.

<sup>138</sup> Cf. *Il.* I 37-42, V 115-120; *Od.* IV 762-766; *E. IT.* 1082-1084.

<sup>139</sup> Cf. Aubriot-Sévin 1992: 219-221; Burton 1980: 143; Burkert 2007: 104.

<sup>140</sup> *OT*. 164-167. Vid. Aubriot-Sévin 1992: 228-229; Burton 1980: 142-143.

<sup>141</sup> *OT*. 166.

<sup>142</sup> Sourvinou-Inwood 2000a: 15.

<sup>143</sup> Cf. *OT*. 99, 454, 833, 1347.

<sup>144</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

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 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<sup>145</sup>. 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 συναλλαγῆ, misma raíz que συναλλάσσω referido a los intercambios o relaciones comerciales<sup>146</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 ικετεύομεν 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>147</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>148</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 derramamiento de sangre<sup>149</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>150</sup>, reforzados por la interjección también repetida ἴθι<sup>151</sup>. En

---

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).

<sup>145</sup> Cf. Dawe 2006: 74; Segal 1999: 233.

<sup>146</sup> Cf. *Sch.* *OT*. 34; *LSJ*. s. v. συναλλαγῆ.

<sup>147</sup> *LSJ*. s. v. προστρόπαιος.

<sup>148</sup> Cf. *A. Eu.* 176, 237, 445; *E. HF.* 1161, 1259, *Heracl.* 1015, *Ion.* 1260.

<sup>149</sup> Véase también *OT*. 24.

<sup>150</sup> *OT*. 46 (ἀνόρθωσον πόλιν), 47 (εὐλαβήθηθι), 51 (τήνδ’ ἀνόρθωσον πόλιν).

<sup>151</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

segundo lugar, se invoca nuevamente al soberano, el mejor de los mortales en su trato tanto con los hombres como con la divinidad<sup>152</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>153</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>154</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>155</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<sup>156</sup>.

### 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>157</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<sup>158</sup>. En segundo lugar, a diferencia del prólogo, esta plegaria tiene como destinatario a las divinidades protectoras de la comunidad de Tebas<sup>159</sup>, Atenea, Ártemis y Apolo<sup>160</sup>, dos de ellas mencionadas con anterioridad<sup>161</sup>, a las que se invoca en calidad

---

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>152</sup> OT. 46 (ὦ βορῶν ἄριστε).

<sup>153</sup> OT. 48.

<sup>154</sup> OT. 68-72.

<sup>155</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.

<sup>156</sup> Cf. Harris 2012: 296; Naiden 2006: 108.

<sup>157</sup> OT. 151-215. Para un estudio en profundidad de esta párodo, vid. Bollack 1990: 84-136; Burton 1980: 141-148.

<sup>158</sup> Vid. Bollack 1990: 84-86.

<sup>159</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, vid. 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>160</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>161</sup> OT. 20-21.

de ἀλεξιμοροί<sup>162</sup> con el objetivo de que protejan la ciudad que les rinde culto y alejen de ella la peste. En tercer lugar, el esquema εἶ ποτε... καὶ νῦν aparece también desarrollado, esta vez dirigido a las divinidades de la comunidad<sup>163</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>164</sup>. 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 al ritual de la súplica, ya sea como ἱκετεία o como εὐχή<sup>165</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.

En el primer momento que estudiamos, Edipo recurre al adivino Tiresias por su capacidad de conocer tanto los hechos divinos como los humanos<sup>166</sup>. Según esto, el vidente es capaz de interpretar todos los asuntos celestes y aquellos que se ubican en la χθών<sup>167</sup>, el espacio terrestre donde se localiza el μῖασμα y cuyas fuerzas misteriosas el hombre no puede comprender<sup>168</sup>.

Siguiendo la misma estructura tripartita, Edipo suplica a Tiresias que acuda como salvador<sup>169</sup>. En primer lugar, Edipo realiza la invocación inicial que introduce la plegaria: ὦ πάντα νομῶν Τειρεσία<sup>170</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>171</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 μῖασμα proveniente del muerto debe ser expulsado en su totalidad: ῥῦσαι σεαυτὸν καὶ πόλιν, ῥῦσαι δ' ἐμέ, / ῥῦσαι δὲ πᾶν μῖασμα τοῦ τεθνηκότος. / Ἐν σοὶ γὰρ ἐσμέν<sup>172</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

<sup>162</sup> OT. 163.

<sup>163</sup> OT. 164-167.

<sup>164</sup> OT. 151-159.

<sup>165</sup> Entre otros pasajes, vid. OT. 216, 760-762, 863-872, 879-881, 903-905, 1060-1061.

<sup>166</sup> OT. 300-462.

<sup>167</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>168</sup> Cf. Segal 2013: 276, 280; Bollack 1990: 199-201.

<sup>169</sup> OT. 300-304.

<sup>170</sup> OT. 300.

<sup>171</sup> OT. 305-309.

<sup>172</sup> OT. 312-314.

un contexto ritual, tienden a conmovir al *supplicandus* a fin de que éste acepte la súplica<sup>173</sup>.

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>174</sup>. 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 mancilla causada por el muerto. Así, el efectismo de estos versos reside mayormente en la sensación producida por una esperanzadora salvación y por el temor de una mancilla 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 ῥῦσαι 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 mancilla mediante esta yuxtaposición, ya que al salvarle a él también se salva a la comunidad y se aleja el μῖασμα.

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, μόνος<sup>175</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>176</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>177</sup>.

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 προσκυνοῦμεν, acompañaba en muchos casos la súplica ante un rey<sup>178</sup> e indicaba la sumisión y obediencia del suplicante al *supplicandus*<sup>179</sup>. Así

<sup>173</sup> Naiden 2006: 78-79.

<sup>174</sup> *LSJ*. s. v. ῥύω. Vid. Dawe 2006: 102; Bollack 1990: 202-203.

<sup>175</sup> Cf. *OT*. 14, 33, 40, 48, 303-304.

<sup>176</sup> Cf. *OT*. 81, 96, 150, 203, 882.

<sup>177</sup> La misma fórmula de rechazo aparece, por ejemplo, en la súplica de Polinices a su padre en *OC*. 1272. Sobre esto, vid. Naiden 2006: 130; Legangneux 1999: 180.

<sup>178</sup> Cf. *A. Pers.* 152; *E. Or.* 1506-1507, *Tr.* 1021, 1042-1059; *Hdt.* I 134.

actúa, por ejemplo, Temístocles ante el rey de Persia<sup>180</sup>. En muchos otros casos, el gesto se emplea en señal de adoración ante una imagen divina o un objeto divinizado. En este sentido, el mismo verbo aparece en la exhortación de Orestes a Píldes a postrarse ante las imágenes de los dioses<sup>181</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>182</sup>. 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. 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.

A pesar de esta sumisión religiosa, la súplica es rechazada por Tiresias debido a la incapacidad de Edipo para comprender el oráculo<sup>183</sup>. En el mundo griego encontramos otros casos de rechazos de súplicas, que se producían por causas diversas<sup>184</sup>. 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. 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 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>185</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 Pólipo. 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<sup>186</sup>. En este momento aparece Yocasta invocando a los coreutas y anunciando sus intenciones de dirigir una súplica a Apolo Licio:

Χώρας ἄνακτες, δόξα μοι παρεστάθη / ναοὺς ἰκέσθαι δαιμόνων, τὰδ' ἐν χεροῖν /  
στέφῃ λαβούσῃ κάπιθυμιάματα. / Ὑψοῦ γὰρ αἶρει θυμὸν Οἰδίπους ἄγαν / λύπαισι  
παντοίαισιν (...) / Πρὸς σ', ὦ Λύκει' Ἄπολλον, ἄγχιςτος γὰρ εἶ, / ἰκέτις ἀφῆμαι τοῖσδε  
σὺν κατεύμασιν, / ὅπως λύσιν τιν' ἡμῖν εὐαγῆ πόρησ<sup>187</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.*

---

<sup>179</sup> Cf. Pleket 1981: 156-157; Naiden 2006: 236-238.

<sup>180</sup> Plu. *Them.* 28 1-29 2.

<sup>181</sup> *El.* 1374-1375.

<sup>182</sup> *Ph.* 656-657. Sobre esto, vid. Finglass 2007: 500; Avezzi & Pucci & Cerri 2003: 238-239; Pulleyn 1997: 162.

<sup>183</sup> *OT.* 328-329.

<sup>184</sup> Vid. Naiden 2006: 105-106.

<sup>185</sup> Cf. *Aj.* 587-590, *OC.* 1267-1396.

<sup>186</sup> Cf. Knox 1957: 13; Condello 2009: LXV.

<sup>187</sup> *OT.* 911-921.

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<sup>188</sup>. No obstante, si en la súplica del prólogo se pedía al soberano una liberación para la ciudad, ahora Yocasta busca un remedio para Edipo. 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, στέφη, en este momento los lleva Yocasta en las manos como ofrenda o voto, κατεύγματα<sup>189</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>190</sup>, la ικετηρία y las ofrendas de incienso, unos dones votivos que, especificados unos versos antes<sup>191</sup>, ahora se enfatizan con el deíctico τοῖσδε que señala el objeto de manera precisa<sup>192</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<sup>193</sup>. 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. 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<sup>194</sup>. 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

---

<sup>188</sup> Cf. Segal 1999: 236; Mitchell-Boyask 2012: 322.

<sup>189</sup> A este respecto, la conjetura de Wunder no nos parece necesaria. Wunder sustituye el κατεύγμασιν de los manuscritos por κατάργμασιν, 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>190</sup> *LSJ*. s. v. κάτευγμα.

<sup>191</sup> *OT*. 913.

<sup>192</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.

<sup>193</sup> Cf. Naiden 2006: 56-57; Aubriot-Sévin 1992: 422-423.

<sup>194</sup> Cf. Knox 1957: 176; Bollack 1990: 600; Dawe 2006: 153.



ara podría estar recordando el ἄγνιεύς 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<sup>195</sup>. 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>196</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<sup>197</sup>. 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>198</sup>. La llegada de Yocasta al altar se encuentra subrayada por el juego fónico, que coincide con la etimología del término<sup>199</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 ικέτις ἰκνοῦμαι, idéntica posición que ocupa el verbo ἰκετεύομεν del prólogo<sup>200</sup>.

Igual que en el prólogo, la angustia y el temor por los hechos presentes<sup>201</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>202</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<sup>203</sup>. No 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. Yocasta, pues, 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 εὐαγῆς denota una sacralidad favorable en el ámbito religioso, como demuestra el significado del nombre simple ἄγος, que «exprime originellement la notion du sacré»<sup>204</sup>, aunque en muchos casos este último se emplea con el sentido de mancha religiosa. El doble aspecto de la palabra ἄγος, como algo puro o impuro, se conserva en algunos compuestos como εὐαγῆς, δυσαγῆς o ἐναγῆς. En concreto, el compuesto εὐαγῆς

<sup>195</sup> Cf. Arnott 1962: 45; Brioso 2005: 222-223; Griffith 1996: 15-17.

<sup>196</sup> Cf. A. Ag. 256; Pi. P. IX 64.

<sup>197</sup> Bollack 1990: 601.

<sup>198</sup> Cf. OT. 41, 919, 1446.

<sup>199</sup> DELG. s. v. ἴκω.

<sup>200</sup> OT. 41.

<sup>201</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>202</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.

<sup>203</sup> Jebb 1883: 125.

<sup>204</sup> DELG. s. v. ἄγος.

significa «en bon rapport avec le sacré, pieux»<sup>205</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>206</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<sup>207</sup>, 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 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. 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»<sup>208</sup>. 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>209</sup>. Estas abstracciones personalizadas convierten la nueva súplica, a diferencia de la pública del prólogo, en una más familiar

---

<sup>205</sup> Ibid. s. v. ἄγος.

<sup>206</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.

<sup>207</sup> Bollack 1990: 127.

<sup>208</sup> Knox 1957: 190.

<sup>209</sup> OT. 1394-1415.

y privada<sup>210</sup>. En primer lugar, Edipo se dirige a su padre y a su patria adoptiva, Pólipo y Corinto, ὦ Πόλυβε καὶ Κόρινθε<sup>211</sup>. En segundo lugar, invoca la encrucijada de caminos donde mató a Layo, su padre biológico, ὦ τρεῖς κέλευθοι<sup>212</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>213</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', ἀξιώσατ' ἀνδρὸς ἀθλίου θιγεῖν<sup>214</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.*

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 mancilla 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>215</sup>. Así, el derramamiento de sangre por medio del φόνοϛ 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>216</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:

Καὶ σοί γ' ἐπισκίπτω τε καὶ προστρέψομαι<sup>217</sup>, / τῆς μὲν κατ' οἴκουϛ αὐτὸς ὃν θέλειϛ  
τάφον / θοῦ· καὶ γὰρ ὀρθῶϛ τῶν γε σῶν τελεῖϛ ὕπερ· / ἐμοῦ δὲ μήποτ' ἀξιωθήτω τόδε /  
πατρῶον ἄστῃ ζῶντοϛ οἰκητοῦ τυχεῖν, / ἀλλ' ἔα με ναίειν ὄρεσιν<sup>218</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>210</sup> Segal 1999: 234.

<sup>211</sup> OT. 1394.

<sup>212</sup> OT. 1398.

<sup>213</sup> OT. 1403. Este mismo efecto es subrayado por la rápida yuxtaposición πατέρας, ἀδελφοῦϛ, παῖδαϛ (OT. 1406) que mezcla padres, hijos y hermanos en un mismo linaje.

<sup>214</sup> OT. 1410-1413.

<sup>215</sup> OT. 100-101.

<sup>216</sup> OT. 1413.

<sup>217</sup> Adoptamos la lectura προστρέψομαι que ofrecen algunos manuscritos, frente a προτρέψομαι que presenta la edición de Lloyd-Jones & Wilson (1990a).

<sup>218</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>219</sup>. Edipo expone su última voluntad como un deseo que somete a la confianza del destinatario, ἐπισκίπτω<sup>220</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<sup>221</sup>.

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>222</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<sup>223</sup>. 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>224</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 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. El efecto visual del acercamiento al altar o al *supplicandus*, marcado en la

---

<sup>219</sup> Cf. OT. 41, 327, 919, 1446.

<sup>220</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>221</sup> Segal 1999: 207.

<sup>222</sup> OT. 1466-1470.

<sup>223</sup> Bollack 1990: 1001.

<sup>224</sup> Cf. OT. 1, 1480.

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<sup>225</sup>. 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<sup>226</sup>. 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. 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<sup>227</sup>. 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>228</sup>.

La tragedia *Edipo Rey* comienza con una peste que devasta la comunidad de los tebanos. Para purificarla, según ha ordenado el oráculo<sup>229</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<sup>230</sup>. 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

---

<sup>225</sup> Bremmer 1983: 299.

<sup>226</sup> Cf. Bremmer 1983: 299-302; Parker 1990: 24; Burkert 2007: 114-117.

<sup>227</sup> Cf. Bremmer 1983: 301; Vernant 2002b: 121.

<sup>228</sup> Cf. Vernant 2002b: 120-121; Bremmer 1983: 301; Guépin 1968: 89. 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>229</sup> *OT*. 96-98.

<sup>230</sup> Cf. Vernant 2002b: 120-121; Guépin 1968: 89-90; Segal 1999: 208; Seaford 1994: 312-218.

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>231</sup> que, durante las Targelias, era paseado en procesión por la ciudad y, junto al θάρρηλος, 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<sup>232</sup>. Este ramo ha sido identificado con la ἰκετηρία 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<sup>233</sup>. No obstante, los ramos de suplicante son bastante frecuentes en las escenas de súplica<sup>234</sup>, 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 μῖασμα que está contaminando Tebas para castigar a los asesinos de Layo; pero no dice que se deba elegir un chivo expiatorio con fines purificatorios<sup>235</sup>.

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<sup>236</sup>. 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>237</sup>, Licurgo<sup>238</sup> o el rey ateniense Codro<sup>239</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<sup>240</sup>. 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 destierro motu proprio, razón por la cual su estrato social no se ve alterado por su obligación de partir al exilio<sup>241</sup>. La ambigüedad del carácter de Edipo

---

<sup>231</sup> La mayoría de las fuentes indican que se trataba de un ramo de olivo (cf. Plu. *Thes.* 22 6 2; Eust. *Com. ad. Il.* IX 1; Hsch. s. v. εἰρεσιώνη; *Sch. Ar. Eq.* 729). En cambio, algunas señalan que se trataba 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>232</sup> Cf. Vernant 2002b: 122; Deubner 1956: 179-198.

<sup>233</sup> Vid. Vernant 2002b: 123-124.

<sup>234</sup> Naiden 2006: 56.

<sup>235</sup> Harris 2012: 292.

<sup>236</sup> Bremmer 1983: 303.

<sup>237</sup> Roscher, s. v. Athamas.

<sup>238</sup> Roscher, s. v. Lykurgos.

<sup>239</sup> Roscher, s. v. Kodros.

<sup>240</sup> Vernant 2002b: 117.

<sup>241</sup> Debemos tener en cuenta las palabras de Tiresias cuando vaticina que el μῖασμα 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

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<sup>242</sup>.

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>243</sup>, frustrándose así las expectativas de expulsión del μῖασμα y dejando sin cumplimiento la orden del oráculo<sup>244</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<sup>245</sup>. 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 μῖασμα derivado del asesinato de Layo, como la causa de la mancha que contamina Tebas<sup>246</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<sup>247</sup>. Este μῖασμα es castigado con el aislamiento social en el mundo griego<sup>248</sup>. Mediante el exilio del criminal u otro asesinato que reemplaza el primero, la comunidad se purifica del crimen cometido. Pues bien, el oráculo en esta tragedia solicita la expulsión del asesino u otro asesinato expiatorio<sup>249</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<sup>250</sup>.

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>251</sup>. Estas purificaciones religiosas aparecen asociadas con la terapia médica y

---

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>242</sup> Cf. Knox 1957: 195-196; Segal 1999: 207; Harris 2012: 292.

<sup>243</sup> OT. 1429, 1515.

<sup>244</sup> Cf. Budelmann 2000: 193; Foley 1993b: 526. 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>245</sup> Roberts 1988: 188.

<sup>246</sup> OT. 100-101, 106-107.

<sup>247</sup> Parker 1990: 104.

<sup>248</sup> Cf. Parker 1990: 110; Adkins 1960: 89.

<sup>249</sup> OT. 96-98, 100-101.

<sup>250</sup> Cf. Parker 1990: 48, 111; Adkins 1960: 88.

<sup>251</sup> OT. 25-30.

curativa mediante conceptos como νόσος o ἴασις<sup>252</sup>. También en *Edipo Rey* encontramos la metáfora médica en contacto con la esfera religiosa de la purificación del μῖασμα<sup>253</sup>. 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<sup>254</sup>. 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 mancha derivada del derramamiento de sangre.

Otra palabra asociada con μῖασμα es ἄγος, cuya etimología, aunque controvertida, algunos han conectado con ἄγνός y ἄγιος<sup>255</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>256</sup> y aparece en griego en compuestos como ἐναγής, εὐαγής o δυσαγής<sup>257</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»<sup>258</sup>.

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 μῖασματα pero no todos los μῖασματα son ἄγη<sup>259</sup>. 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>260</sup>. Pero también encontramos casos reales de expulsión del ἄγος, como la mancha que pesaba sobre la familia de los Alcmeónidas por el asesinato cometido antaño contra Cilón<sup>261</sup>. Esta impureza, transmitida de generación en generación, es un

---

<sup>252</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>253</sup> Mitchell-Boyask 2012: 320.

<sup>254</sup> Sobre esto, vid. Knox 1957: 139-147.

<sup>255</sup> *DELG*. s. v. ἄγος. Aunque algunos estudiosos, como Chantraine, defienden la misma etimología para ἄγνός y ἄγος; 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 ἐναγίζειν. En la controvertida cuestión de la diferencia de espíritu en estos términos no entramos.

<sup>256</sup> Cf. *DELL*. s. v. sacer; *DELG*. s. v. ἄγος.

<sup>257</sup> Parker 1990: 11-12. 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>258</sup> Rudhardt 1992: 42-43.

<sup>259</sup> Cf. Parker 1990: 8-9; Rudhardt 1992: 41-47.

<sup>260</sup> Roscher, s. v. Herakles.

<sup>261</sup> Foley 1993b: 526.



ἄγος que, empleado con finalidades políticas, sirvió a los espartanos como pretexto para condenar a Clístenes al exilio<sup>262</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>263</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:

Πόλις γάρ, ὥσπερ καὐτὸς εἰσορᾶς, ἄγαν / ἤδη σαλεύει κἀνακουφίσαι κάρα / βυθῶν  
ἔτ' οὐχ οἶα τε φοίνιου σάλου, / φθίνουσα μὲν κάλυξιν ἐγκάρποις χθονός, / φθίνουσα δ'  
ἀγέλαις βουνόμοις, τόκοισί τε / ἀγόνις γυναικῶν· ἐν δ' ὁ πυρφόρος θεὸς / σκήψας  
ἐλαύνει, λοιμὸς ἔχθιστος, πόλιν, / ὕφ' οὗ κενούται δῶμα Καδμεῖον· μέλας δ' / Ἄιδης  
στεναγμοῖς καὶ γόοις πλουτίζεται<sup>264</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>265</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<sup>266</sup>. 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 μῖασμα<sup>267</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 μῖασμα, 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

<sup>262</sup> Cf. Hdt. I 61; V 62-63, 70-72; VI 126-130; Th. I 126-127; Arist. *Ath.* 20.

<sup>263</sup> Esta metáfora, que remonta a Arquíloco, aparece repetida con frecuencia en Sófocles (cf. *Ant.* 162-163; *OT.* 46, 51). Sobre esto, vid. Dawe 2006: 73.

<sup>264</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.

<sup>265</sup> Cf. *Il.* I 50-52; Hdt. VI 139; D. H. I 23.

<sup>266</sup> Cf. Segal 1999: 225-226; Ryzman 1992: 100; Bowra 1944: 170-171.

<sup>267</sup> *OT.* 97.

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 μίασμα a partir de este pasaje descriptivo del prólogo.

### 5. 3. 3. Las imágenes del μίασμα 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. 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' ἐξαιροῦσιν ἤδη<sup>268</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<sup>269</sup>. 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<sup>270</sup>.

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>271</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>272</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<sup>273</sup>. El participio, concertado con la tierra, contiene la misma idea que el verbo principal, τρύχει<sup>274</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

---

<sup>268</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) prefiere ser más precavido y poner entre corchetes el yambo que falta. Sobre esto, vid. Dawe 2006: 151.

<sup>269</sup> Bollack 1990: 591.

<sup>270</sup> Mitchell-Boyask 2012: 321.

<sup>271</sup> *OT.* 962.

<sup>272</sup> Como sucede de nuevo en *OT.* 970.

<sup>273</sup> Bollack 1990: 410-411.

<sup>274</sup> *DELG.* s. v. τρύω.

por Edipo<sup>275</sup>, un acontecimiento que, al mismo tiempo, trajo la plaga destructora a la comunidad<sup>276</sup>. 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 Pólibo 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>277</sup>.

Del mismo modo, en *OT.* 216-218 se menciona la enfermedad junto con el remedio curativo que se debe encontrar: τᾶμ' ἐὰν θέλῃς 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 πάντες· καὶ νοσοῦντες, ὡς ἐγὼ / οὐκ ἔστιν ὑμῶν ὅστις ἐξ ἴσου νοσεῖ<sup>278</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 ἠῦρισκον ἴασιν

<sup>275</sup> Cf. *OT.* 202, 1199.

<sup>276</sup> Cf. Mitchell-Boyask 2012: 321; Knox 1957: 182.

<sup>277</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.

<sup>278</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.

μόνην<sup>279</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<sup>280</sup>. 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<sup>281</sup>.

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' ἐγώ<sup>282</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 aparición de una serie de enfermedades que se desencadenan a lo largo de toda la tragedia<sup>283</sup>.

Asimismo, la imagen de la divinidad portadora de fuego, πυρφόρος, que, personificada como un λοιμὸς 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>284</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<sup>285</sup>. 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>286</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>287</sup>, que conecta la imagen de la nave del Estado,

---

<sup>279</sup> *OT*. 68.

<sup>280</sup> Cf. Knox 1957: 141; Ceschi 2009: 173-174.

<sup>281</sup> Vid. Ceschi 2009: 248-250.

<sup>282</sup> *OT*. 1061.

<sup>283</sup> Cf. *OT*. 169-173, 307, 636, 694-696, 1293, 1455-1457.

<sup>284</sup> Esta imagen la encontramos también, como motivo literario e histórico, en *Il*. I 52 y *Th*. II 75 77.

<sup>285</sup> Cf. Dawe 2006: 73-74; Bollack 1990: 22-23.

<sup>286</sup> El término πυρφόρος aparece también referido a los rayos de Zeus y a las antorchas resplandecientes de Ártemis (*OT*. 200, 206), a quienes el coro invoca como destructora 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>287</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.

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>288</sup>, ὡς τόδ' αἷμα χειμάζον πόλιν<sup>289</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>290</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>291</sup>, alude a la limpieza de la mancha, una imagen que, análogicamente, se emplea en sentido religioso<sup>292</sup>.

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>293</sup>, / μίασμα χώρας, ὡς τεθραμμένον χθονὶ / ἐν τῆδ', ἐλαύνει μηδ' ἀνήκεστον τρέφειν<sup>294</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<sup>295</sup>. 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

---

<sup>288</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 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, 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>289</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).

<sup>290</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>291</sup> *DELG*. s. v. καθαρός.

<sup>292</sup> Parker 1990: 4.

<sup>293</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>294</sup> *OT*. 96-98.

<sup>295</sup> Cf. Parker 1990: 111; Ceschi 2009: 237; Griffith 1996: 41.

la metáfora médica que encontramos en el compuesto ἀνήκεστον, derivado de ἄκος, *remedio*<sup>296</sup>.

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>297</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>298</sup>.

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 *hiereus* 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 mancha en la expresión πᾶν μῖασμα τοῦ τεθνηκότος de la súplica de Tiresias<sup>299</sup>. Del mismo modo, el μῖασμα se convierte en μιάστωρ en la acusación proferida por Tiresias a Edipo: ὡς ὄντι γῆς τῆσδ' ἀνοσίῳ μιάστωρ<sup>300</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>301</sup>, con un término referido generalmente a los asesinos o a aquellos que habían derramado sangre<sup>302</sup>. 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>303</sup>. Con alfa privativa, el término alude a la transgresión religiosa de este orden.

---

<sup>296</sup> Sobre este término, vid. Ceschi 2009: 238.

<sup>297</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>298</sup> Cf. *OT*. 260, 356, 374, 460, 827, 1143, 1246, 1364, 1380, 1396, 1405. Sobre esto, vid. Segal 1999: 234; Ryzman 1992: 102; Knox 1957: 113-116; Bowra 1944: 169-170.

<sup>299</sup> *OT*. 313.

<sup>300</sup> *OT*. 353.

<sup>301</sup> El mismo sentido tiene el término en *A. Ch.* 944; *S. El.* 275; *E. Or.* 1584.

<sup>302</sup> Parker 1990: 108-109.

<sup>303</sup> *DELG*. s. v. ὄσιος.

Esta alteración se vuelve paulatinamente contra Edipo, el μιάστωρ, convirtiéndose al final en un παῖς ἀνοσίων<sup>304</sup>, *un hijo de impuros*, a causa de su linaje incestuoso.

#### 5. 3. 3. 4. El destierro del μίασμα

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 *hierēus* 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 mancilla” en el anuncio del oráculo, μίασμα 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 μίασμα fuera de la ciudad<sup>305</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 μίασμα no sale, sino entra.

En sentido adecuado lo emplea Creonte al anunciar la orden del oráculo mediante un compuesto del mismo verbo, ἀνδρηλατοῦντας<sup>306</sup>, *expulsándolo*. El compuesto ἀγηλατήσιν, 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>307</sup>. En cualquier caso, el destierro que menciona Creonte en el prólogo es el καθαρισμός que Edipo se compromete a encontrar para salvar a su ciudad: αὐτὸς αὐτοῦ τοῦτ’ ἀποσκεδῶ μύσος<sup>308</sup>. *Yo mismo alejaré esta abominación de mí mismo*. Irónicamente, Edipo emplea la palabra μύσος como equivalente de μίασμα<sup>309</sup>, una mancilla 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<sup>310</sup>. En el monólogo del soberano tras la párodo, Edipo emplea vocabulario judicial en la fórmula ἐπίκλημα ὑπεξελών<sup>311</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<sup>312</sup>. Por consiguiente, la maldición proferida por Edipo contra el criminal<sup>313</sup> coincide con la prohibición de participar en los

<sup>304</sup> Cf. *OT.* 1289, 1360.

<sup>305</sup> *LSJ.* s. v. ἐλαύνω.

<sup>306</sup> *OT.* 100.

<sup>307</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, vid. Knox 1957: 75.

<sup>308</sup> *OT.* 138.

<sup>309</sup> Cf. *A. Ch.* 650, *Eu.* 839; *E. HF.* 1155.

<sup>310</sup> Parker 1990: 112.

<sup>311</sup> *OT.* 227-229. En este pasaje hay un problema de crítica textual. Blaydes ofrece la lectura ὑπεξελεῖν.

<sup>312</sup> Bollack 1990: 146-150.

<sup>313</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.

asuntos públicos, que afectan a las manifestaciones religiosas de la comunidad<sup>314</sup>. Así pues, el μῦσμος tiene vetada la participación en las oraciones de los dioses, en los sacrificios comunitarios y en las libaciones<sup>315</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 alterarían el orden público y cívico, que es también una transgresión del orden religioso<sup>316</sup>, como sucede con la maldición pronunciada por Periandro<sup>317</sup>. En este contexto, pues, lo religioso y lo político coinciden como manifestación pública de la comunidad. Así, Edipo ordena que el criminal sea expulsado como un μῦσμος, apartado de las manifestaciones religiosas de la comunidad y excluido de la civilización, como era habitual hacer con el μῦσμος.

Posteriormente, cuando el mensajero entra para anunciar la muerte de Yocasta<sup>318</sup>, la expresión νίψαι καθαροῦ τήνδε τὴν στέγην<sup>319</sup>, *lavar con el rito purificador esta casa*, alude al ritual analógico del baño<sup>320</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<sup>321</sup>. En este momento, el mensajero informa de que la mancilla se va a purificar mediante el sufrimiento compartido y familiar<sup>322</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>323</sup>. Por ser la mancilla, Edipo tiene prohibido el acceso a los espacios públicos<sup>324</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>325</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 ἑαυτὸν<sup>326</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>327</sup>, se conecta con las maldiciones cumplidas, αὐδῶν<sup>328</sup>. El propio Edipo se ha convertido en un μέγ' ὀλέθριον, un καταρότατον<sup>329</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 luz del sol<sup>330</sup>. Mediante esta imagen se conecta la polución del prólogo, que afectaba a los tres

---

<sup>314</sup> Bollack 1990: 155-157.

<sup>315</sup> OT. 238-240.

<sup>316</sup> Parker 1990: 193-194.

<sup>317</sup> Hdt. III 51-53. Véase también D. XX 158.

<sup>318</sup> OT. 1223-1231.

<sup>319</sup> OT. 1228.

<sup>320</sup> Cf. A. Th. 738-739; E. IT. 1191.

<sup>321</sup> Parker 1990: 35.

<sup>322</sup> Cf. OT. 1225, 1230-1231.

<sup>323</sup> OT. 1466-1467, 1473, 1486.

<sup>324</sup> OT. 1378-1383.

<sup>325</sup> 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>326</sup> OT. 1289-1290.

<sup>327</sup> OT. 353.

<sup>328</sup> Cf. OT. 236-354, 1271-1274, 1409.

<sup>329</sup> OT. 1344-1345.

<sup>330</sup> OT. 1426-1428. Cf. Bollack 1990: 977; Dawe 2006: 193.



elementos de la vida, con la expulsión del μῑασμα 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>331</sup>, un sitio en contacto con la naturaleza incivilizada, como el monte Citerón que lo acogió de niño<sup>332</sup>, un espacio salvaje adonde el soberano pide su regreso para alcanzar la purificación<sup>333</sup>. El μῑασμα, 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: ὄπως τάχιστα πρὸς θεῶν ἔξω μέ που / καλύψατ', ἢ φονεύσατ', ἢ θαλάσσιον / ἐκρίψατ', ἔνθα μήποτ' εἰσόψεσθ' ἔτι<sup>334</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 μῑασμα 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 Ayante, con Antígona, con Heracles, con Electra o con Filoctetes<sup>335</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>336</sup>.

En tercer lugar, el tricolon está marcando tres posibles formas de purificación conocidas en el mundo griego: el alejamiento de la sociedad del μῑασμα mediante su expulsión<sup>337</sup>, la purificación por derramamiento de sangre<sup>338</sup> 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<sup>339</sup>. 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<sup>340</sup>.

De este modo, el efecto poético del pasaje insiste, mediante claros ecos del ritual de expulsión del μῑασμα, 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

---

<sup>331</sup> OT. 1410-1412, 1436-1437.

<sup>332</sup> Cf. OT. 1391, 1451-1454.

<sup>333</sup> Cf. Segal 1999: 207; Lattimore 1958: 100.

<sup>334</sup> OT. 1410-1412.

<sup>335</sup> Cf. Aj. 659, Ant. 773-774, Tr. 800, El. 380-381, Ph. 2-11. Nótese la ironía de OT. 796.

<sup>336</sup> OT. 100.

<sup>337</sup> Parker 1990: 104.

<sup>338</sup> Parker 1990: 230.

<sup>339</sup> Parker 1990: 226.

<sup>340</sup> Burkert 2007: 310-311.

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 μῖασμα, se repiten con frecuencia. En un primer momento, el μῖασμα, 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 Pólibo 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 μῖασμα, 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 μῖασμα y la muerte en vez de la vida.

Por último, el tema ritual de la expulsión del μῖασμα, 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 dramáticas 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<sup>341</sup>.

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

---

<sup>341</sup> Cf. Knox 1957: 3; Winington-Ingram 1994: 173-178.

que «it is the oracles that causes the troubles»<sup>342</sup>, 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<sup>343</sup>. 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<sup>344</sup>, 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>345</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». 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<sup>346</sup>. 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>347</sup>, siendo los hechos los que determinan el oráculo y no el oráculo el que marca los hechos<sup>348</sup>.

---

<sup>342</sup> Gould 1966: 487.

<sup>343</sup> Cf. Knox 1957: 3-14; Condello 2009: LXXI; Dodds 1966: 42-43.

<sup>344</sup> Cf. Griffith 1992: 193, 1996: 45; Kovacs 2009b: 357; Lloyd-Jones 1983: 106.

<sup>345</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>346</sup> Cf. Knox 1957: 6; Cameron 1968: 50-51.

<sup>347</sup> Cf. *OT*. 320-321, 848, 1060-1061, 1165.

<sup>348</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

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<sup>349</sup>. En cambio, otros defienden que todo lo que sucede en la obra es casualidad, diciendo que los dioses no participan en la acción<sup>350</sup>. 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 *Ayante*, 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 *Ayante*, 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 *Ayante*, sólo contribuyen a guiar la acción dramática mediante su influencia en la actuación de los humanos<sup>351</sup>. De hecho, en este prólogo, igual que ocurre en otras tres tragedias de Sófocles<sup>352</sup>, el anuncio del oráculo sirve de punto de arranque del hilo argumental, el motivo a partir del cual Edipo puede comenzar su investigación<sup>353</sup>. Al mismo tiempo, la ambigüedad característica del lenguaje oracular crea tensión y expectativa ante unos hechos futuros 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*<sup>354</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

---

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>349</sup> Cf. Griffith 1996: 59; Gould 1965b: 586.

<sup>350</sup> Cf. Buxton 1987: 12; Perradotto 1992: 11-12.

<sup>351</sup> Cf. Budelmann 2000: 187; Cameron 1968: 68.

<sup>352</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.

<sup>353</sup> Cf. Jouanna 1997: 292-293; Budelmann 2000: 187; Kirkwood 1958: 78; Cameron 1968: 64.

<sup>354</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 *αἶνος*, término que presenta la misma raíz que *αἴνιγμα*, se define como un proverbio poético o consejo (*DELG*. s. v. *αἶνος*). 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 (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.

profecía de Tiresias o la mención de otros dos oráculos délficos relativos a Layo y a Edipo respectivamente<sup>355</sup>. 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»<sup>356</sup>. 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<sup>357</sup>.

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>358</sup> en el prólogo, para referirse al lugar donde se encuentra postrado como suplicante parte del pueblo tebano, 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>359</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<sup>360</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<sup>361</sup>. 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<sup>362</sup>. 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.

---

<sup>355</sup> Cf. Jouanna 1997: 293-294; Segal 1999: 237.

<sup>356</sup> Jouanna 1997: 294.

<sup>357</sup> Cf. Roberts 2006: 141; Vernant 2002b: 108.

<sup>358</sup> *OT*. 21.

<sup>359</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>360</sup> Cf. Segal 2013: 271-272; Pucci 1996: 153. También en la dramaturgia de Sófocles son frecuentes las oposiciones irónicas entre visión y ceguera, luz y oscuridad, claridad y ambigüedad, conocimiento e ignorancia, vid. Buxton 1980: 23-37; Calame 1996: 22-23; Vernant 2002b: 116-117; Reinhardt 1991: 151-152.

<sup>361</sup> Segal 2013: 272.

<sup>362</sup> Bollack 1990: 54.

Con anterioridad a estos versos, en *OT.* 70-72 Edipo ya había informado del envío de Creonte a consultar el oráculo: Κρέοντ', ἐμαντοῦ γαμβρόν, ἐς τὰ Πυθικά / ἔπειμα Φοίβου δώμαθ', ὡς πύθοιθ' ὅ τι / δρῶν ἢ τί φωνῶν τήνδ' ἐρυσαιμην 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 πυνθάνομαι. 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<sup>363</sup>. Con esta idea, el significado verbal estaría explicando el sentido de Πυθικά como fuente de información, adonde se acude para conocer el remedio<sup>364</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· ὄναξ Ἄπολλον, εἰ γὰρ ἐν τύχῃ γέ τω / σωτήρι βαίῃ λαμπρὸς ὥσπερ ὄμμα τι<sup>365</sup>. / ΙΕΡΕΥΣ· ἀλλ' εἰκάσαι μὲν, ἡδύς· οὐ γὰρ ἄν κάρα / πολυστεφῆς ὄδ' εἶρπε παγκάρπου δάφνης<sup>366</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>367</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

<sup>363</sup> Bollack 1990: 41.

<sup>364</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 *v* 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 πυνθάνομαι (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 (*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>365</sup> Los códigos 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>366</sup> *OT.* 80-83.

<sup>367</sup> Cf. *A. Ag.* 1180, *Eu.* 797, *Pr.* 833; *S. Tr.* 1174.

por el indefinido  $\tau\iota$ , así como en el indefinido  $\tau\omega$  que aparece concertado con la suerte salvadora<sup>368</sup>.

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<sup>369</sup>, una imagen repetida también en otros textos<sup>370</sup>. El laurel, mediante el significado ritual de un compuesto de  $\sigma\tau\acute{\epsilon}\phi\omega$ , 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<sup>371</sup>.

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:  $\Phi\omicron\iota\beta\omicron\varsigma\ \delta\prime\ \acute{o}\ \pi\acute{\epsilon}\mu\psi\alpha\varsigma\ \tau\acute{\alpha}\sigma\delta\epsilon\ \mu\alpha\nu\tau\epsilon\iota\acute{\alpha}\varsigma\ \acute{\alpha}\mu\alpha\ / \sigma\omega\tau\acute{\eta}\rho\ \theta\prime\ \acute{\iota}\kappa\omicron\iota\tau\omicron\ \kappa\alpha\iota\ \nu\acute{o}\sigma\omicron\upsilon\ \pi\alpha\nu\sigma\tau\acute{\eta}\rho\iota\omicron\varsigma$ <sup>372</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 obligación de expulsar el  $\mu\acute{\iota}\alpha\sigma\mu\alpha$  de la tierra:  $\acute{\omega}\theta\epsilon\acute{\iota}\nu\ \delta\prime\ \acute{\alpha}\pi\prime\ \omicron\acute{\iota}\kappa\omega\nu\ \pi\acute{\alpha}\nu\tau\alpha\varsigma,\ \acute{\omega}\varsigma\ \mu\acute{\iota}\alpha\sigma\mu\alpha\tau\omicron\varsigma\ / \tau\omicron\upsilon\delta\prime\ \eta\mu\acute{\iota}\nu\ \acute{\omicron}\nu\tau\omicron\varsigma,\ \acute{\omega}\varsigma\ \tau\acute{o}\ \Pi\upsilon\theta\iota\kappa\acute{\omicron}\nu\ \theta\epsilon\omicron\upsilon\ / \mu\alpha\nu\tau\epsilon\iota\omicron\nu\ \acute{\epsilon}\xi\acute{\epsilon}\phi\eta\nu\epsilon\nu\ \acute{\alpha}\rho\tau\acute{\iota}\omega\varsigma\ \acute{\epsilon}\mu\omicron\iota$ <sup>373</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  $\mu\acute{\iota}\alpha\sigma\mu\alpha$  que convive entre ellos y la claridad de la revelación del mensaje délfico<sup>374</sup>.

Posteriormente, cuando se anuncia la llegada de Tiresias, se asocia al adivino con el dios por la claridad,  $\sigma\alpha\phi\acute{\epsilon}\sigma\tau\alpha\tau\alpha$ <sup>375</sup>, del conocimiento. No hace falta insistir en la ironía

<sup>368</sup> Cf. Bollack 1990: 46-48; Dawe 2006: 77.

<sup>369</sup> Dawe 2006: 78.

<sup>370</sup> Cf. S. *El.* 895-896; E. *Hipp.* 468-469.

<sup>371</sup> Burkert 2007: 138.

<sup>372</sup> *OT.* 149-150.

<sup>373</sup> *OT.* 241-243.

<sup>374</sup> Cf. Dawe 2006: 97; Bollack 1990: 157-158.

<sup>375</sup> *OT.* 286.

trágica entre la visión y la ceguera existente en este agón<sup>376</sup>, 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>377</sup>. 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>378</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>379</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>380</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 Edipo una prueba, σημεῖα, para que pueda avanzar en su investigación, ἐρευνᾶ<sup>381</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 μαντικάι δῶρισαν<sup>382</sup>. Este pasaje demuestra que los dioses delimitan la sucesión de los acontecimientos que tienen lugar durante la acción<sup>383</sup>. En este sentido, podríamos pensar que el plural φῆμαι μαντικάι 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<sup>384</sup>.

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 / Πυθῶδε, καὶ μ' ὁ Φοῖβος (...) καὶ δεινὰ καὶ  
δύστηνα προῦφηεν λέγων, / ὡς μητρὶ μὲν χρεῖη με μειχθῆναι, (...) φονεὺς δ' ἐσοίμην  
τοῦ φυτεύσαντος πατρός<sup>385</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.*

<sup>376</sup> Cf. Buxton 1980: 23-37; Calame 1996: 22-23.

<sup>377</sup> Cf. *OT*. 329, 439. Vid. Bollack 1990: 185-186; Pucci 1996: 34-35.

<sup>378</sup> *OT*. 287-289.

<sup>379</sup> Cf. *OT*. 70-72, 287-289.

<sup>380</sup> *OT*. 410.

<sup>381</sup> *OT*. 725.

<sup>382</sup> *OT*. 723.

<sup>383</sup> Cameron (1968: 65-66) piensa, erróneamente, que estas palabras demuestran que los dioses toman parte activa en la acción.

<sup>384</sup> Cf. Bollack 1990: 457; Jouanna 1997: 293-294.

<sup>385</sup> *OT*. 787-793.



La claridad del oráculo en su revelación, mediante términos como el epíteto Φοῖβος y προὔφηθεν, recuerda de nuevo la profecía del prólogo<sup>386</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 χρεῖν, que recuerda la palabra vaticinadora de Apolo con una expresión que evoca el carácter forzoso o predestinado de que algo ocurra, igual que πεπρωμένον o θέσφατον<sup>387</sup>. Por otro lado, la ironía del término φυτεύσαντος, que matiza el genitivo πατρός<sup>388</sup>, pone de manifiesto la claridad del enigma de Apolo, que apunta al padre biológico que ha engendrado a Edipo<sup>389</sup>. Sólo de manera oculta, pues, el oráculo apunta a Edipo mediante la alusión al derramamiento de sangre, φονεύς, y al padre biológico, φυτεύσαντος.

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 incomprensión del oráculo<sup>390</sup>. Así sucede en *OT*. 823-827: εἶ με χρῆ φυγεῖν, / (...) ἢ γάμοις με δεῖ / μητρός 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>391</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 incomprensión 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: ὃ θεῶν μαντεύματα, / ἴν' ἐστέ,<sup>392</sup>. *¡Oráculos de los dioses! ¿Dónde estáis?* Mediante el plural μαντεύματα se conectan los tres oráculos que hemos visto en pasajes anteriores. 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<sup>393</sup>. Este plural, que contrasta con el singular μάντευμα empleado por Edipo en referencia al funesto oráculo que predijo la muerte de Layo<sup>394</sup>, conecta los diversos oráculos que han dado lugar a esta investigación. Esta sucesión de predicciones crea una temporalidad dramática que entremezcla presente,

<sup>386</sup> *OT*. 96: Φοῖβος ἐμφανῶς.

<sup>387</sup> Suárez de la Torre 1989: 80.

<sup>388</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.

<sup>389</sup> Battezzato 2012: 321-322.

<sup>390</sup> Cf. *OT.* 823-827 (χρή), 995 (χρῆναι).

<sup>391</sup> Cf. *Il.* I 251; *Od.* IV 723, X 417, XII 134, XIV 201.

<sup>392</sup> *OT.* 946-947.

<sup>393</sup> Cf. Jouanna 1997: 293, 312, 320.

<sup>394</sup> *OT.* 992.

pasado y futuro, ya que los oráculos del pasado, que predicen el futuro, surgen en el presente para desvelar un enigma en el futuro<sup>395</sup>.

El tercer estásimo<sup>396</sup> es un canto a la claridad oracular equiparada con el conocimiento, según la cual el grito ritual ἦϊε Φοῖβε<sup>397</sup> sirve para poner de manifiesto la claridad del dios a quien se invoca en contraste con la incertidumbre de sus vaticinios<sup>398</sup>. Finalmente, con el descubrimiento del cumplimiento del oráculo, se desata el horror en un espectáculo cuyo conocimiento, πῦθέσθαι, y visión, ἰδεῖν<sup>399</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. 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 πῦνθάνομαι, 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 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.

---

<sup>395</sup> Segal 1999: 236-237.

<sup>396</sup> OT. 1086-1109.

<sup>397</sup> OT. 1096.

<sup>398</sup> Para un análisis más extenso de este estásimo, vid. Bollack 1990: 698-723.

<sup>399</sup> OT. 1297-1306.

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 μῖασμα 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 μῖασμα 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. Señalando al culpable, Tiresias cambia la palabra μῖασμα 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 μῖασμα, 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 μῖασμα 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.

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 dramáticos. 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<sup>3</sup>. 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»<sup>4</sup>. 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<sup>5</sup>.

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 Pílates, cuya intervención se limita a estos versos<sup>6</sup> en los que recuerda a Orestes que Apolo mismo le ordena cometer el acto<sup>7</sup>.

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 cotidianeidad, 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

---

<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.

<sup>3</sup> Winnington-Ingram 1980: 228.

<sup>4</sup> Beer 2004: 119.

<sup>5</sup> Cf. Beer 2004: 119; Dué 2012: 242; Romilly 1970: 85-86.

<sup>6</sup> *A. Ch.* 900-902.

<sup>7</sup> Cf. Romilly 1970: 65-66; Lloyd 2005: 27-31.

entregó a los cuidados de Estrofito en la Fócide. De este modo, Eurípides ha convertido el mito en un suceso cotidiano y rural<sup>8</sup>.

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>9</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>10</sup>. Por medio de este juego entre apariencia y realidad, nuestro autor incrementa el efectismo dramático del posterior reconocimiento entre Electra y Orestes<sup>11</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 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<sup>12</sup>. 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>13</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>14</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<sup>15</sup>.

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

---

<sup>8</sup> Cf. Romilly 1970: 124; Lloyd 2005: 31-32; Lesky 1973: 199.

<sup>9</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 (*FGrH.* 3 F 134). Por otra parte, en Esquilo es Clitemnestra quien puso a salvo al infante Orestes enviándolo a la morada de Estrofito (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 Estrofito (E. *El.* 16-18).

<sup>10</sup> *El.* 660-763.

<sup>11</sup> *El.* 1221-1231.

<sup>12</sup> Cf. Beer 2004: 122; Bennett & Tyrrell 2008: 5.

<sup>13</sup> *El.* 338-340.

<sup>14</sup> *El.* 37.

<sup>15</sup> Cf. Beer 2004: 118; Winnington-Ingram 1980: 222; Blundell 2002: 150; MacLeod 2001: 97; Lloyd 2005: 99.

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>16</sup>. El matricidio, por tanto, era una violación de las leyes naturales y un homicidio que conllevaba polución dentro de la familia<sup>17</sup>. 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 Clitemnestra, donde cada uno de los contendientes expone sus razones sobre la legitimidad del asesinato de Agamenón<sup>18</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. 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<sup>19</sup>.

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<sup>20</sup>. 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<sup>21</sup>. 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 alterado<sup>22</sup>. Aunque se haya ejecutado finalmente la

---

<sup>16</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.

<sup>17</sup> Griffiths 2012: 74.

<sup>18</sup> *El.* 516-633.

<sup>19</sup> MacLeod 2001: 187.

<sup>20</sup> Segal 1999: 254-255.

<sup>21</sup> Segal 1999: 250-251.

<sup>22</sup> *El.* 1495-1500.

venganza, los asesinatos rápidos y consecutivos dejan el escenario en un ambiente caótico cuyo restablecimiento no se ha producido<sup>23</sup>.

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>24</sup>. El espacio se enmarca en un lugar sacro, en una especie de ἄλλος que hace referencia a toda la explanada de Argos<sup>25</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>26</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>27</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 *rhêsis*, la fingida muerte de Orestes. A fin de obtener κλέος y restaurar la justicia<sup>28</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>29</sup>. En el prólogo, por tanto, se planifica la trama argumental, los actos que se llevan a la práctica 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<sup>30</sup>.

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

---

<sup>23</sup> Lloyd 2005: 114-115.

<sup>24</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>25</sup> *El.* 5.

<sup>26</sup> *El.* 14.

<sup>27</sup> *El.* 36-37.

<sup>28</sup> *El.* 60.

<sup>29</sup> *El.* 70.

<sup>30</sup> Morenilla & Bañuls 2008: 187.

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<sup>31</sup>.

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>32</sup>, o del ambiente idílico del bosque sagrado de Colono, donde será acogido Edipo como héroe benefactor de los atenienses<sup>33</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.

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>34</sup>, que conecta el campo visual del personaje con el del espectador en el *θέατρον*<sup>35</sup>. 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>36</sup>, lo cierto es que la descripción ritual no se corresponde

---

<sup>31</sup> Cf. Finglass 2007: 92; Nestle 1967: 44-45.

<sup>32</sup> *Ph.* 1-2, 16-21.

<sup>33</sup> *OC.* 14-18.

<sup>34</sup> *El.* 2-4.

<sup>35</sup> Ringer 1998: 133.

<sup>36</sup> *El.* 8-9.



exactamente con la realidad topográfica, ya que los templos de Apolo Licio y de Hera Argiva no eran ni mucho menos visibles desde Micenas<sup>37</sup>. 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>38</sup>, la 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 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>39</sup>, un pasaje que se ha postulado como posible modelo de este prólogo<sup>40</sup>. 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<sup>41</sup>.

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.

#### 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:

---

<sup>37</sup> Finglass 2007: 92.

<sup>38</sup> *El.* 9-10.

<sup>39</sup> *Od.* XIII 344-351.

<sup>40</sup> Finglass 2007: 93.

<sup>41</sup> Segal 1999: 268.

Τὸ γὰρ παλαιὸν Ἄργος οὐπόθεις τόδε, / τῆς οἰστροπλήγος ἄλσος Ἰνάχου κόρης / αὐτὴ  
δ', Ὀρέστα, τοῦ λυκοκτόνου θεοῦ / ἀγορὰ Λύκειος· οὐξ ἀριστερᾶς δ' ὄδε / Ἥρας ὁ  
κλεινὸς ναός· οἱ δ' ἰκάνομεν, / φάσκειν Μυκήνας τὰς πολυχρύσους ὄραν, / πολύφθορον  
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>42</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 hace referencia a todo el territorio de Argos, a la Argólide<sup>43</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>44</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>45</sup> o el bosque sagrado de Ártemis donde Agamenón espantó a un moteado y cornudo ciervo y, en compensación por el

<sup>42</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.

<sup>43</sup> Como señalan los comentarios, aunque en prosa el término Ἄργος se refiere sólo a la ciudad y el territorio se denomina ἡ Ἀργεΐα 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, vid. Jebb 1894: 6; Finglass 2007: 94.

<sup>44</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>45</sup> *OC.* 10.

sacrificio de éste, tuvo que sacrificar a su hija Ifigenia por orden de la diosa<sup>46</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>47</sup>.

Jebb (1894: 7), basándose en paralelos esquileos y pindáricos<sup>48</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<sup>49</sup>. Por otra parte, como objeta Birge (1982: 121), los lugares no 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>50</sup> y que estaba ubicado en el ágora<sup>51</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<sup>52</sup>. 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>53</sup> se han propuesto tres posibilidades<sup>54</sup>, una de ellas lo relaciona, ya desde los comentarios antiguos<sup>55</sup>,

---

<sup>46</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>47</sup> Un ejemplo similar lo encontramos en *Ant.* 844-846, donde toda la ciudad de Tebas es llamada ἄλσος.

<sup>48</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.

<sup>49</sup> Cf. Birge 1982: 121; Finglass 2007: 94.

<sup>50</sup> Paus. II 19 3.

<sup>51</sup> Th. V 47 11.

<sup>52</sup> Cf. Finglass 2007: 94; Burkert 2007: 195-196.

<sup>53</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>54</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

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 ellos manuales lexicográficos como Hesiquio, la Suda o escolios tardíos<sup>56</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<sup>57</sup>. 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<sup>58</sup>. 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>59</sup>. En agradecimiento, Dánao erigió el templo de Apolo Licio. Este mito podría justificar la importancia del lobo como animal 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

---

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>55</sup> *Sch. El.* 6.

<sup>56</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. El.* 6; *AG.* XIII 22 3; *AG.* 279 8.

<sup>57</sup> Cf. Roguin 1999: 101; Finglass 2007: 95.

<sup>58</sup> Segal 1999: 268.

<sup>59</sup> Cf. *Paus.* II 19 3-4; *Plu. Pyrrh.* 32.

de la cual Apolo es invocado en varias ocasiones<sup>60</sup>. Del mismo modo, según una noticia transmitida por Pausanias<sup>61</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>62</sup> y este animal era gravado en las monedas como símbolo de la ciudad y de la divinidad protectora local<sup>63</sup>.

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, poniendo de manifiesto la cualidad ambivalente del dios<sup>64</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 sentido, Orestes es impulsado por Apolo<sup>65</sup>, el *λυκοκτόνος θεός*, a matar el lobo, esto es, Egisto<sup>66</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

---

<sup>60</sup> Cf. *A. Th.* 145; *S. OT.* 203.

<sup>61</sup> Paus. X 147.

<sup>62</sup> Cf. *ThesCRA* I 2 a Sacrifices, Gr. 20; *Sch. El.* 6.

<sup>63</sup> Cf. Finglass 2007: 95; Burkert 1984: 108.

<sup>64</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 mancilla, 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.

<sup>65</sup> *El.* 70.

<sup>66</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, *σφαγάς*, 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.

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<sup>67</sup>. 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<sup>68</sup>. 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, 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 “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>69</sup>, que tiene, de manera general, «an intensive force, without having an exactly defined significance»<sup>70</sup>. 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<sup>71</sup>. 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>72</sup>. Referido a Micenas es claramente

---

<sup>67</sup> Cf. Burkert 1984: 162, 2007: 179; Finglass 2007: 95-96.

<sup>68</sup> Burkert 1984: 162-163.

<sup>69</sup> Cf. *Il.* V 613, IX 154; *A. Pers.* 83; *S. El.* 489; *E. Ph.* 1022.

<sup>70</sup> Finglass 2007: 243.

<sup>71</sup> Segal 1999: 268.

<sup>72</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

un epíteto cuyo uso se encuentra reservado exclusivamente a Homero<sup>73</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<sup>74</sup>, 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<sup>75</sup>. 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. 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>76</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>77</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 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,

---

uso frecuente tanto en prosa como en poesía; aunque algunas reincidencias, como las que hemos citado, hacen pensar en algunos usos específicos del epíteto.

<sup>73</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.

<sup>74</sup> Jebb 1894: 8.

<sup>75</sup> Bergson 1956: 105.

<sup>76</sup> Cf. *A. Th.* 925, *Pr.* 633, 820; *S. Tr.* 477; *Pi. N.* VIII 31, *I.* V 49.

<sup>77</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.

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. 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 Argólide, 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>78</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>79</sup>, concluye con una larga oración de Clitemnestra donde hallamos una primera alusión a Apolo repetida tres veces en el mismo monólogo:

Ἐπαίρει δὴ σὺ θύμαθ' ἢ παροῦσά μοι / πάγκαρπ', ἄνακτι τῶδ' ὅπως λυτηρίουσ / εὐχὰς  
ἀνάσχω δειμάτων, ἃ νῦν ἔχω. / Κλύοις ἂν ἦδη, Φοῖβε προστατήριε, / κεκρυμμένην μου  
βάξιν. (...) Ἄ γὰρ προσεῖδον νυκτὶ τῆδε φάσματα / δισσῶν ὀνείρων, ταῦτά μοι, Λυκεῖ'  
ἄναξ, / εἰ μὲν πέφηνεν ἐσθλά, δὸς τελεσφόρα, / εἰ δ' ἐχθρά, τοῖς ἐχθροῖσιν ἔμπαλιν μέθεις  
/ καὶ μὴ με πλούτου τοῦ παρόντος εἴ τινας / δόλοισι βουλεύουσιν ἐκβαλεῖν, ἐφῆς. (...)   
Ταῦτ', ὦ Λύκει' Ἄπολλον, ἔλεως κλυῶν / δός πᾶσιν ἡμῖν ὅσπερ ἐξαιτούμεθα<sup>80</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. 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

<sup>78</sup> Cf. *El.* 634-659, 1376-1383.

<sup>79</sup> *El.* 516-659.

<sup>80</sup> *El.* 634-656.



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>81</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 ἄγγιστος, 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.

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<sup>82</sup>.

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>83</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>84</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

---

<sup>81</sup> OT. 911-923.

<sup>82</sup> Roguin 1999: 111.

<sup>83</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>84</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.

reina va a pronunciar con las manos alzadas εἰς τὸν οὐρανόν, como era natural en las εὐχαί y nos indica el preverbio de ἀνάσχω<sup>85</sup>.

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 προστάτηριος como προστάτης se emplean como epítetos de esta divinidad en muchos contextos<sup>86</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>87</sup>. Estamos viendo que, tanto si es Προστατήριος, Λύκειος o Ἄγυιεύς<sup>88</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*<sup>89</sup>.

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>90</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>91</sup>; pero si son para mal, que se las envíe a los enemigos<sup>92</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.

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

---

<sup>85</sup> Cf. Finglass 2007: 287; Pulleyn 1997: 188-189; Burkert 2007: 80.

<sup>86</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, vid. *LSJ.* s. v. προστάτης. Vid. *Lys.* XXXI 9; *Arist. Pol.* 1275a 13; *Ar. Pax.* 684.

<sup>87</sup> Paus. I 44 2.

<sup>88</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>89</sup> Cf. *Jebb* 1892: 36, 1894: 93; Finglass 2007: 288-289.

<sup>90</sup> *El.* 417-423.

<sup>91</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>92</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.

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>93</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<sup>94</sup>, representaban a los dioses patrios: πατρῶα προσκύσανθ' ἔδη / θεῶν<sup>95</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>96</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 hacen bien y con el mal a los que hacen mal, con el asesinato de los asesinos<sup>97</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, ἦ σε πολλὰ δὴ / ἀφ' ὧν  
ἔχοιμι λιπαρεῖ προὔστην χερί. / Νῦν δ', ὃ Λύκει' Ἄπολλον, ἐξ οἴων ἔχω / αἰτῶ,  
προσπίτνω, λίσσομαι, γενοῦ πρόφρων / ἡμῖν ἀρωγὸς τῶνδε τῶν βουλευμάτων / καὶ  
δεῖξον ἀνθρώποισι τὰπιτίμια / τῆς δυσσεβείας οἷα δωροῦνται θεοί<sup>98</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*

---

<sup>93</sup> *El.* 1368-1371.

<sup>94</sup> Finglass 2007: 500.

<sup>95</sup> *El.* 1374-1375.

<sup>96</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.

<sup>97</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>98</sup> *El.* 1376-1383.

*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. 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 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>99</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>100</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>101</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. 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>99</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>100</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>101</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 πρόφρονι 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<sup>102</sup>. 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 τὰπιτίμια 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.

### 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 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. El oráculo no sólo expone el conflicto sino también lo proyecta hacia los episodios posteriores, debido al pronóstico que hace del desenlace trágico. Así, es una

---

<sup>102</sup> Finglass 2007: 502.

presencia ritual que se convierte en una estrategia dramática al servicio de la obra, debido a su función expositiva, instigadora y pronosticadora<sup>103</sup>.

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>104</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>105</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, como señal divina, el rayo de Zeus<sup>106</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>107</sup>. Ante esta afirmación, 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>108</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 fundamental que aparece en el prólogo con una función

---

<sup>103</sup> Vid. Roberts 2006: 141.

<sup>104</sup> *Tr.* 79-81.

<sup>105</sup> *OT.* 95-98.

<sup>106</sup> *OC.* 87-95.

<sup>107</sup> *El.* 35-37.

<sup>108</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.

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.

En este apartado analizamos, en primer lugar, la funcionalidad expositiva y efectista de la exposición oracular en el prólogo. En segundo lugar, estudiamos otros desarrollos del motivo oracular que aparecen, con posterioridad al prólogo en momentos centrales de la tragedia, como un elemento ritual y poético al servicio de la obra. 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' ὃ Φοῖβος ὄν πεύσῃ τάχα· / ἄσκευον  
αὐτὸν ἀσπίδων τε καὶ στρατοῦ / δόλοισι κλέψαι χειρὸς ἐνδίκου<sup>109</sup> σφαγᾶς<sup>110</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<sup>111</sup>. 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<sup>112</sup>. 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 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

<sup>109</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>110</sup> *El.* 32-37.

<sup>111</sup> Vid. Macleod 2001: 28.

<sup>112</sup> Bowra 1944: 217.

conlleven una actuación presente con 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>113</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.

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>114</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 ἄσπιδων. 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 llamativa la expresión condensada σφαγῆς κλέψαι para referirse a las muertes ritualizadas de Clitemnestra y Egisto<sup>115</sup>. El verbo κλέπτω, cuyo significado propio es “robar”, también se emplea con frecuencia en sentido figurado para referirse a “engañar”<sup>116</sup> o a “hacer algo de manera secreta”<sup>117</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 σφαγῆς 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

---

<sup>113</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>114</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.

<sup>115</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 σφαγῆς es muy probable que encontremos esta misma imagen frecuentemente asociada con la saga de esta obra, vid. Brook 2014: 143-144.

<sup>116</sup> Cf. *Il.* I 132, XIV 217; Hes. *Th.* 613; Pi. *P.* III 29, N. VII 23; A. *Ch.* 854; S. *Tr.* 243.

<sup>117</sup> Cf. *Aj.* 188, 1137; Pl. *Lg.* 910b 1, 933e 6. Sobre los distintos significados del verbo κλέπτω, vid. *LSJ.* s. v. κλέπτω.



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>118</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>119</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<sup>120</sup>. 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 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<sup>121</sup>, como parte del código ético de los atenienses<sup>122</sup>. Esta es la razón por la cual Orestes hace la pregunta cómo, pues resulta una obviedad su obligación de vengar la muerte del 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.

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>123</sup> y con engaños, δόλοισι. El empleo del engaño 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

---

<sup>118</sup> Hes. *Th.* 540, 547, 551, 555, 560.

<sup>119</sup> Sobre el mito de la trama urdida por Prometeo de engañar la mente de Zeus en el sacrificio, vid. Hes. *Th.* 535-616.

<sup>120</sup> Cf. Macleod 2001: 28-29; Fialho 2007: 47; Ringer 1998: 137.

<sup>121</sup> Cf. Macleod 2001: 29; Hester 1981: 23; Cabrero 1999: 347-349.

<sup>122</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>123</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.

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>124</sup>. Esta idea del asesinato por otro asesinato con fines 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>125</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>126</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>127</sup>.

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>128</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>129</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<sup>130</sup>.

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

---

<sup>124</sup> *El.* 516-659.

<sup>125</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>126</sup> *El.* 59-60.

<sup>127</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 maquinar ardid y engaños. Sobre esto, vid. Macleod 2001: 34 n. 32.

<sup>128</sup> Cf. *Od.* III 198, III 250, IV 525, XI 422.

<sup>129</sup> *El.* 197, 279.

<sup>130</sup> Macleod 2001: 33-34.

Agamenón<sup>131</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. 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<sup>132</sup>.

### 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 πύση 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>133</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<sup>134</sup>.

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>135</sup>, un ξένος proveniente de la morada del focense Fanoteo<sup>136</sup>, con el fin de anunciar y exponer con detalle la muerte de Orestes durante los juegos Píticos<sup>137</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 σφαγῆς 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 *Ayante*, 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. Uno de los pasos consistía en coger el cuello del animal,

<sup>131</sup> *El.* 47.

<sup>132</sup> Cf. Segal 1999: 253-254; Macleod 2001: 33-34; Ringer 1998: 137; Finglass 2007: 107.

<sup>133</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.

<sup>134</sup> Cf. Macleod 2001: 172-173; Finglass 2007: 520-521.

<sup>135</sup> *El.* 47, 660-661.

<sup>136</sup> *El.* 44-45, 669-670.

<sup>137</sup> *El.* 48-50, 673, 680-763.

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, según la interpretación más extendida<sup>138</sup>.

De acuerdo con la imagen evocada, 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>139</sup> y Casandra y Agamenón son las víctimas sacrificadas por Clitemnestra y Egisto<sup>140</sup>. No nos debe sorprender, por tanto, que la misma imagen ritualizada aparezca en el oráculo en referencia al nuevo asesinato que se va a cometer en la casa de los Pelópidas<sup>141</sup>.

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>142</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. 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>143</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*

---

<sup>138</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>139</sup> A. Ag. 215, 224.

<sup>140</sup> A. Ag. 1055-1057, 1433.

<sup>141</sup> Brook 2014: 143-144. 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. 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>142</sup> LSJ. s. v. *ἐνδικος*.

<sup>143</sup> El. 72.

καθαρτῆς πρὸς θεῶν ὠρημένος<sup>144</sup>, *purificador con la justicia e impulsado a actuar por los dioses*. El sufijo de agente del término καθαρτῆς convierte a Orestes en un personaje llegado para purificar la mancha que contamina el palacio<sup>145</sup>. Asimismo, καθαρτῆς 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>146</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 ὠρημένος, 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>147</sup>, un acto religioso considerado piadoso en los sacrificios<sup>148</sup>. 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>149</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 ὀρμῇ τελεωθέν<sup>150</sup>. 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 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>151</sup> para aplacar la cólera del muerto a causa del preocupante vaticinio que la

---

<sup>144</sup> *El.* 70.

<sup>145</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>146</sup> *El.* 444-447.

<sup>147</sup> *El.* 1417-1423.

<sup>148</sup> Burkert 2007: 80.

<sup>149</sup> *El.* 1508-1510.

<sup>150</sup> Sobre la controversia de significado de este participio, vid. Finglass 2007: 549.

<sup>151</sup> *El.* 326-327.

reina Clitemnestra ha recibido en sueños. El sueño de Clitemnestra es transmitido por Crisótemis como sigue:

Λόγος τις αὐτὴν ἐστὶν 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 βρῦοντα θαλλόν, ᾧ κατάσκιον / πᾶσαν γενέσθαι τὴν  
Μυκηναίων χθόνα<sup>152</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<sup>153</sup>. El primero es Estesícoro, del cual conservamos un insuficiente y ambiguo fragmento<sup>154</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>155</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>156</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 poder real y de proveniencia divina<sup>157</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>158</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

---

<sup>152</sup> *El.* 417-423.

<sup>153</sup> Sobre este sueño, vid. Finglass 2007: 214-215.

<sup>154</sup> *PMGF.* fr. 219.

<sup>155</sup> *A. Ch.* 527-533.

<sup>156</sup> *A. Ch.* 540-550.

<sup>157</sup> En la *Il.* II 101-108, se describe el cetro de Agamenón fabricado por Hefesto y heredado posteriormente por Atreo y Agamenón.

<sup>158</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.

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>159</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 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<sup>160</sup>.

En el sueño, antes de que se anuncie la profecía, a Clitemnestra se le aparece su difunto esposo Agamenón en un segundo encuentro, δευτέραν ὁμιλίαν. Algunos estudiosos consideran que el término ὁμιλία tiene connotaciones sexuales<sup>161</sup>, basándose en otros textos donde el significado sexual es más que evidente<sup>162</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 ὁμιλία 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 ὁμιλία se refiere al trato sexual, en muchos otros alude simplemente al trato social entre personas<sup>163</sup>. Por esta razón, podemos pensar que el vocablo ὁμιλία 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 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

---

<sup>159</sup> *El.* 267-270.

<sup>160</sup> Segal 1999: 256.

<sup>161</sup> Cf. Kells 1973: 112-113; Macleod 2001: 71; Segal 1999: 251; Bowman 1997: 141.

<sup>162</sup> Cf. *Hdt.* I 182 6; *E. Hel.* 1400; *S. OT.* 367, 1185.

<sup>163</sup> *LSJ.* s. v. ὁμιλία.

sueños provenían del exterior, generalmente de la divinidad<sup>164</sup>, y podían mostrar el futuro como una señal divina o un portento. 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>165</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 del muerto<sup>166</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>167</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>168</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>169</sup>.

En el mundo griego existían ὄνειρομάντις o ὄνειροπόλοι, *adivinos de sueños*, encargados de interpretar los sueños<sup>170</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<sup>171</sup>. Además de los presagios divinos en forma de sueño, que hemos citado como modelos del sueño de Clitemnestra 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>172</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>173</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 γθόνα, en Heródoto se menciona τὴν

<sup>164</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>165</sup> *El.* 459-460.

<sup>166</sup> *El.* 427.

<sup>167</sup> *El.* 635-636.

<sup>168</sup> *El.* 497.

<sup>169</sup> *El.* 472-476.

<sup>170</sup> Cf. *Il.* I 63, V 149; *A. Ch.* 33; *Hdt.* I 128 4.

<sup>171</sup> Miller 2002: 74-75; Bowman 1997: 133.

<sup>172</sup> *Hdt.* I 107.

<sup>173</sup> *Hdt.* I 108.



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>174</sup>, imágenes visuales creadas para la ocasión enviadas generalmente por los dioses<sup>175</sup>. 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>176</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>177</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 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

---

<sup>174</sup> *El.* 644.

<sup>175</sup> Miller 2002: 33-34.

<sup>176</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>177</sup> Cf. *Ar. Pax.* 307, *Av.* 699; *A. Pers.* 630; *S. Ph.* 625; *E. Alc.* 362, 1073.

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, 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>178</sup>. Poes (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>179</sup>, son ofrendas de bebida que, destinadas a los muertos, se derramaban sobre la tumba en honor del difunto de manera regular<sup>180</sup>. 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<sup>181</sup>.

Muchos son los textos en los que podemos observar la importancia de las “libaciones que bebe la tierra”<sup>182</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>183</sup>. El poder del muerto, cuya benevolencia se adquiere por medio de 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

---

<sup>178</sup> Luc. *Luct.* 9.

<sup>179</sup> Pi. *O.* I 90; E. *Hec.* 536-538.

<sup>180</sup> Burkert 2007: 98, 262.

<sup>181</sup> Burkert 2007: 260.

<sup>182</sup> Cf. *A. Pers.* 621, *Ch.* 164; S. *OC.* 482.

<sup>183</sup> *A. Pers.* 681ss.

bosque sagrado de las Euménides, donde realiza un detallado rito de libación a fin de purificarse de haber pisado el ἄλλος inviolable consagrado a las divinidades<sup>184</sup>. De este modo, las Erinias se convierten en diosas benevolentes, concorde con la etimología del eufemismo Euménides, derivado de εὐμενής<sup>185</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<sup>186</sup>. 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; 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>187</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>188</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 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 /  
στέφαντες, εἴτ' ἄψορρον ἤξομεν πάλιν, / τύπωμα χαλκόπλευρον ἡμένοι χεροῖν, / ὃ καὶ  
σὺ θάμνοις οἴσθᾳ που κεκρυμμένον, / ὅπως λόγῳ κλέπτοντες ἠδεῖαν φάτιν / φέρωμεν  
αὐτοῖς, τοῦμὸν ὡς ἔρρει δέμας / φλογιστὸν ἤδη καὶ κατηνθρακωμένον<sup>189</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.*

---

<sup>184</sup> OC. 466-492.

<sup>185</sup> OC. 486-487.

<sup>186</sup> Kearns 1989: 10-14.

<sup>187</sup> A. Ch. 84-164.

<sup>188</sup> El. 51-58.

<sup>189</sup> El. 51-58.

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>190</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. El pasaje permite distinguir dos momentos en los que se programan dos actos futuros diferentes: el primero aparece marcado por πρῶτον y el segundo por εἶτα<sup>191</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>192</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>193</sup>. Por otro lado, en Eurípides el hijo de Agamenón ya las ha realizado con anterioridad al comienzo de la tragedia<sup>194</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 στέφω evoca el ritual de la ofrenda a los muertos, pues este verbo, como ya vimos en *Ayante*, 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>195</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<sup>196</sup>.

Por una parte, las libaciones protocolarias derramadas sobre la tumba del muerto son mencionadas mediante el término poético λοιβή, que propiamente se refiere a las libaciones derramadas gota a gota, frente a las σπονδαί que se derraman de manera controlada y las χοαί que implican vaciar el recipiente<sup>197</sup>. Esta libación, acompañada de una oración o un lamento como era natural, subraya el lazo de solidaridad entre el hijo

---

<sup>190</sup> Cf. S. *OT*. 106, 110; A. *Ch*. 1039; Ar. *Ra*. 319.

<sup>191</sup> Sobre el estilo de este pasaje, vid. Finglass 2007: 108. Es muy frecuente encontrar εἶτα o ἔπειτα 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>192</sup> Cf. *El*. 434, 894-896.

<sup>193</sup> A. *Ch*. 1-7.

<sup>194</sup> E. *El*. 90-92.

<sup>195</sup> *LSJ*. s. v. στέφω. 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.

<sup>196</sup> Mauduit 1994: 134.

<sup>197</sup> Cf. Rudhardt 1992: 240; Burkert 2007: 98-99.

que ofrenda y el padre muerto que recibe su bebida<sup>198</sup>. 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<sup>199</sup>.

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>200</sup>. Algo similar sucede con Orestes, que ofrece un mechón de cabello al río Ínaco por haberle criado<sup>201</sup>, mientras que Leucipo lo ofrenda al Alfeo<sup>202</sup> y Ayante al Iliso<sup>203</sup>; todos lo hacen en honor de un río en reconocimiento por haber velado por su crianza. 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 fraternías en el transcurso de la cual al joven que iba a ser incorporado a la fraternía se le cortaba un mechón de cabellos<sup>204</sup>, o en los ritos de boda de Trecén, en los cuales las mujeres que iban a ser desposadas se cortaban un rizo como símbolo de la vida perdida y el tránsito a la nueva<sup>205</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.

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>206</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 literalmente significa “delicadeza”, “lujo” o “adorno”, de donde adquiere el significado técnico de “mechón de cabello que se ofrenda en contextos religiosos”<sup>207</sup>. Es con este significado con el que se emplea en este pasaje y es utilizado en muchos contextos rituales similares<sup>208</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*<sup>209</sup>.

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

---

<sup>198</sup> Garland 2001: 113-115.

<sup>199</sup> Cf. Finglass 2007: 108; Casquero 1995: 133; Burkert 2007: 97.

<sup>200</sup> *Il. XXIII* 141-153.

<sup>201</sup> *A. Ch.* 5-6.

<sup>202</sup> Paus. VIII 20 3.

<sup>203</sup> Philostr. *Her.* 720 1.

<sup>204</sup> Casquero 1995: 123-124.

<sup>205</sup> *E. Hipp.* 1425-1427.

<sup>206</sup> Cf. *A. Ch.* 1-7; *E. El.* 90-92.

<sup>207</sup> *LSJ.* s. v. *χλιδή*.

<sup>208</sup> Cf. *TrGF.* III F 313; *E. Ph.* 223-224.

<sup>209</sup> Finglass 2007: 108.

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<sup>210</sup>. 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>211</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<sup>212</sup>, de acuerdo con su etimología<sup>213</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>214</sup>. 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>215</sup>. El compuesto χαλκόπλευρον es un hápax que sólo aparece en este pasaje y en los escolios y léxicos que comentan este texto<sup>216</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<sup>217</sup>. 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<sup>218</sup>.

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 κάπῳ τῶνδ' ἀρχηγεῖν, / πατὴρ ἄρχοντες λουτρά<sup>219</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 λοιβή, ahora aparecen mediante la expresión ἄρχοντες 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>220</sup>, se asocia por lo general con libaciones derramadas en

<sup>210</sup> Cf. Segal 1980: 134; Ringer 1998: 139.

<sup>211</sup> *El.* 1113-1114.

<sup>212</sup> Cf. Finglass 2007: 108; Ringer 1998: 139.

<sup>213</sup> *DELG.* s. v. τύπωμα.

<sup>214</sup> *LSJ.* s. v. πλευρόν.

<sup>215</sup> Cf. *TrGF.* IV F 378; A. Ch. 686; E. *El.* 472.

<sup>216</sup> Cf. *Sch. El.* 54; *Suid.* s. v. τύπωμα χαλκόπλευρον.

<sup>217</sup> Ringer 1998: 139

<sup>218</sup> Segal 1980: 134.

<sup>219</sup> *El.* 82-84.

<sup>220</sup> *DELG.* s. v. χέω.

honor de los muertos o de los héroes mediante un protocolo ritual acorde con las divinidades ctónicas<sup>221</sup>. Según éste se debía volcar y vaciar todo el recipiente de 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<sup>222</sup>.

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>223</sup>, tenían como destinatarios los muertos y se derramaban sobre la tumba del difunto. 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<sup>224</sup>. 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>225</sup> con el objetivo de limpiar con agua la mancha o μιάσμα derivado del contacto con la muerte<sup>226</sup>.

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 mancha 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>227</sup>, unos actos que lo convierten

---

<sup>221</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 en referencia a los dioses ctónicos. Sobre estos asuntos, vid. Scullion 1994: 117-119; Burkert 2007: 98-102.

<sup>222</sup> Burkert 2007: 98.

<sup>223</sup> Hsch. χ 440: χθόνια λουτρά: τὰ τοῖς νεκροῖς ἐπιφερόμενα: ἐκόμιζον γὰρ ἐπὶ τοὺς τάφους λουτρά. Vid. Finglass 2007: 116-117.

<sup>224</sup> Mauduit 1994: 134-135.

<sup>225</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>226</sup> Cf. Rudhardt 1992: 171-172; Parker 1990: 35; Finglass 2007: 117.

<sup>227</sup> El. 444-447.

en un cadáver impuro, mutilado, ensangrentado y mancillado que debe ser purificado<sup>228</sup>. Por todas estas razones, 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, de modo que Orestes presenta su acto como una deuda. 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<sup>229</sup>. 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>230</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 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>231</sup>. Es una constante de algunas tragedias de Sófocles, como *Edipo Rey* y *Antígona*<sup>232</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

---

<sup>228</sup> Cf. Mauduit 1994: 145; Segal 1999: 274.

<sup>229</sup> Cf. Mauduit 1994: 133; Jebb 1894: 19.

<sup>230</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 αἱμακοῦρία (Burkert 2007: 85), no creemos que presente alusiones tan explícitas al prólogo. Sobre esto, vid. Finglass 2007: 541-543.

<sup>231</sup> Cf. *Tr.* 29-30, *El.* 259-260.

<sup>232</sup> Cf. *Ant.* 162-214, *OT.* 216-275.



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>233</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 πατρώοις, εἰσίδω δ' ἐσθήματα / φοροῦντ' ἐκείνω ταῦτά, καὶ παρεστίους / σπένδοντα λοιβὰς ἐνθ' ἐκείνον ὄλεσεν<sup>234</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>235</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 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>236</sup>, diosa protectora del hogar, como antesala del banquete.

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>237</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>238</sup>. En este sentido, tanto por el derramamiento de sangre sobre un espacio sagrado como por acostarse con la asesina y esposa del antiguo

---

<sup>233</sup> *El.* 254-309.

<sup>234</sup> *El.* 266-270.

<sup>235</sup> Una expresión similar con la misma idea la encontramos en *A. Ag.* 1435.

<sup>236</sup> Cf. *TrGF.* IV F 726; *Pi. N.* XI 6. Sobre esto, vid. Finglass 2007: 180.

<sup>237</sup> Existen versiones distintas sobre el lugar del asesinato de Agamenón. 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 en el 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>238</sup> *El.* 492-493.

rey, Egisto, convertido en un μιάστωρ<sup>239</sup>, es el causante directo del μίασμα que está azotando el interior de palacio<sup>240</sup>.

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' ἔπωνομασμένην / αὐτὴ πρὸς αὐτήν<sup>241</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, 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>242</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>243</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<sup>244</sup>.

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<sup>245</sup>. Del mismo modo, aunque este ritual se

<sup>239</sup> *El.* 275.

<sup>240</sup> Cf. Winnington-Ingram 1980: 231-232; Long 1968: 136; Segal 1999: 256.

<sup>241</sup> *El.* 280-285.

<sup>242</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>243</sup> Vid. *IG.* XII 5 593; Harp. y Suid. s. v. τριακάς; Poll. 1 66; Phot. s. v. καθέδρα.

<sup>244</sup> Según la interpretación de Kamerbeek (1974: 51), que se basa en *TrGF.* IIIb 10-13, la instauración de coros y sacrificios podría ser una especie de *aition* que estaría justificando un ritual mensual ya existente en Argos en honor del rey. El *Sch. El.* 178b explica la expresión ἐκείνην ἡμέραν de *El.* 178 como un *aition*, que justifica la causa por la cual se instauraron los coros, en recuerdo de “aquel día” en el cual se asesinó a Agamenón.

<sup>245</sup> Seaford 1994: 376.

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 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. Pero 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<sup>246</sup>.

#### 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>247</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>248</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 acostumbran 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>249</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 sólidas que aparecen más adelante<sup>250</sup>.

En este debate se enfrentan Electra y Crisótemis, cuya φύσις es el elemento de unión entre ambas hermanas<sup>251</sup>, en un agón que podría recordar la caracterización de personajes como Antígona e Ismene en la tragedia *Antígona*<sup>252</sup>. Igual que Ismene acata las órdenes del nuevo rey por reconocer 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>253</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

---

<sup>246</sup> Cf. Seaford 1985: 317; Garland 2001: 39-40; Finglass 2007: 184.

<sup>247</sup> *El.* 324-471.

<sup>248</sup> *El.* 326-327.

<sup>249</sup> *DELG.* s. v. νέμω.

<sup>250</sup> *El.* 405-406, 434. Vid. Finglass 2007: 195.

<sup>251</sup> *El.* 325, 341.

<sup>252</sup> Cf. Seaford 1990: 79; Macleod 2001: 78.

<sup>253</sup> Cf. *Ant.* 61-62, 531-532, *El.* 335-340.

Orestes<sup>254</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. 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>255</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>256</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 viva: μέλλουσι γάρ σ', εἰ τῶνδε μὴ λήξεις γόων, / ἐνταῦθα πέμψειν ἔνθα μὴ ποθ' ἡλίου / φέγγος προσόψη, ζῶσα δ' ἐν κατηρεφεῖ / στέγη χθονὸς τῆσδ' ἐκτὸς ὑμνήσεις κακά<sup>257</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>258</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>259</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, como sucede con la espada de Ayante, con la misma Antígona, con el destierro de Edipo o con la orden que Heracles da a su hijo Hilo<sup>260</sup>. Por otra parte, el participio ζῶσα evoca la imagen paradójica de que Electra, igual que Antígona<sup>261</sup>, va a ser enterrada viva en una vivienda subterránea.

<sup>254</sup> *El.* 417-427.

<sup>255</sup> *El.* 464-465.

<sup>256</sup> *Cf. El.* 407, 431, 433.

<sup>257</sup> *El.* 379-382.

<sup>258</sup> *Cf. El.* 20, 282, 382, 912, 1497.

<sup>259</sup> *Ant.* 885-888.

<sup>260</sup> *Cf. Aj.* 658-659, *Tr.* 799-800, *Ant.* 773-776, 885-888, *OT.* 1412, *El.* 379-382.

<sup>261</sup> *Ant.* 774, 887-888, 920.

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>262</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 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 μὴ ποτ’, nunca llegue al sepulcro de su padre<sup>263</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 τὰδ’ ἔμπυρα; / ΧΡΥΣΟΘΕΜΙΣ: μήτηρ με πέμπει πατρὶ τυμβεῦσαι χοάς. / ΗΛ: πῶς εἶπας; ἢ τῷ δυσμενεστάτῳ βροτῶν; / ΧΡ: ὄν ἔκταν’ αὐτῇ τοῦτο γὰρ λέξαι θέλεις<sup>264</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 ἔμπυρα, y las χοαί o libaciones vertidas sobre la tumba. 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 ἔμπυρα, que retoma los ἐντάφια mencionados anteriormente.

Esta dedicatoria resulta un tanto inusual dado que los ἔμπυρα, por lo general, eran ofrendas de comida quemadas que se hacían sobre la tumba del difunto<sup>265</sup>, en muchos casos acompañadas de libaciones<sup>266</sup>. Con todo, algunos estudiosos<sup>267</sup> prefieren pensar que el término alude directamente a las libaciones, al ser ésta una palabra rara para referirse a los líquidos que se derramaban 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>268</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

<sup>262</sup> *El.* 275.

<sup>263</sup> *El.* 435-437.

<sup>264</sup> *El.* 405-408.

<sup>265</sup> Jebb 1894: 60.

<sup>266</sup> *LSJ.* s. v. ἔμπυρον; *Luc.* XXVI 22; *A. Ch.* 483-488; *E. IA.* 59-60.

<sup>267</sup> Vid. Lloyd-Jones & Wilson 1990b: 49.

<sup>268</sup> *LSJ.* s. v. ἔμπυρον; *Pl. Lg.* 679a.

honor de Agamenón. 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' ὅσιον ἐχθρᾶς ἀπὸ γυναικὸς ἰστάναι / κτερίσματ' οὐδὲ λουτρὰ προσφέρειν πατρί<sup>269</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. La coordinación de dos términos religiosos como θέμις y ὅσιον muestra que depositar estas ofrendas en la tumba del muerto es un acto desacorde con el orden religioso griego<sup>270</sup>. 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>271</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>272</sup>, así como la palabra κτέρας, de la misma raíz, que recuerda los κτέρεα de Homero<sup>273</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

---

<sup>269</sup> *El.* 431-434.

<sup>270</sup> Sobre el significado de ὄσιος ya tratamos en el capítulo de *Antígona*, vid. Rudhardt 1992: 36.

<sup>271</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>272</sup> Cf. *S. El.* 931, *OC.* 1410; *E. Supp.* 309, *Tr.* 1249, *Hel.* 1391.

<sup>273</sup> *DELG.* s. v. κτέρας.

verter libaciones con la del baño purificador<sup>274</sup>. 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>275</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.

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 τάδ’ οὖν τάφοισι δέξεσθαι νέκυς / ὑφ’ ἧς θανὼν ἄτιμος ὥστε δυσμενῆς / ἐμασχάλισθη κἀπὶ λουτροῖσιν κάρη / κηλίδας ἐξέμαξεν<sup>276</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>277</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>278</sup>. La imagen evoca a los asesinos de Agamenón limpiando y secando las manchas de sangre, κηλίδας, que goteaban de la espada en la cabeza del muerto con finalidad expiatoria, ἐπὶ λουτροῖσιν<sup>279</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

---

<sup>274</sup> Mauduit 1994: 138-139.

<sup>275</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).

<sup>276</sup> *El.* 442-446.

<sup>277</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 (*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, vid. Mauduit 1994: 145; Finglass 2007: 224.

<sup>278</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 Ayante, dado que es un enemigo, δυσμενῆς (*Aj.* 122), del muerto y puede atraer su cólera. Sobre esto, vid. Finglass 2007: 221.

<sup>279</sup> *Sch. El.* 445.

asesinato<sup>280</sup>. 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>281</sup>, como dice Poliméstor a Agamenón a propósito de este homicidio. Igualmente, en Esquilo el asesinato de Agamenón en el baño purificador se convierte en un baño de sangre<sup>282</sup>, descrito mediante una imagen similar que transgrede así la finalidad purgatoria del ritual evocado<sup>283</sup>. 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 / ἄχῳ, δὸς αὐτῷ, τήνδε τ' ἀλιπαρῆ<sup>284</sup> τρίχα / καὶ ζῶμα τοῦμόν οὐ χλιδαῖς  
ἠσκημένον<sup>285</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<sup>286</sup>. Este elemento aparta a Electra de los 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>287</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<sup>288</sup>. Además de la ofrenda de cabellos ahora se habla de depositar como ofrenda también la

<sup>280</sup> Cf. Mauduit 1994: 143-145; Finglass 2007: 224-225.

<sup>281</sup> E. *Hec.* 1281.

<sup>282</sup> A. *Ag.* 1492ss.

<sup>283</sup> Brook 2014: 136.

<sup>284</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>285</sup> *El.* 448-452.

<sup>286</sup> Cf. Segal 1999: 274; Ringer 1998: 156.

<sup>287</sup> *El.* 1217.

<sup>288</sup> Cf. Hsch. & Suid., s. v. ἀλιπαρῆ; Finglass 2007: 226-228.



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<sup>289</sup>.

Después de depositar estas ofrendas, se debe seguir con la súplica esperable dirigida al muerto<sup>290</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. 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 ἡμῖν ἀρωγὸν εἰς ἐχθρούς<sup>291</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 Ayante, el vestido de Dejanira o el arco de Filoctetes<sup>292</sup>. Símbolo de reconocimiento entre los hermanos, la urna adornada con palabras<sup>293</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>294</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>295</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>296</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>297</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>298</sup>

---

<sup>289</sup> Cf. Finglass 2007: 228; Garland 2001: 116.

<sup>290</sup> *El.* 453-458.

<sup>291</sup> *El.* 453-454.

<sup>292</sup> Sobre esto, vid. Segal 1980: 134-137.

<sup>293</sup> *El.* 1217.

<sup>294</sup> *El.* 54-58.

<sup>295</sup> *El.* 757-758.

<sup>296</sup> *El.* 58.

<sup>297</sup> *El.* 1098-1287.

<sup>298</sup> Cf. *El.* 45, 1111.

llevando la urna con las cenizas del difunto Orestes<sup>299</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. 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<sup>300</sup>. 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.

Finalmente, el reconocimiento se lleva a cabo gracias al lamento fúnebre de Electra sosteniendo la urna funeraria de Orestes en las manos<sup>301</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<sup>302</sup>.

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>303</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>304</sup>. La carencia de estos ritos fúnebres, por tanto, incrementa la afectividad dramática<sup>305</sup>. 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>306</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>307</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<sup>308</sup>, la referencia a la luminosidad que aparece en el verso 1130<sup>309</sup> o el deseo de que el destino del muerto

<sup>299</sup> *El.* 1113-1114.

<sup>300</sup> Finglass 2007: 441.

<sup>301</sup> *El.* 1126-1170.

<sup>302</sup> Henrichs 1993: 172.

<sup>303</sup> *El.* 1131-1135.

<sup>304</sup> *El.* 1138-1142.

<sup>305</sup> Cf. Finglass 2007: 449; Seaford 1994: 376.

<sup>306</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>307</sup> *El.* 1138.

<sup>308</sup> Alexiou 1974: 165-171.

<sup>309</sup> Cf. Alexiou 1974: 187-189; Finglass 2007: 448.

haya ocurrido de otro modo, como aparece en los versos 1131-1135<sup>310</sup>. Estos mismos temas aparecen en el primer lamento realizado por Electra, en los versos 86-120 que, inmediatamente después del prólogo, introducen el motivo del treno privado y familiar de Electra, como un elemento ritual destacable y constante durante toda la tragedia, como estamos viendo<sup>311</sup>.

#### 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>312</sup>, entra en escena Crisótemis alborozada por haber descubierto pruebas de la presencia de Orestes sobre la tumba de Agamenón<sup>313</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>314</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>315</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<sup>316</sup>. 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.

En este instante Crisótemis vislumbra ofrendas de flores, un elemento habitual del culto a los muertos<sup>317</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

<sup>310</sup> Cf. Alexiou 1974: 178-180; Finglass 2007: 448.

<sup>311</sup> Ya en el prólogo, en *El. 77*, se escucha la voz en off de Electra lamentándose por su desdicha. Unos versos más tarde comienza este lamento, en el cual se repiten motivos tradicionales del lamento fúnebre, como la invocación a la pureza de la luz y el recuerdo de la luminosidad. El motivo del lamento ritual en esta tragedia requeriría un estudio aparte, razón por la cual no lo analizamos en detalle.

<sup>312</sup> *El. 823-870*.

<sup>313</sup> *El. 871-874*.

<sup>314</sup> *El. 1098ss*.

<sup>315</sup> *El. 893-896*.

<sup>316</sup> Finglass 2007: 381.

<sup>317</sup> Cf. *A. Pers.* 618; *E. Tr.* 1143-1144, 1247. Sobre esto, *vid.* Garland 2001: 171; Lattimore 1942: 129-131.

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>318</sup>, de leche<sup>319</sup>, un ingrediente habitual en las ofrendas a los muertos<sup>320</sup>. 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>321</sup>, presenta una muy escasa aparición en los textos griegos, pues se limita a época bastante tardía<sup>322</sup>. Por otra parte, en época clásica el término aparece sólo atestiguado en este pasaje de Sófocles y en otro de Esquilo<sup>323</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>324</sup>, son pruebas suficientes para demostrar la significación poética y trágica que el epíteto νεόρρυτος confiere al pasaje que estudiamos. Junto con la hipérbole que describe las libaciones como “fuentes de leche”, el epíteto νεόρρυτος 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>325</sup>. *Veo en la parte extrema de la pira un 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>326</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 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.

<sup>318</sup> Πηγαί se utiliza para referirse a las libaciones como exageración poética también en *OC*. 479.

<sup>319</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>320</sup> Finglass 2007: 381-382.

<sup>321</sup> Phot. & Suid. s. v. νεορρύτοις.

<sup>322</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>323</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>324</sup> Recuérdese el epíteto νεόρρυτος aplicado a la espada de Ayante en *Aj.* 30, 828.

<sup>325</sup> *El.* 900-901.

<sup>326</sup> *El.* 902-904.

#### 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 es desarrollada con finalidades dramáticas diversas en los momentos posteriores. Tras la párodo, Electra menciona las libaciones en referencia a las *παρέστιοι λουβαί* 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 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. 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. 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 *λουτρά*, que retoma la imagen de las abluciones en honor del muerto y la conecta con el lavado purificadorio 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<sup>4</sup>.

En la *Odisea* a Filoctetes se le menciona como arquero en Troya que regresó a su casa sano y salvo<sup>5</sup>. Por su parte, en la *Ilíada* se indica que los aqueos abandonaron a Filoctetes en la isla de Lemnos<sup>6</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>7</sup>. Si Sófocles tiene todos estos precedentes como paradigma para construir su tragedia, 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<sup>8</sup>, mientras que Sófocles elimina el 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<sup>9</sup>. 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

---

<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.* I 53.

<sup>4</sup> Cf. Webster 1970: 2-8; Avezù & Pucci & Cerri 2003: XII-XXI; Avezù 1988: 33-38; Schein 2014: 3-4.

<sup>5</sup> *Od.* III 190, VIII 219-220.

<sup>6</sup> *Il.* II 721-723.

<sup>7</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. Avezù 1988: 102. La fuente principal que tenemos para la comparación de las tres tragedias es uno de los discursos de Díon Crisóstomo (*Or.* 52); mientras que, en otro discurso (*Or.* 59), parafrasea el prólogo de la versión eurípidea.

<sup>8</sup> Cf. Avezù 1988: 126; Avezù & Pucci & Cerri 2003: XIX; Webster 1970: 4.

<sup>9</sup> Cf. Webster 1970: 4; Avezù 1988: 126; Avezù & Pucci & Cerri 2003: XIX.

instrucción del hombre mayor y el aprendizaje del joven inexperto, se convierte así en uno de los temas centrales de la tragedia.

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. 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<sup>10</sup>. Este personaje<sup>11</sup>, descrito en varias ocasiones como un muerto social<sup>12</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>13</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 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<sup>14</sup>.

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>15</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>16</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<sup>17</sup>. 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

---

<sup>10</sup> Cf. Segal 2013: 158; Webster 1970: 6; Avezzù & Pucci & Cerri 2003: XX.

<sup>11</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. En segundo lugar, encontramos la fase de marginalidad, según la cual el iniciado 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>12</sup> Cf. *Ph.* 1018, 1030.

<sup>13</sup> *Ph.* 7-11.

<sup>14</sup> Cf. Webster 1970: 5; Schein 2014: 6-8.

<sup>15</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 Ténedos, vid. West 2013: 112-113; Lasso de la Vega 2003: 164.

<sup>16</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).

<sup>17</sup> Kitto 1961: 281.



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. 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 Filoctetes era también imprescindible para capturar la fortaleza de Príamo<sup>18</sup>.

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>19</sup>. Pero cuando Neoptólemo y Filoctetes se entretienen demasiado, el hijo de Laertes envía un mercader, según había dicho también en el prólogo<sup>20</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>21</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<sup>22</sup>. 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>23</sup>.

---

<sup>18</sup> Cf. Gill 1980: 140; Bowra 1944: 267.

<sup>19</sup> Cf. *Ph.* 56-65, 219-538.

<sup>20</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>21</sup> *Ph.* 591-597.

<sup>22</sup> Cf. Avezzi & Pucci & Cerri 2003: 232-234; Bowra 1944: 268; Knox 1964: 126-127; Easterling 1978: 27; Robinson 1969: 47.

<sup>23</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 (Avezzi & 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. Avezzi & Pucci & Cerri 2003: 232-234; Gill 1980: 141-142; Hinds 1967: 171-180. En esta tragedia no analizamos el oráculo porque, a diferencia de otras como *Traquinias* o *Edipo Rey*, este elemento no se encuentra de manera explícita en el prólogo, sino que se menciona más adelante (*Ph.* 610ss). Por otra parte, podemos confirmar que, aunque de manera implícita, el oráculo está presente en el registro lingüístico empleado por los personajes en el mismo prólogo (*Ph.* 113-115), palabras que serán retomadas en las predicciones de Héleno y al final de la tragedia, en la epifanía de Heracles (*Ph.* 1434-1435).

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<sup>24</sup>. 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<sup>25</sup>. 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<sup>26</sup>.

En esta línea, la φύσις de Neoptólemo, cuya naturaleza proveniente del guerrero Aquiles lo convierte en representante de la fuerza heroica<sup>27</sup>, se opone al νόμος de Odiseo<sup>28</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<sup>29</sup>. En este sentido, Odiseo se muestra partidario de realizar un acto vergonzoso con el fin último de obtener κέρδος, νίκη y principalmente κλέος<sup>30</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<sup>31</sup>. En la misma línea, el κτήμα τῆς νίκης individual que persigue Odiseo aparece confundido con el ideal de justicia<sup>32</sup>. La gloria personal prometida por Odiseo a Neoptólemo de ser llamado a la vez σοφός καὶ ἀγαθός<sup>33</sup> se volverá contra Odiseo, cuyo σόφισμα se ha basado en unos valores manipuladores y vergonzosos, nada acordes con el ideal ateniense de la justicia<sup>34</sup>, y terminará en el honor colectivo de los griegos a causa de la marcha final de Filoctetes hacia Troya<sup>35</sup>.

---

<sup>24</sup> Cf. Knox 1964: 120-122; Blundell 2002: 184; Roisman 2005: 84-85.

<sup>25</sup> Cf. Roisman 2005: 62; Biancalana 2005: 160-161; Segal 2013: 136-137.

<sup>26</sup> Cf. Biancalana 2005: 157; Roisman 2005: 72.

<sup>27</sup> *Ph.* 79-80, 88-89.

<sup>28</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, encontrarnos 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>29</sup> Cf. Roisman 2005: 39-40; Biancalana 2005: 161-165; Segal 1999: 331.

<sup>30</sup> Cf. *Ph.* 81-82, 83-85, 111, 119.

<sup>31</sup> Cf. Scodel 2009: 58-59; Roisman 2005: 63.

<sup>32</sup> *Ph.* 81-82.

<sup>33</sup> *Ph.* 119. Esta promesa tiene claras resonancias homéricas que alteran el ideal ateniense de la καλοκάγαθία, vid. Avezzi & Pucci & Cerri 2003: 176-177.

<sup>34</sup> *Ph.* 1244-1246.

<sup>35</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 *Ayante*, *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, vid. Harrison 1989: 173-175; Griffin 1998: 53.

De esta manera, el κλέος individual del guerrero homérico entra en conflicto con el κλέος derivado de la salvación colectiva<sup>36</sup>. La artimaña de Odiseo, por tanto, se basa fundamentalmente en el λόγος empleado de manera mendaz a fin de conseguir sus propios fines<sup>37</sup>. La manera de emplear esta palabra, tan importante para convencer tanto en los consejos homéricos como en la asamblea ateniense<sup>38</sup>, es también cuestionada y debatida. 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<sup>39</sup>.

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 fuerza<sup>40</sup> debido a su φύσις, que lo hace descendiente directo de los valores heroicos que representa su padre Aquiles<sup>41</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<sup>42</sup>. 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

---

<sup>36</sup> Cf. Roisman 2005: 62; Bowra 1944: 261; Bowie 1997: 59.

<sup>37</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 (Avezzi & 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>38</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).

<sup>39</sup> Cf. Roisman 2005: 75; Knox 1964: 121; Rowan Beye 1970: 68; Biancalana 2005: 164.

<sup>40</sup> Cf. *Ph.* 90-91, 102.

<sup>41</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, vid. Parker 1990: 4; Adkins 1960: 90.

<sup>42</sup> Sobre esto, vid. Roisman 2005: 104-105.

colectiva<sup>43</sup>. 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<sup>44</sup>.

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 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>45</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»<sup>46</sup>. En esta línea, la novedad en el mito tradicional de hacer de Lemnos un espacio deshabitado, alejado de la civilización<sup>47</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>48</sup>. 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>49</sup> y lo convierte en un cazador y un depredador, cuya carencia de normas

---

<sup>43</sup> Cf. Avezzi & Pucci & Cerri 2003: XXXII; Segal 2013: 157; Biancalana 2005: 160.

<sup>44</sup> Cf. Avezzi & Pucci & Cerri 2003: XXXII; Segal 1999: 47.

<sup>45</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>46</sup> Segal 1999: 323.

<sup>47</sup> *Ph.* 2.

<sup>48</sup> *Ph.* 391-392.

<sup>49</sup> Sobre el simbolismo del arco en la tragedia, un objeto sagrado y arma de sacrificio que sirve a Filoctetes para procurarse alimento, vid. 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

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<sup>50</sup>. Esta caracterización del personaje como un ser salvaje, alejado de la civilización y habitante de un ἄντρον, aislado de la sociedad<sup>51</sup> y en contacto directo con los animales en una ἐσχάτια<sup>52</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>53</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<sup>54</sup>.

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<sup>55</sup>. 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. 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>56</sup>. En consecuencia, tanto el ambiente como el personaje destacan por la ambigüedad entre lo civilizado, reflejado en 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 Ayante, 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<sup>57</sup>. Como consecuencia de esta marca contaminante, el héroe se sitúa en un espacio

---

heroico gracias al cual se obtendrá la victoria final en Troya (cf. *Ph.* 654-657, 776-777, 943, 1286-1292, 1423-1430).

<sup>50</sup> Segal 1999: 294-295.

<sup>51</sup> Cf. *Od.* IX 216; *S. Ph.* 27; *E. Cyc.* 22, 35, 87, 426.

<sup>52</sup> Cf. *Od.* IX 182; *S. Ph.* 144.

<sup>53</sup> Polifemo es calificado como ἀνόσιος y δυσσεβής en *E. Cyc.* 26, 30, 31.

<sup>54</sup> Cf. Avezzi & Pucci & Cerri 2003: 162; Segal 1999: 297-298; Falkner 1998: 34; Bowie 1997: 59-60.

<sup>55</sup> Segal 1999: 292.

<sup>56</sup> *Ph.* 32-36.

<sup>57</sup> Avezzi & Pucci & Cerri 2003: 157-158; Jouanna 1992: 407.

límite entre lo civilizado y lo incivilizado, donde destacan los valores religiosos transgredidos que contextualizan la situación inicial, como sucede con los sacrificios perversos realizados por Ayante, 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*. 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 Ayante 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>58</sup> que ha transgredido los cultos cívicos que se exponen al inicio de la obra<sup>59</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>60</sup>, con un arma que es en sí misma sagrada y que le ha sido concedida por Heracles<sup>61</sup>.

La tensión entre lo civilizado y lo incivilizado tiene también su reflejo en los mitos y cultos conectados con Lemnos. 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>62</sup>. Esta destrucción es ejemplificada, 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<sup>63</sup>. En consecuencia, igual que las lemnias, Filoctetes vive en una ruptura de elementos civilizadores y debe recrear el fuego básico<sup>64</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>65</sup>, como la existencia de una estatua construida por Fidias en honor de Atenea,

---

<sup>58</sup> *Ph.* 1018, 1030.

<sup>59</sup> *Ph.* 8-11.

<sup>60</sup> *Ph.* 533-534.

<sup>61</sup> Austin 2011: 12-13.

<sup>62</sup> El mito de las lemnias, como veremos en el apartado correspondiente (7.4), ha sido interpretado desde muchos enfoques distintos. En este mito podríamos ver un resto del antiguo matriarcado según el cual la 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 *δυσσομία* 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. Para un estudio exhaustivo de este mito en conexión con el rito remitimos al libro clásico de Dumézil (1998).

<sup>63</sup> Segal 1999: 311.

<sup>64</sup> *Ph.* 295-297.

<sup>65</sup> Hdt. VI 137-140.

llamada “lemnia”, en la Acrópolis<sup>66</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 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:

Ἀκτὴ μὲν ἦδε τῆς περιρρύτου χθονὸς / Λήμνου, ἄστιπτος βροτοῖς οὐδ' οἰκουμένη /  
ἔνθα (...) τὸν Μηλιᾶ / Ποίαντος υἱὸν ἐξέθηκ' ἐγὼ ποτε, / (...) νόσῳ καταστάζοντα  
διαβόρῳ πόδα· / ὄτ' οὔτε λοιβῆς ἡμῖν οὔτε θυμάτων / παρῆν ἐκίλοισ προσθηγεῖν, ἀλλ'  
ἀγρίαις / κατεῖχ' ἀεὶ πᾶν στρατόπεδον δυσσημίαις, / βοῶν, ἰύζων<sup>67</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>68</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. Para la realización de las ceremonias religiosas públicas era necesaria la εὐφημία, esto es, “use of words of good omen”<sup>69</sup>, el silencio o

<sup>66</sup> Paus. I 28 2.

<sup>67</sup> Ph. 1-11.

<sup>68</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; Avezzù & Pucci & Cerri 2003: 157; Schein 2014: 117-118; Pérez Lambás 2017a: 66-69.

<sup>69</sup> LSJ. s. v. εὐφημέω.

la palabra adecuada y sagrada que conllevaba la abstención de gritos de mal agüero<sup>70</sup>. 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>71</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<sup>72</sup>. 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>73</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<sup>74</sup>.

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*<sup>75</sup>. Así, mediante la adición del sufijo denominativo *-ιο*, de mucha frecuencia en griego indicando la pertenencia, *ἄγριος* significa propiamente «de l'ἄγρός, qui appartient à l'ἄγρός»<sup>76</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<sup>77</sup>.

El salvajismo de Filoctetes conecta también al personaje con su propia herida, ya que *νοσεῖ νόσον ἄγρίαν*<sup>78</sup>, *sufre una salvaje enfermedad*, excediendo así el límite entre lo civilizado y lo salvaje y convirtiéndose en un ser desmesurado<sup>79</sup> que convive *μετὰ θηρῶν*<sup>80</sup>, *con las fieras*, y transformado en un *ἀπηγριωμένον*<sup>81</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>82</sup>. Además de la herida y los gritos, Filoctetes también recibe el mismo calificativo a causa de la imposibilidad de ser persuadido<sup>83</sup>, pues el rechazo de la persuasión es considerado un

<sup>70</sup> Cf. Avezzi & Pucci & Cerri 2003: 159; Burkert 2007: 102; Pulleyn 1997: 184.

<sup>71</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>72</sup> Burkert 2007: 102.

<sup>73</sup> Cf. *Ar. Ach.* 237, 241, *Pax.* 434; *A. Pers.* 620.

<sup>74</sup> Segal 2013: 138; Mauduit 2006: 298.

<sup>75</sup> Mauduit 2006: 19-25.

<sup>76</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.

<sup>77</sup> Mauduit 2006: 19-21.

<sup>78</sup> *Ph.* 173.

<sup>79</sup> *Ph.* 179.

<sup>80</sup> *Ph.* 184-185, 936-937.

<sup>81</sup> *Ph.* 226.

<sup>82</sup> Cf. *Ph.* 9, 173, 214, 226, 265, 1321.

<sup>83</sup> *Ph.* 1321.



comportamiento salvaje debido a que aquel que no cede a la persuasión es incapaz de ser domesticado como un animal<sup>84</sup>.

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. Así, en Homero, mientras que Laertes se sitúa en una zona relativamente próxima a la ciudad<sup>85</sup>, Eumeo se encuentra ἀγροῦ ἐπ' ἐσχατιήν<sup>86</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>87</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>88</sup>, Filoctetes tiene ésta como actividad principal, única ocupación que, gracias a su arco, le permite vivir alejado de la comunidad y lo aproxima a los animales salvajes que también cazan para sobrevivir<sup>89</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<sup>90</sup>.

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>91</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<sup>92</sup>. De este modo, en el prólogo se califica la vivienda como ἄντρον<sup>93</sup>, un término poético que describe también la cueva de Polifemo<sup>94</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>95</sup>. El lugar deshabitado de la cueva de Filoctetes es también descrito, en oxímoron, como una κενὴν οἴκησιν ἀνθρώπων δίχα<sup>96</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.

---

<sup>84</sup> Mauduit 2006: 295-296.

<sup>85</sup> *Od.* XXIV 205.

<sup>86</sup> *Od.* XXIV 150.

<sup>87</sup> *Ph.* 144.

<sup>88</sup> A este respecto nótese la relación etimológica entre ἀγρός y ἄγρα. Sobre esto, vid. Mauduit 2006: 23.

<sup>89</sup> Cf. *Ph.* 165, 206-207, 290-295, 955-958.

<sup>90</sup> Segal 1999: 300; Vidal-Naquet 2002b: 173.

<sup>91</sup> *Ph.* 32-39.

<sup>92</sup> Cf. Avezzi & Pucci & Cerri 2003: 157-158; Segal 1999: 47.

<sup>93</sup> *Ph.* 27.

<sup>94</sup> Cf. *Od.* IX 216; *E. Cyc.* 22, 35, 87, 426.

<sup>95</sup> Cf. *Od.* IX 182; *S. Ph.* 144. Sobre esto, vid. Avezzi & Pucci & Cerri 2003: 162; Segal 1999: 297-298; Falkner 1998: 34; Bowie 1997: 59-60.

<sup>96</sup> *Ph.* 31.

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 espacio ἄστιπτος 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. Con la misma imagen, la gruta es descrita, también en oxímoron, como un ἄοικον οἴκησιν<sup>97</sup>, *una habitación deshabitada*. Estas imágenes evocan a un ser excluido de la sociedad, un ἄφιλον, ἐρήμιον, ἄπολιν<sup>98</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>99</sup>, tanto socialmente por su exclusión como biológicamente por su herida<sup>100</sup>.

Este salvajismo espacial contrasta con la imagen de alguien pernoctando, durmiendo en medio de unas pocas hojas aplastadas o pisoteadas<sup>101</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>102</sup>, una expresión cuyo verbo significa propiamente “estar bajo el abrigo de un recinto”<sup>103</sup> con el matiz de “pasar la noche”. Por otra parte, debido a la relación etimológica del verbo καταλίζομαι con ἀλή y αἴλις<sup>104</sup>, en este contexto podríamos pensar que el término empleado está evocando el vocablo αἴλιον, *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 ἐστί τις τροφή; / ΝΕΟΠΤΟΛΕΜΟΣ· στυπτή γε φυλλὰς ὡς ἐναυλίζοντι τῷ<sup>105</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>106</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>107</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 pueden encontrar también en las casas, que sirven de vivienda a los seres humanos<sup>108</sup>.

<sup>97</sup> *Ph.* 534.

<sup>98</sup> *Ph.* 1018.

<sup>99</sup> *Ph.* 1018, 1030.

<sup>100</sup> Mauduit 1995: 342-343.

<sup>101</sup> *Ph.* 33.

<sup>102</sup> *Ph.* 30.

<sup>103</sup> *LSJ.* s. v. καταλίζομαι.

<sup>104</sup> *DELG.* s. v. ἀλή.

<sup>105</sup> *Ph.* 32-33.

<sup>106</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>107</sup> Sobre este significado, vid. *LSJ.* s. v. ἐναυλίζω. Cf. *Th.* III 91, IV 54, VIII 33; *X. An.* VII 7 8.

<sup>108</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

Por otra parte, el término *στιπτή*, repetido con frecuencia en la obra<sup>109</sup>, marca la dualidad entre la huella habitable y el lugar deshabitado, recordando el vocablo *ἄστιπτος* del inicio y oponiendo lo civilizado a lo incivilizado<sup>110</sup>. 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 en varias ocasiones con las palabras *φορβή* o *βορά*<sup>111</sup>, términos técnicos empleados con frecuencia para referirse a la comida de los animales<sup>112</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>113</sup>, o trazando un surco, dejando su huella al paso y forzado por la necesidad de alimento, *ὡς φορβῆς χρεῖα / στίβον ὀγμεύει*<sup>114</sup>, a la caza de animales salvajes, *θηροβολοῦντα*<sup>115</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:

ἽΩ σχῆμα πέτρας δίπυλον, αἴθις αἶ πάλιν / εἴσειμι πρὸς σὲ ψιλός, οὐκ ἔχων τροφήν / ἄλλ' ἀναοῦμαι τῷδ' ἐν αὐλίῳ μόνος, / οὐ πτηνὸν ὄρνιν, οὐδὲ θῆρ' ὀρειβάτην / τόξοις ἐναίρων τοισίδ', ἄλλ' αὐτὸς τάλας / θανῶν παρέξω δαῖτ' ἀφ' ὧν ἐφερβόμην, / καὶ μ' οὖς ἐθήρων πρόσθε θηράσουσι νῦν<sup>116</sup>.

*Roca de doble puerta, de nuevo me dirijo junto a ti desguarnecido, 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>117</sup>, una afirmación que no sería extraña si consideramos que la misma imagen aparece, en tres ocasiones<sup>118</sup>, en la

---

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>109</sup> Cf. *Ph.* 2, 29, 33, 48, 157, 163, 206, 487.

<sup>110</sup> Avezzù & Pucci & Cerri 2003: 162-163.

<sup>111</sup> Cf. *Ph.* 43, 162, 274, 308, 708, 711, 957, 1108.

<sup>112</sup> *LSJ.* s. v. *βορά*, *φορβή*.

<sup>113</sup> Cf. *Ph.* 206-207, 290-292, 985, 1155-1157.

<sup>114</sup> *Ph.* 162-163.

<sup>115</sup> *Ph.* 165.

<sup>116</sup> *Ph.* 952-958.

<sup>117</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*, vid. Avezzù & Pucci & Cerri 2003: 270.

<sup>118</sup> Cf. *Ph.* 147, 1428, 1453.

calificación de la gruta como μέλαθρον, un término demasiado digno para una caverna<sup>119</sup>. 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>120</sup>, *una roca de doble abertura*.

Esta caverna, por tanto, es aquí amplificadora mediante la perífrasis emotiva de dicción trágica σχῆμα πέτρας δίπυλον<sup>121</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, θάλλεται, en la gruta descrita en el prólogo<sup>122</sup>, una imagen que evoca la desecación física del cuerpo privado de alimento<sup>123</sup>. Las características del espacio y del personaje se pueden fácilmente conectar entre sí. 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>124</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.

En este contexto, 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>125</sup>, una descripción cuyos términos recuerdan la exclusión social de Filoctetes mencionada en los primeros versos<sup>126</sup>. En el prólogo, pues, se aludía a la exposición de Filoctetes mediante el verbo ἐκτίθημι, cuyo preverbio denota la expulsión del personaje<sup>127</sup>. En el pasaje que nos ocupa se emplea el verbo

---

<sup>119</sup> Avezzù & Pucci & Cerri 2003: 181.

<sup>120</sup> *Ph.* 16.

<sup>121</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>122</sup> *Ph.* 38-39.

<sup>123</sup> Mauduit 1995: 358.

<sup>124</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 βιός, *arco*, cuando Filoctetes dice que le han quitado la vida refiriéndose también a su arco (*Ph.* 931). Sobre estos asuntos, vid. Pucci 1996: 27; Robinson 1969: 43-44; Avezzù & Pucci & Cerri 2003: 268; Segal 1999: 319.

<sup>125</sup> *Ph.* 271-275. Véase también *Ph.* 307-315.

<sup>126</sup> *Ph.* 5.

<sup>127</sup> Generalmente se admite que el verbo ἐξέθηκα remite a la exposición de los hijos ilegítimos al nacer, que eran abandonados a su suerte, vid. 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. Sobre esto, vid. Pérez Lambás 2017a: 66-68.

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 μίασμα con un mínimo de alimento para evitar la impureza<sup>128</sup>, está atestiguado en muchos pasajes con el significado preciso de “depositar comida delante de alguien”<sup>129</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, como indica de nuevo el término βορᾶς<sup>130</sup>.

La imagen del escaso alimento con el que Filoctetes es abandonado en un sitio completamente cubierto, κατηρεφεῖ, podría evocar también la expulsión del μίασμα de la sociedad con el fin de purificar la comunidad<sup>131</sup>. 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>132</sup>. Con esta misma idea, también *Antígona*, un μίασμα 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, πετρῶδει ἐν κατώρυχι<sup>133</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>134</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 μίασμα, 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>135</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>136</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, οἰνοχύτου πόματος, un acto del que Filoctetes se ha visto privado durante diez años<sup>137</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

<sup>128</sup> *Ant.* 775.

<sup>129</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.

<sup>130</sup> Cf. Avezzi & Pucci & Cerri 2003: 195; Vidal-Naquet 2002b: 172-173; Segal 1999: 297.

<sup>131</sup> Cf. Avezzi & Pucci & Cerri 2003: 194; Jebb 1890: 53.

<sup>132</sup> *Ph.* 9-10.

<sup>133</sup> Cf. *Ant.* 773-776, 885-886.

<sup>134</sup> *El.* 381-382.

<sup>135</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>136</sup> *Ph.* 35-36.

<sup>137</sup> *Ph.* 713-715.

sustantivo τέχνη, igual que en otras tragedias se usa δούλευμα en vez de δοῦλος<sup>138</sup> o μίσσημα en vez de μῖσος<sup>139</sup>. 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>140</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>141</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<sup>142</sup>.

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 μιάσμα, por medio de términos de la raíz de στίβος 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. La misma ambigüedad del personaje aparece reflejada en la cueva, un ἄντρον salvaje perteneciente al ἀγρός, pero al mismo tiempo un μέλαθρον donde se conservan pequeños vestigios de humanidad.

### 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 ἠγήσαιο νῶν / Νίκη τ' Ἀθήνα Πολιάς, ἥ σώζει μ' αἰεὶ<sup>143</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<sup>144</sup>. 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. En el contexto

---

<sup>138</sup> *Ant.* 756.

<sup>139</sup> *A. Th.* 186, *Eu.* 73; *S. El.* 289; *E. Hipp.* 407. Sobre esto, vid. Long 1968: 42; Avezzi & Pucci & Cerri 2003: 163.

<sup>140</sup> *LSJ.* s. v. τέχνημα.

<sup>141</sup> *Ph.* 37.

<sup>142</sup> Avezzi & Pucci & Cerri 2003: 244; Segal 1999: 292.

<sup>143</sup> *Ph.* 133-134.

<sup>144</sup> Parker 2003: 181.

de esta tragedia el dios debe guiar a los protagonistas hacia el éxito en la misión<sup>145</sup>. El segundo epíteto, 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>146</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; ya que Hermes, como Δόλιος, recibía culto en el camino hacia Pelene<sup>147</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>148</sup>, o el hurto del ganado de Sísifo por Autólico<sup>149</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>150</sup>, una esfera de acción que relaciona al héroe con el dios<sup>151</sup>.

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 ἥ σφίξει μ' ἀεί 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>152</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<sup>153</sup>. El primer epíteto de Atenea podría recordar también 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>154</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>155</sup> bajo el pretexto de la

<sup>145</sup> Avezzù & Pucci & Cerri 2003: 178.

<sup>146</sup> Cf. *Ph.* 91, 101-102, 107, 129, 608, 948, 1112, 1117, 1228, 1282, 1288.

<sup>147</sup> Paus. VII 27 1. Sobre esto, vid. Parker 2003: 176.

<sup>148</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.

<sup>149</sup> Hyg. *Fab.* 201.

<sup>150</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>151</sup> Cf. Avezzù & Pucci & Cerri 2003: 178; Goldhill 2012: 33; Mitchell-Boyask 2007: 90; Gastaldi 1996: 23-24.

<sup>152</sup> Cf. *Il.* X 278-279; *Od.* XIII 300ss.

<sup>153</sup> Cf. Sourvinou-Inwood 2011: 168; Mitchell-Boyask 2007: 91; Avezzù & Pucci & Cerri 2003: 178; Parker 2003: 181; Webster 1970: 80.

<sup>154</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>155</sup> *Ph.* 81.

ganancia personal y del engaño, una victoria individual que evolucionará hacia un logro colectivo con la marcha final de Filoctetes a Troya<sup>156</sup>.

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>157</sup>, donde también había otra de Hermes<sup>158</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. 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<sup>159</sup>; de modo que, salvando a Odiseo, salva también por extensión a la comunidad. En este sentido, Pucci<sup>160</sup> 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<sup>161</sup>.

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>162</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*

---

<sup>156</sup> Cf. Blundell 2002: 187-189; Mitchell-Boyask 2007: 90.

<sup>157</sup> Paus. I 26 6.

<sup>158</sup> Paus. I 27 1.

<sup>159</sup> Mitchell-Boyask 2007: 93.

<sup>160</sup> Avezzi & Pucci & Cerri 2003: 179.

<sup>161</sup> Mitchell-Boyask 2007: 89.

<sup>162</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.



*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>163</sup>, donde había también una estatua de Atenea Políade<sup>164</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<sup>165</sup>.

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. 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>166</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>167</sup>. Esta aparente contradicción mítica introducida por Sófocles ha sido interpretada de diversas formas. Pucci<sup>168</sup> 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*. 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 ζύμφουρον ἐμοὶ, / Νύμφαι τ' ἔνυδροι λειμωνιάδες, / καὶ κτύπος  
ἄρσιν πόντου προβολῆς θ' / οὗ (...) / 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' εὐπλοῖα  
πέμψον ἀμέμπτως<sup>169</sup>.

*Adiós, morada que me proteges y ninfas acuáticas de los prados, ruido energético 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>170</sup>. De este modo, vemos también que el espacio salvaje e incivilizado de la caverna contrasta con las fuentes, los manantiales,

<sup>163</sup> Hsch. s. v. οἰκουρὸν ὄφιν.

<sup>164</sup> Paus. I 26 6.

<sup>165</sup> Mitchell-Boyask 2007: 102.

<sup>166</sup> *Ph.* 1333-1334.

<sup>167</sup> *Ph.* 1437-1438.

<sup>168</sup> Avezzi & Pucci & Cerri 2003: 327.

<sup>169</sup> *Ph.* 1453-1465.

<sup>170</sup> Cf. *Ph.* 27, 147, 1428, 1453.

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<sup>171</sup>. Así también, la fuente de agua que se describía en el prólogo como parte de la cueva<sup>172</sup> ahora se encuentra personalizada, referida a Apolo Licio y recordando, en consecuencia, que Lemnos también tiene dioses protectores<sup>173</sup>. De esta manera, encontramos ecos prologales que alteran la imagen del inicio, al convertir el paisaje agreste y salvaje en uno más humano y comunitario. Entre estos ecos cabe destacar, además de la fuente, el promontorio<sup>174</sup> y la llanura de Lemnos rodeada por el mar<sup>175</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<sup>176</sup>. Probablemente el sobrenombre de Hermes derive, como afirma el escolio<sup>177</sup>, de la esfera de acción de esta divinidad pastoral como νόμιος y ὄρειος<sup>178</sup>. 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<sup>179</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>180</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

---

<sup>171</sup> Segal 1999: 307-308.

<sup>172</sup> Ph. 21.

<sup>173</sup> Segal 1999: 324.

<sup>174</sup> Ph. 1, 936 (ἀκτῆ, 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>175</sup> Ph. 1 (περιρρύτου).

<sup>176</sup> Rehm 2006: 99-100.

<sup>177</sup> Sch. Ph. 1459.

<sup>178</sup> Schein 2014: 343.

<sup>179</sup> Cf. Mitchell-Boyask 2007: 104; Segal 1999: 353-354. 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>180</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”.

un espacio más humano y comunitario, frente a la Lemnos del prólogo, más salvaje, sin cultos y desierta<sup>181</sup>. 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<sup>182</sup>. 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 sofisticos 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<sup>183</sup>. Por otra parte, Blundell (1988: 142-143) pone en relación este cambio con valores socráticos relativos al sacrificio de la

---

<sup>181</sup> Cf. Robinson 1969: 51-52; Avezzi & Pucci & Cerri 2003: 225.

<sup>182</sup> Cf. Heath 1999: 144-145; Whitby 1996: 35.

<sup>183</sup> Cf. Gastaldi 1996: 22; Carlevale 2000: 31-37; Craik 1980: 247; Falkner 1998: 40.

ventaja personal en beneficio de la idea de justicia<sup>184</sup>, arguyendo que la tragedia reflexiona sobre el ideal griego de la *φιλία*<sup>185</sup>. 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 adquiría la categoría de hoplita, pasando a desempeñar un papel como adulto en la vida social y pública de la *polis*<sup>186</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.<sup>187</sup>. El problema con el que nos encontramos, por tanto, es el conocimiento tardío de este rito, razón por la cual debemos preguntarnos si la institución efébo 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<sup>188</sup>, 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 efébo que realizó Esquines en torno al 372<sup>189</sup>, razón por la cual el ritual debía conocerse ya a principios del siglo IV<sup>190</sup>. 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.<sup>191</sup>.

Este ritual consistía en un entrenamiento militar de dos años que el efebo, adolescente varón que había alcanzado la edad de 18 años<sup>192</sup>, realizaba con el fin de alcanzar la categoría de hoplita<sup>193</sup>. Durante estos dos años, el efebo adquiría un aprendizaje de valores hoplíticos al final del cual pasaba a la edad adulta con posibilidad

---

<sup>184</sup> *Ph.* 1227-1249.

<sup>185</sup> Cf. Blundell 2002: 261; Heath 1999: 155-158.

<sup>186</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.

<sup>187</sup> Vid. Chankowski 2010: 114-117.

<sup>188</sup> Vid. Vidal-Naquet 2005: 151.

<sup>189</sup> Vid. Harp. 246. 18, s. v. περίπολος.

<sup>190</sup> Cf. Pélékidis 1962: 71-72; Chankowski 2010: 82.

<sup>191</sup> Cf. Pélékidis 1962: 72; Siewert 1977: 104-107.

<sup>192</sup> El final de la ἡβη, período de edad comprendido entre los 16 y 18, correspondía con la entrada en una especie de iniciación efébo, marcada por la expresión ἐπι 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>193</sup> Arist. *Ath.* 42.

de participar activamente en la vida social y pública<sup>194</sup>. 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<sup>195</sup>. Durante su entrenamiento, los efebos se situaban en una *ἔσχατιά*, ubicada en un espacio fronterizo entre Ática y Beocia<sup>196</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 etimología del término derivado de *περί* y *πέλομαι*<sup>197</sup>, *hacer la ronda*. 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<sup>198</sup>.

En un momento indeterminado del ritual<sup>199</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<sup>200</sup>. Aunque este juramento se ha conservado gracias a la estela de Acarnas del siglo IV a. C.<sup>201</sup>, su antigüedad está confirmada por el conocimiento que tenían de él oradores como Licurgo<sup>202</sup>, así como por las referencias de Estobeo<sup>203</sup> y Pólux<sup>204</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>205</sup>.

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<sup>206</sup>.

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 que garantizaba el cumplimiento de lo que se juraba gracias a la invocación de las

---

<sup>194</sup> Cf. Vidal-Naquet 2005: 146; Pélékidis 1962: 257.

<sup>195</sup> Pélékidis 1962: 211-256.

<sup>196</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.

<sup>197</sup> *DELG.* s. v. *πέλομαι*. Sobre esto, vid. Pélékidis 1962: 38-39; Vidal-Naquet 2005: 153.

<sup>198</sup> Cf. Van Gennep 2008: 32; Vidal-Naquet 2005: 153-154.

<sup>199</sup> No sabemos con precisión en qué momento se prestaba el juramento efébrico, si al principio o al final, dado que las fuentes son contradictorias, vid. Pélékidis 1962: 111.

<sup>200</sup> Cf. Pélékidis 1962: 112; Sourvinou-Inwood 2011: 49; Vidal-Naquet 2005: 164.

<sup>201</sup> Cf. Giordano 1999: 21; Daux 1971: 370; Siewert 1977: 102-103; Pélékidis 1962: 110-113.

<sup>202</sup> Licurgo. *Contra Leocrates*, 76-79.

<sup>203</sup> Stob. *Florileg.* IV 1 48.

<sup>204</sup> Poll. *Onomasticón* VIII 105-106.

<sup>205</sup> Cf. Th. I 144 4, II 37 3; A. *Pers.* 956-962; S. *Ant.* 663-671; Ar. *Nu.* 1220, *Av.* 1451. Sobre esto, vid. Siewert 1977: 104-107; Pélékidis 1962: 75-76; Chankowski 2010: 127-128.

<sup>206</sup> Cf. Giordano 1999: 21; Pélékidis 1962: 112-113; Daux 1971: 376-383.

divinidades en calidad de ἵστωρες<sup>207</sup>. 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<sup>208</sup>. 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 efébio con *Filoctetes*, concluyendo que, en esta tragedia, encontramos la exploración dramática de este ritual<sup>209</sup>. 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<sup>210</sup>. 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>211</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.

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 ἀνήρ<sup>212</sup>. 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<sup>213</sup>. Del mismo modo, también Neoptólemo siente incertidumbre ante la puesta en práctica de estos ideales<sup>214</sup>, una confusión resuelta por medio de la experiencia que conlleva este entrenamiento 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<sup>215</sup>. 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<sup>216</sup>.

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. 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

---

<sup>207</sup> Cf. Siewert 1977: 109; Burkert 2007: 335; Rhodes 2007: 11.

<sup>208</sup> Cf. Giordano 1999: 20; Burkert 2007: 334.

<sup>209</sup> Cf. Vidal-Naquet 2002b: 170-176; Lada-Richards 1998: 1-2; Fletcher 2011: 90.

<sup>210</sup> Cf. Knox 1964: 44; Vidal-Naquet 2002b: 169.

<sup>211</sup> *Ph.* 1222-1248.

<sup>212</sup> Vidal-Naquet 2002b: 175.

<sup>213</sup> Lada-Richards 1998: 10-11.

<sup>214</sup> *Ph.* 969-974.

<sup>215</sup> Cf. Knox 1964: 122; Vidal-Naquet 2002b: 176; Lada-Richards 1998: 2.

<sup>216</sup> Cf. Fletcher 2011: 89; Gill 1980: 138; Harsh 1960: 412-413.

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»<sup>217</sup>. La ἀπάτη y el δόλος<sup>218</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*<sup>219</sup>.

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>220</sup> o en el mito del travestismo de Aquiles en la isla de Esciros, tras el cual el Pelida elige las armas que lo convierten en guerrero<sup>221</sup>. 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 predicaban los efebos en el ritual.

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.

En los primeros versos, Odiseo informa sobre la posición jerárquica de los personajes. Así, dice que abandonó a Filoctetes ταχθεις τόδ' ἔρδειν τῶν ἀνασσόντων

<sup>217</sup> Lada-Richards 1998: 18.

<sup>218</sup> Cf. *Ph.* 91, 101, 102, 107, 129, 133, 608, 948, 1112, 1228, 1282, 1288.

<sup>219</sup> Cf. Lada-Richards 1998: 18; Vidal-Naquet 2005: 159-161; Avezzi & Pucci & Cerri 2003: 171.

<sup>220</sup> Sobre este rito, vid. Marinatos 2002: 29-41.

<sup>221</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).

ὑπο<sup>222</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 ταχθεῖς τάδ' 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>223</sup>. 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>224</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>225</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<sup>226</sup>.

La idea de subordinación al superior era también uno de los valores hoplíticos por los que juraban los efebos mediante la fórmula εὐηκοήσω τῶν ἀεὶ κραινόντων ἐμφρόνως, *obedeceré a los que en cada momento gobiernan con juicio*<sup>227</sup>. 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>228</sup>. Así, la obediencia va unida a la idea de juicio. Esta 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. En esta línea, Odiseo menciona la obediencia como valor aceptable, pero evita juzgar la prudencia de sus superiores<sup>229</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>230</sup>. *¡Ea! Ya es tu deber prestar servicio en el tiempo restante*. Este verso proyecta hacia el futuro la

<sup>222</sup> *Ph.* 6.

<sup>223</sup> Cf. *OC*. 806, 867, 874, 922-923. Sobre esto, vid. Schein 2014: 118.

<sup>224</sup> Pericles lo menciona también como cualidad de los atenienses en *Th.* II 37.

<sup>225</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>226</sup> Roisman 2005: 73.

<sup>227</sup> Cf. Daux 1971: 371; Siewert 1977: 103.

<sup>228</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 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>229</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>230</sup> *Ph.* 15.



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 *Ayante* o Creonte en *Antígona*<sup>231</sup>.

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>232</sup>, cuya metáfora, extraída de la milicia naval, indica la relación de inferioridad del remero con respecto a su oficial<sup>233</sup>. 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<sup>234</sup>. 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 marineros al servicio de Neoptólemo y que la escena del mercader consiste en disfrazar al sirviente de un ναύκληρος, *el capitán del navío*<sup>235</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 ἐλήλυθας / γενναῖον εἶναι, μὴ μόνον τῷ σώματι, / ἀλλ' ἦν τι καινόν, ὧν πρὶν οὐκ ἀκήκοας, / κλύης, ὑπουργεῖν, οἷς ὑπηρετής πάρει<sup>236</sup>. *Hijo de Aquiles, en cuanto a la causa de tu llegada, debes ser valiente no sólo con tu fuerza*<sup>237</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<sup>238</sup>. Así también, con los eufemismos y

<sup>231</sup> Cf. Avezzi & Pucci & Cerri 2003: 160-161; Segal 1999: 328-329; Lada-Richards 1998: 2; Heath 1999: 154.

<sup>232</sup> *LSJ.* s. v. ὑπηρετέω.

<sup>233</sup> Roisman 2005: 91.

<sup>234</sup> Schein 2014: 121.

<sup>235</sup> Cf. *Ph.* 128-129, 547.

<sup>236</sup> *Ph.* 50-53.

<sup>237</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>238</sup> Cf. Winnington-Ingram 1980: 308-310; Avezzi & Pucci & Cerri 2003: 164. 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 (Avezzi & Pucci & Cerri 2003: 164) y Knox (1964: 187), que en Sófocles los términos 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.

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<sup>239</sup>. En este sentido, el uso de los términos ὑπουργεῖν y ὑπηρετής 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>240</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 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>241</sup>, un colaborador dispuesto a prestar servicio en la misión, más que un sometido absoluto<sup>242</sup>. 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>243</sup> y el hijo de Aquiles recibe el vocativo παῖς o τέκνον en numerosas ocasiones<sup>244</sup>, distinguiendo claramente entre el adulto y el niño<sup>245</sup>. Este vocativo no sólo aparece en boca de Odiseo sino que, más de la mitad de veces<sup>246</sup>, es empleado por Filoctetes para dirigirse a Neoptólemo, insistiendo así en la relación paterno-filial entre ambos personajes<sup>247</sup>. Del mismo modo, el empleo del vocativo marca la diferencia de rangos entre Odiseo y Neoptólemo<sup>248</sup>. 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 ἀνήρ<sup>249</sup>, un nuevo término que refleja el cambio de rango experimentado por el personaje<sup>250</sup>.

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

<sup>239</sup> Cf. Avezzù & Pucci & Cerri 2003: 164; Schein 2014: 128.

<sup>240</sup> *Ph.* 15.

<sup>241</sup> *Ph.* 93.

<sup>242</sup> Cf. Avezzù & Pucci & Cerri 2003: 172; Schein 2014: 137; Roisman 2005: 91.

<sup>243</sup> *Ph.* 26, 94.

<sup>244</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>245</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>246</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>247</sup> Cf. Roisman 2005: 90-91; Biancalana 2005: 167.

<sup>248</sup> Cf. Knox 1964: 125-126; Avezzù & Pucci & Cerri 2003: 178.

<sup>249</sup> *Ph.* 1423.

<sup>250</sup> Cf. Vidal-Naquet 2002b: 175; Heath 1999: 144.

σὸ μὲν κλύης, / ἐγὼ δὲ φράζω, κοινὰ δ' ἐξ ἀμφοῖν ἴη<sup>251</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>252</sup>; es decir, el beneficio común que pretexto Odiseo contrasta con la ganancia y el lucro personal<sup>253</sup>. Así, se identifican con frecuencia los intereses particulares con los deseos del conjunto de la armada griega<sup>254</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 βέβαιοις<sup>255</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. 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>256</sup>, la traición<sup>257</sup> y la reputación personal frente al bien común<sup>258</sup>.

Odiseo parece hacerse de nuevo eco del entrenamiento militar efébo mediante la fórmula εἰς ἔλεγχον ἐξιόν<sup>259</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 ἔλεγχον ἐξιόν aparece repetida en otros contextos similares de aprendizaje tras una experiencia<sup>260</sup>. Según Filócoro<sup>261</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. Con la finalidad de arrebatar 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:

<sup>251</sup> *Ph.* 24-25.

<sup>252</sup> *Ph.* 81-82, 111.

<sup>253</sup> Cf. Avezzù & Pucci & Cerri 2003: 162; Roisman 2005: 72-76; Bowie 1997: 59-61.

<sup>254</sup> Cf. *Ph.* 67, 1069, 1243, 1250, 1257, 1293-1294.

<sup>255</sup> *Ph.* 70-71.

<sup>256</sup> Cf. *Ph.* 55, 57, 77, 968.

<sup>257</sup> Cf. *Ph.* 94, 757, 911, 923.

<sup>258</sup> Cf. Avezzù & Pucci & Cerri 2003: 166; Blundell 2002: 193; Schein 2014: 132.

<sup>259</sup> *Ph.* 98-99.

<sup>260</sup> Cf. *TrGF.* II F Ie; *E. Alc.* 640. Sobre esto, vid. Schein 2014: 138; Avezzù & Pucci & Cerri 2003: 172.

<sup>261</sup> *FGrH.* 328 F 105.

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>262</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<sup>263</sup>, se realiza como gesto ritual importante en un contexto dramático de promesa ritualizada<sup>264</sup>, del mismo modo que se practicaba en los rituales de la ξενία, por los que se establecía una relación de hospitalidad entre dos hombres que devenían φίλοι<sup>265</sup>.

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*<sup>266</sup>. 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<sup>267</sup>. 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.

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>268</sup>. El acto de entregar las armas a Odiseo aparece mediante el verbo παρέδωσαν<sup>269</sup>, que tiene el significado concreto de “transmitir algo a otra persona”<sup>270</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

<sup>262</sup> *Ph.* 807-813.

<sup>263</sup> Kaimio 1988: 26.

<sup>264</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 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>265</sup> Cf. Kosak 1999: 95; Belfiore 2000: 64.

<sup>266</sup> Cf. Siewert 1977: 102-103; Daux 1971: 371-372.

<sup>267</sup> Schein 2014: 244-245.

<sup>268</sup> *Ph.* 62-65.

<sup>269</sup> *Ph.* 64.

<sup>270</sup> *LSJ.* s. v. παραδίδομι.

inferior, mediante la fórmula οὐκ ἐλάττω παραδώσω τὴν πατρίδα<sup>271</sup>. 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 a defender, se las entregaron al enemigo, y no a su legítimo dueño. Así pues, mediante el verbo παρέδοσαν, 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 ἀναιδῆς ἡμέρας μέρος βραχὺ / δός μοι σεαυτόν, κᾶτα τὸν λοιπὸν χρόνον / κέκλησο πάντων εὐσεβέστατος βροτῶν<sup>272</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 sofístico 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 sofístico que estaba en boga en la época.

Algunos, en su traducción<sup>273</sup>, 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<sup>274</sup>, 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<sup>275</sup>. Con esta idea, tanto ἐκφανούμεθα como κέκλησο<sup>276</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. Asimismo, Odiseo dice que es agradable obtener la victoria<sup>277</sup>, una expresión que anticipa la finalidad colectiva de esta empresa en conflicto con la ganancia individual<sup>278</sup>. De este modo, los valores aceptables de justicia, de piedad religiosa y de victoria colectiva aparecen alterados al ser calificados como un acto ἀναιδῆς, un acto sometido al relativismo sofístico reflejado en el contraste entre un acto breve y audaz y un hecho largo y piadoso.

Para obtener esta victoria Odiseo pide a su aprendiz la sumisión mediante la fórmula δός μοι σεαυτόν. Esta expresión, probablemente coloquial<sup>279</sup>, 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>280</sup>, podría estar asociada con un prerequisite para la

<sup>271</sup> Siewert 1977: 102-103.

<sup>272</sup> *Ph.* 82-85.

<sup>273</sup> Mazon 1960: 13.

<sup>274</sup> Avezzi & Pucci & Cerri 2003: 170-171.

<sup>275</sup> Schein 2014: 134.

<sup>276</sup> En *Ph.* 119, en la misma línea y con idéntico verbo, Odiseo promete a Neoptólemo llegar a ser σοφὸς καὶ αγαθός, esta vez mediante una transgresión del ideal ateniense de la καλοκάγαθία, vid. Avezzi & Pucci & Cerri 2003: 176-177.

<sup>277</sup> *Ph.* 81.

<sup>278</sup> Cf. Lada-Richards 1998: 12; Roisman 2005: 74.

<sup>279</sup> Cf. Schein 2014: 135; Blundell 2002: 185.

<sup>280</sup> Cf. D. L. II 34; Ar. *Nu.* 436; D. Chr. *Or.* XII 33; S. *Tr.* 1117; Pl. *Euthd.* 285c.

iniciación de algunos cultos místéricos. Igualmente sucede en la comedia *Nubes*<sup>281</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>282</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. Odiseo solicita de su efebo la entrega incondicional a la voluntad del instructor. Así, 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. 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>283</sup>. Asimismo, Neoptólemo junta los adverbios αἴθις y πάλιν<sup>284</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, ἀναιδές, con una idéntica oposición que aparecía en el prólogo definiendo el relativismo de Odiseo. En cambio ahora, mediante la mezcla final de lo vergonzoso y lo injusto en un solo verso<sup>285</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<sup>286</sup>. De este modo, ahora se concluye que no han sido justos, a diferencia del pronóstico que hizo el hijo de Laertes en el prólogo. La fórmula αἴθις ἐκφανούμεθα 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>287</sup>.

---

<sup>281</sup> Ar. *Nu.* 436.

<sup>282</sup> Or. XII 33.

<sup>283</sup> *Ph.* 1228.

<sup>284</sup> *Ph.* 1230-1234.

<sup>285</sup> *Ph.* 1234.

<sup>286</sup> Cf. Biancalana 2005: 173; Adkins 1960: 183-184.

<sup>287</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 efébo 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 efébo 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 efébo como la φιλία, la justicia, la obediencia 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 respeto 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 efébo. De este modo, Neoptólemo sigue viendo a Odiseo

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 indisoluble 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. Estos valores 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 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>288</sup>.

En el prólogo, Odiseo echa en cara a Neoptólemo que, al contrario que su instructor, no ha realizado ningún juramento: *σὺ μὲν πέπλευκας οὐτ' ἔνορκος οὐδενὶ / οὐτ' ἐξ ἀνάγκης οὐτε τοῦ πρώτου στόλου, / ἐμοὶ δὲ τούτων οὐδέν ἐστ' ἀρνήσιμον*<sup>289</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>290</sup>, parecen sacados de contexto, ya que no se entiende la necesidad de

---

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).

<sup>288</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>289</sup> *Ph.* 72-74.

<sup>290</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 (Avezzù & 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).

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.

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 primera alusión al juramento relaciona la iniciación de Neoptólemo con el juramento de los efebos, que el muchacho todavía no ha realizado. 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<sup>291</sup>. 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>292</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>293</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' ἀξίῳ θέσθαι, τέκνον. / ΝΕΟΠΤΟΛΕΜΟΣ· ὡς οὐ θέμις γ' ἐμοῦσσι σοῦ μολεῖν ἄτερ. / ΦΙ· ἔμβαλλε χειρὸς πίστιν. ΝΕ· ἐμβάλλω μενεῖν<sup>294</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<sup>295</sup>. 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, mediante el gesto de la *δεξίωσις*, se comprometían a ser fieles a la promesa prestada y adquirirían una relación de *φιλία*<sup>296</sup>.

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

<sup>291</sup> Vidal-Naquet 2002b: 176.

<sup>292</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>293</sup> *Ph.* 808.

<sup>294</sup> *Ph.* 811-813.

<sup>295</sup> Schein 2014: 244.

<sup>296</sup> Sobre esto, vid. Belfiore 2000: 64.



efebos<sup>297</sup>. 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 de Peante<sup>298</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>299</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<sup>300</sup>. 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 Ζητῆος Ἡρακλέους ἔχει<sup>301</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<sup>302</sup>. De hecho, en versos anteriores vimos que Filoctetes decía a 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>303</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 δεξίωσις, 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>304</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<sup>305</sup>.

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 ἱερὰ. 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>306</sup>, también ha atentado contra el objeto sagrado, en contacto con el cual se había sellado el compromiso entre ambos

<sup>297</sup> Cf. Siewert 1977:102-103; Daux 1971: 370-372.

<sup>298</sup> *Ph.* 812.

<sup>299</sup> *Ph.* 610-613.

<sup>300</sup> Cf. Avezzi & Pucci & Cerri 2003: 252; Schein 2014: 244.

<sup>301</sup> *Ph.* 941-943.

<sup>302</sup> Cf. Schein 2014: 264; Avezzi & Pucci & Cerri 2003: 269.

<sup>303</sup> *Ph.* 526-529.

<sup>304</sup> *Ph.* 656-657.

<sup>305</sup> Cf. Fletcher 2011: 94-95; Burkert 2007: 334.

<sup>306</sup> *Ph.* 657.

personajes<sup>307</sup>. Igualmente, 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<sup>308</sup>. En esta línea, la sacralidad del arco podría estar conectada con la importancia que determinados objetos simbólicos tenían en algunos contextos religiosos griegos. 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 categoría de testigo en el juramento y por el que se realizaba el rito<sup>309</sup>, 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. Entre otros ejemplos, el guerrero Partenopeo jura por su lanza que saqueará la ciudad de los Cadmeos<sup>310</sup>, Antígona pone a la espada como testigo del juramento<sup>311</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>312</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. Las armas, como instrumento característico del guerrero, eran sagradas entre los hoplitas. Los efebos juraban no deshonorar sus armas sagradas, οὐκ αἰσχυνῶ τὰ ἱερὰ ὄπλα<sup>313</sup>, una expresión que probablemente pudiera indicar algún tipo de sacralidad derivada de la dedicación del arma como exvoto a la divinidad<sup>314</sup>. 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 deshonor 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

---

<sup>307</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, vid. 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.

<sup>308</sup> Belfiore 2000: 64-65.

<sup>309</sup> Burkert 2007: 335.

<sup>310</sup> *A. Th.* 529-531.

<sup>311</sup> *E. Ph.* 1677.

<sup>312</sup> *Ar. Lys.* 209-212.

<sup>313</sup> Cf. Siewert 1977: 102; Daux 1971: 370-371.

<sup>314</sup> Chankowski 2010: 340.

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:

ΝΕΟΠΤΟΛΕΜΟΣ· (...) δέχου δὲ χειρὸς ἐξ ἐμῆς βέλη τάδε. / ΦΙΛΟΚΤΗΤΗΣ· πῶς εἶπας; ἄρα δεύτερον δολούμεθα; / ΝΕ· ἀπόμοσ' ἄγνὸν Ζηνὸς ὑψίστου σέβας<sup>315</sup>. / ΦΙ· ὃ φίλτατ' εἰπὼν, εἰ λέγεις ἐτήτυμα. / ΝΕ· τοῦργον παρέσται φανερόν. Ἀλλὰ δεξιᾶν / πρότεινε χεῖρα, καὶ κράτει τῶν σῶν ὄπλων<sup>316</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>317</sup>. 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<sup>318</sup>. 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 δολούμεθα. 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.

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 efébio proporciona imágenes, metáforas, temas y motivos que, expuestos de manera programática en el prólogo, se desarrollan con frecuencia en la

<sup>315</sup> Sobre la controversia de crítica textual en la fórmula ἄγνὸν Ζηνὸς ὑψίστου σέβας, vid. Schein 2014: 315-315; Avezzù & Pucci & Cerri 2003: 303. El problema radica en leer ἄγνόν ο ἄγνοῦ y ὑψίστου ο ὕψιστον. A este respecto, seguimos la edición de Lloyd-Jones & Wilson (1990a). La preferencia por el genitivo se debe mayormente a que ὕψιστος es un epíteto cultural de Zeus “el de las alturas”, que recibía culto, hasta donde sabemos, en el monte Eta. Zeus ὕψιστος 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>316</sup> *Ph.* 1287-1292.

<sup>317</sup> *Ph.* 1324.

<sup>318</sup> Schein 2014: 321.

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 *ἄνθρωπος* 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 *δυσσομία* o *δυσωδία*, un mal olor que impedía el apetito sexual de sus maridos<sup>319</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>320</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>321</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>322</sup>. Durante estos nueve días, los varones se

---

<sup>319</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>320</sup> Sobre este mito, vid. Dumézil 1998: 46-49.

<sup>321</sup> *Her.* 740 18-25.

<sup>322</sup> *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

separaban de sus mujeres, conmemorando la pestilencia o *δυσσομία* que cargaban en recuerdo del mismo acto que se explicaba en el mito<sup>323</sup>. Esta extinción del fuego implicaba la disolución de la vida normal de la comunidad, ya que momentáneamente deja de existir el fuego necesario para cocinar y para realizar los sacrificios en honor de los dioses<sup>324</sup>. 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<sup>325</sup>. 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>326</sup>, con la creencia mágica del fuego como elemento destructor y purificador de las desgracias pasadas que hace renacer una nueva vida<sup>327</sup>. 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<sup>328</sup>.

Tanto el mito como el rito eran de sobra conocidos por el público ateniense que acudía a la representación de *Filoctetes*. De hecho, tenemos noticias de obras con el título de *Cábiros*, *Hipsípila*, *Argo* y *Las lemnias*<sup>329</sup>, tragedias representadas por Esquilo que versaban sobre estos episodios míticos<sup>330</sup>. Por otra parte, tanto Sófocles como Aristófanes compusieron sendas obras intituladas *Las lemnias*, en tragedia y comedia respectivamente<sup>331</sup>. Asimismo, existen muchas referencias al crimen de las lemnias, cuyo asesinato devino proverbial entre los griegos<sup>332</sup>, considerado paradigma de

---

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>323</sup> La *δυσσομία* 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).

<sup>324</sup> Burkert 2009: 146.

<sup>325</sup> Dumézil 1998: 49.

<sup>326</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>327</sup> Dumézil 1998: 58-59.

<sup>328</sup> Cf. Dumézil 1998: 66; Burkert 2009: 134-137.

<sup>329</sup> *TrGF*. III 95-97a. Según algunos, *Cábiros* es considerada un drama satírico, no una tragedia, vid. Dumézil 1998: 114.

<sup>330</sup> Dumézil 1998: 114.

<sup>331</sup> *TrGF*. IV 384-389; *PCG* III 2 372-391. Sobre el mito de las lemnias en la comedia griega, vid. Sanchis Llopis (2013).

<sup>332</sup> Dumézil 1998: 41-46.

violencia en *Coéforos* 629ss<sup>333</sup>. 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 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>334</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*. El hecho de que este verbo evoque el chorreo 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>335</sup>, pero también a la sangre<sup>336</sup>, al sudor<sup>337</sup> o a las lágrimas<sup>338</sup>, que caen gota a gota<sup>339</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>340</sup>. Esta idea, que aparece también en otros contextos similares entre los trágicos<sup>341</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>342</sup>. El término utilizado por los otros dos 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<sup>343</sup>. Así, 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.

---

<sup>333</sup> Dumézil 1998: 102.

<sup>334</sup> *Ph.* 7.

<sup>335</sup> Cf. *Hdt.* VI 74 11; *E. Hipp.* 121.

<sup>336</sup> Cf. *A. Eu.* 42; *E. Ba.* 1163.

<sup>337</sup> *Aj.* 9-10.

<sup>338</sup> *E. IA.* 1466, *HF.* 1355.

<sup>339</sup> *LSJ.* s. v. *στάζω*.

<sup>340</sup> *DELG.* s. v. *βιβρώσκω*.

<sup>341</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>342</sup> Cf. *TrGF.* III 253, V.2 792. Sobre esto, vid. Avezzù & Pucci & Cerri 2003: 158; Ceschi 2009: 208; Mauduit 2006: 291; Segal 1999: 303.

<sup>343</sup> 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<sup>344</sup>. 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<sup>345</sup>. 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<sup>346</sup>. 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>347</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>348</sup> y en la obra fragmentaria de Sófocles *Filoctetes en Troya*<sup>349</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, tanto físico como moral, y su propagación a otros síntomas clínicos, como disturbios acústicos, alteraciones en el lenguaje o delirio<sup>350</sup>.

En *Ph.* 265-267, Filoctetes repite la razón por la cual fue arrojado a la isla desierta por los Atridas y Odiseo: ἀγρία / νόσω 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<sup>351</sup>. 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.

---

<sup>344</sup> Schein 2014: 118.

<sup>345</sup> Segal 1999: 311.

<sup>346</sup> Schein 2014: 125-126.

<sup>347</sup> Cf. *Ph.* 876, 890-891, 1032.

<sup>348</sup> West 2013: 112-113.

<sup>349</sup> *TrGF.* IV 697-703.

<sup>350</sup> Cf. *Ph.* 804-805, 814-816. Sobre esto, vid. Ceschi 2009: 212-213.

<sup>351</sup> Cf. Avezzù & Pucci & Cerri 2003: 194; Schein 2014: 170-171.

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 λιμῶ τε καὶ / κακοῖσι βόσκων τὴν ἀδηφάγον νόσον<sup>352</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<sup>353</sup>. La enfermedad, vista como un monstruo, recuerda el prólogo en la imagen de devorar sugerida por ἀδηφάγον<sup>354</sup>, donde podemos reconocer fácilmente la raíz de φαγεῖν. El nuevo vocablo empleado evoca el término φαγέδαινα de las versiones de Esquilo y Eurípides y el compuesto διαβόρος 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>355</sup>, una evocación que acentúa el salvajismo y el dolor del protagonista<sup>356</sup>.

Por otra parte, en varias ocasiones se describe la herida con la expresión δυσχέρεια τοῦ νοσήματος<sup>357</sup>. *Malestar de la enfermedad*. En los versos en los que aparece esta locución, el compuesto δυσχέρεια no sólo significa *pesadumbre* sino también *repugnancia*, en referencia a cualquier situación desagradable o difícil de soportar que se tenga entre las manos<sup>358</sup>. Por esta razón, con δυσχέρεια se alude no sólo al dolor sino también al hedor causado por la herida<sup>359</sup>. 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<sup>360</sup>, que abstrae el sentido del vocablo, diciendo que, en relación con quien hace algo inconveniente con su naturaleza, todo es malestar, ἅπαντα δυσχέρεια<sup>361</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>362</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 βαρυβῶτα, *devorador*, y αἱματηρόν, *ensangrentado*<sup>363</sup>. Con estos epítetos, se conecta el lamento desgarrador del protagonista con la herida que lo devora como una bestia salvaje<sup>364</sup>. En este sentido, el

<sup>352</sup> *Ph.* 311-313.

<sup>353</sup> Cf. Avezzù & Pucci & Cerri 2003: 198; Schein 2014: 178; Mauduit 1995: 349-350.

<sup>354</sup> En *TrGF.* IV 976, un fragmento que Radt sitúa entre las obras inciertas de Sófocles, aparece también el participio ἀδηφαγοῦσα, fácilmente comparable.

<sup>355</sup> Esta misma imagen aparece de nuevo en *Ph.* 268, 472, 520, 892.

<sup>356</sup> Cf. Avezzù & Pucci & Cerri 2003: 217; Winnington-Ingram 1980: 291.

<sup>357</sup> Cf. *Ph.* 473-474, 900, 902.

<sup>358</sup> *DELG.* s. v. δυσχερής.

<sup>359</sup> Schein 2014: 203-204.

<sup>360</sup> Avezzù & Pucci & Cerri 2003: 262.

<sup>361</sup> *Ph.* 902-903.

<sup>362</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>363</sup> *Ph.* 694-695.

<sup>364</sup> Cf. Schein 2014: 233; Avezzù & Pucci & Cerri 2003: 243.



primer término remite al prólogo mediante la conexión etimológica con βαρείας y διαβόρος. 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<sup>365</sup>. 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<sup>366</sup>. 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' ὄς θερμοτάταν / αἰμάδα κηκιόμεναν ἔλκων / ἐνθήρου ποδὸς ἥπιοισι φύλλοις / κατευνάσειε<sup>367</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. 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>368</sup>. Asimismo, el epíteto ἐνθήρος, 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<sup>369</sup>. 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 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 / κηκίον 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... κηκίον, 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

<sup>365</sup> Cf. Avezzù & Pucci & Cerri 2003: 244; Harsh 1960: 408.

<sup>366</sup> Cf. Avezzù & Pucci & Cerri 2003: 247; Knox 1964: 130-131.

<sup>367</sup> *Ph.* 696-698.

<sup>368</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.

<sup>369</sup> Cf. Avezzù & Pucci & Cerri 2003: 243; Segal 1999: 319.

manchado tanto física como ritualmente, un μίασμα que, debido a la sangre como elemento contaminante, ha sido expulsado de la sociedad<sup>370</sup>.

En *Ph.* 823-825, Neoptólemo vuelve a evocar una metáfora idéntica: ἰδρῶς 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 ῥήγνυμι. 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<sup>371</sup>. Este hápax es, asimismo, un tecnicismo analógico<sup>372</sup>; pues Sófocles parece haberlo retomado de términos similares atestiguados en el corpus hipocrático y rehacerlo formando un compuesto inexistente en la lengua griega. 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>373</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. 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 / ὄσμῃ πρὸ τοῦ δέοντος. *No permitas que éstos se sientan agobiados por un olor pestilente antes de lo debido.* En estos versos la expresión κακῆ ὄσμῃ 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<sup>374</sup>.

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, ὦ θεοῖς ἔχθιστε, νῦν οὐκ εἰμί σοι / χωλός, δυσώδης;<sup>375</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

<sup>370</sup> Cf. Avezzi & Pucci & Cerri 2003: 250; Parker 1990: 104.

<sup>371</sup> Cf. Ceschi 2009: 89-91; Avezzi & Pucci & Cerri 2003: 253.

<sup>372</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).

<sup>373</sup> *Ph.* 875-876.

<sup>374</sup> Schein 2014: 257.

<sup>375</sup> *Ph.* 1031-1032.

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>376</sup>, *este supurante paso*. El chorretón de sangre que emana del pie es calificado aquí mediante el adjetivo ἔμπυον, que, retomando también la metáfora médica<sup>377</sup>, significa “supuración interna de pus”, relacionado etimológicamente con el verbo πύθομαι, *puerirse*<sup>378</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.

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>379</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<sup>380</sup>. De hecho, estos pocos objetos parecen sugerir la imagen del hombre primitivo que, frotando piedras, hace surgir el fuego como elemento cultural y civilizador: εἶτα πῦρ ἄν οὐ παρήν, / ἀλλ' ἐν πέτροισι πέτρον ἐκτρίβων μόλις / ἔφην' ἄφαντον φῶς, ὃ καὶ σφύζει μ' ἀεὶ<sup>381</sup>. *Luego no habría habido fuego, pero frotando con esfuerzo 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>382</sup>. 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.

<sup>376</sup> Ph. 1378.

<sup>377</sup> Ceschi 2009: 123-126.

<sup>378</sup> DELG. s. v. πύθομαι.

<sup>379</sup> Ph. 36.

<sup>380</sup> Cf. Segal 1999: 305; Schein 2014: 175.

<sup>381</sup> Ph. 295-297.

<sup>382</sup> Cf. Aj. 646-647, OT. 473-476. Sobre esto, vid. Avezzù & Pucci & Cerri 2003: 197.

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>383</sup> θεὸς θεῖῳ πυρὶ παμφαῆς<sup>384</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<sup>385</sup>. 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: συλλαβὼν / τῷ Λημνίῳ τῷδ' ἀνακαλουμένῳ<sup>386</sup> πυρὶ / ἔμπρησον<sup>387</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>388</sup>, ahora lo solicita también de Neoptólemo. 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<sup>389</sup>. Por otra parte, el término ἀνακαλουμένῳ ha sido interpretado con frecuencia como “famoso, celebrado”<sup>390</sup>. No obstante, esta palabra, extraída del lenguaje ritual, se especializa con el sentido concreto de “invocar a las divinidades subterráneas y ctónicas”<sup>391</sup> haciéndolas subir al mundo de arriba, un movimiento marcado por el preverbo ἀνά<sup>392</sup>. Así, en un contexto similar, Deyanira invoca con el mismo verbo a su *daimon*<sup>393</sup>, Edipo en Colono hace lo mismo con sus propias maldiciones<sup>394</sup> y la reina Atosa invita a invocar el fantasma de Darío<sup>395</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 Λημνίῳ evoca la realidad cultural de la isla<sup>396</sup>. 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»<sup>397</sup>. Por otra parte, la expresión τὸ Λήμνιον πῦρ era proverbial para referirse a un fuego destructor y fiero<sup>398</sup>; de modo que, con esta alusión,

<sup>383</sup> Seguimos la lectura πλάθει, frente a πλάθη que adopta la edición de Lloyd-Jones & Wilson (1990a).

<sup>384</sup> *Ph.* 727-728.

<sup>385</sup> Schein 2014: 235-236.

<sup>386</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>387</sup> *Ph.* 799-801.

<sup>388</sup> *Ph.* 801-803.

<sup>389</sup> Burkert 2011: 142-143.

<sup>390</sup> Schein 2014: 243.

<sup>391</sup> *LSJ.* s. v. ἀνακαλέω.

<sup>392</sup> Cf. Burkert 2011: 142; Alexiou 1974: 109.

<sup>393</sup> *Tr.* 910.

<sup>394</sup> *OC.* 1376.

<sup>395</sup> *A. Pers.* 621.

<sup>396</sup> Segal 1999: 305.

<sup>397</sup> Burkert 2011: 142.

<sup>398</sup> *Ar. Lys.* 299.

Filoctetes conecta su destino no sólo con su purificación y salvación sino también con la función del fuego como elemento destructor<sup>399</sup>.

En este sentido, también en otros pasajes se alude al elemento ígneo como sinónimo de destrucción y odio: ὃ πῦρ σὸν καὶ πᾶν δεῖμα καὶ πανουργίας / δεινῆς τέχνημ' ἔχθιστον<sup>400</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 destrucción y terror<sup>401</sup>. De este modo, el significado proverbial de la expresión τὸ λήμνιον 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 inectiva.

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<sup>402</sup>. En este sentido, el fuego es al mismo tiempo un elemento de destrucción, de purificación y de civilización. 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>403</sup>.

La personificación del fuego se observa también en la luz del volcán invocada por Filoctetes: ὃ λημνία χθών καὶ τὸ παγκρατὲς σέλας / Ἥφαιστότευκτον<sup>404</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>405</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>406</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>407</sup>, que tenía su taller en el mismo volcán de Lemnos, de donde debe resurgir el fuego asociado

<sup>399</sup> Cf. Rehm 2006: 97-98; Schein 2014: 243. No obstante, según Rehm, 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>400</sup> *Ph.* 927-928.

<sup>401</sup> Cf. Avezzi & Pucci & Cerri 2003: 266-267; Long 1968: 116-118. También como elemento destructor aparece el fuego en *Ph.* 1198-1199 asociado con la llama destructora lanzada por los dioses.

<sup>402</sup> Cf. Rehm 2006: 101; Segal 1999: 293.

<sup>403</sup> *Ph.* 36.

<sup>404</sup> *Ph.* 986-987.

<sup>405</sup> *LSJ.* s. v. χθών.

<sup>406</sup> Cf. *Ant.* 937-943, *El.* 67-72.

<sup>407</sup> *LSJ.* s. v. Ἥφαιστότευκτος.

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<sup>408</sup>. De hecho, Odiseo, en respuesta a las palabras de Filoctetes, menciona al todopoderoso Zeus, ὁ τῆσδε γῆς κρατῶν<sup>409</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>410</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>411</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 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>412</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<sup>413</sup>. En estos versos el fuego se manifiesta, en su relación con lo divino, como símbolo de la

<sup>408</sup> Avezzù & Pucci & Cerri 2003: 274.

<sup>409</sup> *Ph.* 989.

<sup>410</sup> *Ph.* 989-990.

<sup>411</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 euripídeos; 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.

<sup>412</sup> Cf. Hdt. VIII 121; Th. I 132.

<sup>413</sup> Cf. Avezzù & Pucci & Cerri 2003: 326; Schein 2014: 338.

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<sup>414</sup>. 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.

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

---

<sup>414</sup> Rehm 2006: 104.

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 efébo 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. *Edipo en Colono*

### 8. 1. Introducción

En una época caracterizada por el final de la guerra del Peloponeso y la crisis política ateniense de finales del siglo V a. C.<sup>1</sup>, Sófocles, en plena senectud<sup>2</sup>, decide componer esta tragedia que supone una glorificación de los valores políticos áticos<sup>3</sup>. Con este objetivo, el autor presenta en escena al anciano Edipo en su llegada al demo ático de Colono, el lugar natal de Sófocles donde el hijo de Layo debe suplicar la hospitalidad a las Euménides<sup>4</sup>, diosas protectoras del bosque sagrado donde el ciego Edipo se ha instalado guiado por su hija Antígona.

El contexto político y biográfico de Sófocles es así imprescindible para comprender mejor esta tragedia, que presenta numerosos elogios de los símbolos más característicos de la sociedad ateniense, tales como la flota, los caballos o el olivo. De este modo, la obra hace hincapié en la importancia política y religiosa del anciano y desterrado Edipo, llegado para convertirse en héroe local y protector de los habitantes de Colono, según la predicción del oráculo<sup>5</sup>. En este sentido, la tragedia que nos ocupa tiene como tema principal la reintegración social de Edipo, que, excluido de la comunidad de los tebanos al final de *Edipo Rey* y convertido en un ἄπολις<sup>6</sup> a causa del μίαισμα derivado del asesinato de su padre y de la unión con su madre llega a Colono como un vagabundo, errante, anciano y ciego, con la finalidad de transformarse en un ἔμπολις<sup>7</sup> acogido en una nueva sociedad como héroe benefactor y protector de los atenienses<sup>8</sup>. Este proceso de transformación es el tema principal de la tragedia y se desarrolla, a partir del prólogo, en el conjunto del argumento dramático.

La evolución del personaje principal se encuentra reforzada por la oposición entre las dos ciudades que han jugado un papel importante en la vida de Edipo. Por un lado,

---

<sup>1</sup> Algunos estudiosos han planteado una interpretación de esta tragedia desde el punto de vista político. Así, Edmunds (1996: 142-146) hace un análisis histórico de esta tragedia, que asocia a la clase de los *hippeis* atenienses que frecuentaban el demo. Según Edmunds, *Edipo en Colono* supone un intento por reestablecer la grandeza y la unidad ateniense ante la sospecha de conspiración contra la democracia que tenían los *hippeis* (cf. Mills 2012: 20-21; Hesk 2012: 176). Otros han querido ver en el lugar una referencia al grupo oligárquico de los 400, votado en asamblea en el templo de Poseidón Hippios en 411 a. C., poco tiempo antes de que se compusiera esta tragedia (cf. Hesk 2012: 174-175; Ugolini 1998: 41). Con todo, debemos considerar la dificultad existente en ver en las tragedias griegas alusiones concretas a hechos contemporáneos. Por ello, sólo podemos contentarnos con el examen reflexivo sobre los valores, los problemas y los conflictos imperantes en la sociedad ateniense. Nuestra interpretación de esta tragedia va en esta línea; pues, en nuestra opinión, la obra se debe examinar principalmente en relación con los valores y el elogio de los símbolos más emblemáticos de la patria del autor, tales como la marina, el mar, los caballos y el olivo.

<sup>2</sup> El hecho de que la tragedia tenga como principal protagonista a un anciano que va a morir en Colono, el lugar de nacimiento de Sófocles que escribe esta obra también en la vejez, ha sido interpretado como una especie de autobiografía que guarda relación con los momentos en los cuales Edipo u otros personajes hacen excursos sobre la vejez (*OC.* 1254-1261). Sobre esto, vid. Hesk 2012: 174.

<sup>3</sup> Cf. Beer 2004: 153-154; Méautis 1957: 139; Hesk 2012: 174-179.

<sup>4</sup> Edipo dirige su súplica a las Euménides puesto que son las protectoras del bosque sagrado donde debe ser acogido (*OC.* 84-110). Con todo, como veremos, aunque la plegaria vaya dirigida a las diosas parece que los receptores sean los mismos habitantes del demo, aunque Edipo nunca dirige su súplica de manera directa ni a los habitantes del lugar ni al conjunto del pueblo ateniense.

<sup>5</sup> *OC.* 87-90.

<sup>6</sup> *OC.* 208, 1357.

<sup>7</sup> *OC.* 637.

<sup>8</sup> Cf. Segal 1999: 364-365; Burian 1974: 408; Bowra 1944: 309.

Tebas se presenta como aquella comunidad que antaño expulsó a Edipo<sup>9</sup>. Por ello, contra su antigua patria, representada por Polinices y Creonte, el hijo de Layo lanza una maldición<sup>10</sup> que prefigura el poder maléfico que el héroe ejercerá contra sus enemigos desde la tumba. Por otro lado, Atenas, en calidad de receptora del culto heroico en el futuro, encarna las virtudes correspondientes a una imagen idealizada de Atenas, como la piedad o la hospitalidad<sup>11</sup>. De acuerdo con esta imagen, la ciudad tiene como representante el modelo mítico de Teseo, el rey legendario unificador de los diferentes demos áticos que se encontraban anteriormente dispersos, distinguido por su defensa de la democracia ateniense así como por la piedad, la justicia, la medida y la racionalidad, las virtudes más elogiadas de los habitantes de Atenas<sup>12</sup>. De esta manera, la oposición entre las dos ciudades, encarnada en los distintos personajes de la tragedia, juega un papel fundamental en el transcurso del desarrollo dramático en los distintos diálogos que Edipo mantiene con los personajes. De manera sucinta, en el prólogo se presenta este conflicto desde el momento en que Edipo comunica su llegada a Colono con el fin de instalarse como héroe benefactor de aquellos que lo habrán acogido, los atenienses, y como malhechor de aquellos que lo expulsaron, los tebanos<sup>13</sup>.

Así pues, una de las innovaciones más importantes en el tratamiento mítico reside en esta oposición, que se desarrolla a lo largo de toda la obra. Por otra parte, en esta tragedia aparece otra novedad que, aunque se pueda considerar una influencia de la tradición anterior, merece también ser comparada con las otras versiones míticas sobre los últimos días de la vida de Edipo, pues es precisamente la versión sofoclea la que ha popularizado el mito de la muerte del héroe en Colono. Como algunos estudiosos han señalado, esta ubicación podría explicarse por los acontecimientos históricos que se desarrollaron en Colono<sup>14</sup> o por el deseo del autor en regresar a su demo natal y, en consecuencia, en elogiar los valores y los símbolos atenienses con los cuales se identificaba el espectador<sup>15</sup>.

Si tomamos en consideración la importancia de la identificación biográfica e ideológica entre el autor y su obra, debemos tener en cuenta que la instalación del culto de Edipo en Colono se desarrolla de manera progresiva a medida que avanza la tragedia.

---

<sup>9</sup> Debemos matizar que, mientras que en *Edipo Rey* es el propio Edipo quien toma la decisión de partir al exilio (OT. 1409-1415, 1451-1454), en la tragedia que nos ocupa son los tebanos quienes lo han expulsado (OC. 93). Esta contradicción entre ambas tragedias podría explicarse por sus distintas finalidades dramáticas. Así, si en la primera tragedia Edipo se presenta como un soberano honrado que debe expulsarse para purificar la comunidad y restablecer así el orden religioso que había sido alterado con el μῦσμα, en la segunda obra Edipo echa la culpa a los tebanos con el fin de subrayar la importancia del principio según el cual el hijo de Layo ha llegado para hacer bien a los amigos, los atenienses, y mal a los enemigos, los tebanos.

<sup>10</sup> Cf. OC. 783, 806-807, 823, 863, 1354, 1384. Si los hijos de Edipo, Eteocles y Polinices, son llamados en varias ocasiones κάκιστοι por su padre, sus hijas Antígona e Ismene, por el contrario, representan el ideal de *philia* y consanguinidad hacia su padre, por haberlo ayudado en sus desgracias, vid. Blundell 2002: 228. Así, Sófocles crea un sistema lingüístico caracterizado por los compuestos con preverbio σύν, que pone el acento sobre la *philia* compartida de las hijas y los atenienses con Edipo, y, de manera irónica, sobre la *philia* que los hijos deberían tener hacia su padre (OC. 566, 1340, 1344, 1376), mientras que las palabras con preverbio negativo se asocian por lo general a los hijos (OC. 375-376, 1273, 1278). Sobre esto, vid. Mastrangelo 2000: 54-60.

<sup>11</sup> Cf. OC. 260-262, 1006-1007.

<sup>12</sup> Cf. Kearns 1989: 119; Blundell 2002: 248-249; Hesk 2012: 178-179; Ugolini 1998: 36; Segal 1999: 378.

<sup>13</sup> OC. 92-93.

<sup>14</sup> Sobre esto, vid. Edmunds 1996: 142-146.

<sup>15</sup> Algunos de estos símbolos son el olivo, la flota y los caballos, evocados en el primer estásimo (OC. 668-719). Sobre este tema, cf. Beer 2004: 160; Rodighiero 2012: 63; Hesk 2012: 176.

Esta evolución, similar a la que encontrábamos con Ayante, asegura la reconciliación de Edipo con las leyes divinas en calidad de héroe protector de la comunidad que lo ha recibido<sup>16</sup>. Si aceptamos esto, deberemos admitir que en la época en la que se representó la tragedia existía un culto conocido de Edipo en Colono y, de la misma manera, rechazar la posibilidad de que la muerte mítica de Edipo en este demo sea una novedad del autor. En consecuencia, se deberían buscar paralelos para confirmar que la variante mítica transmitida por Sófocles ha sido construida a partir de modelos precedentes. Por esta razón, creemos conveniente examinar los paralelos míticos compartidos entre Sófocles y los espectadores, con la finalidad de comprender mejor la manera en que Sófocles retoma una versión precedente con algunos puntos de originalidad y el modo en que el espectador entendía la acción dramática.

En efecto, tenemos constancia de otras versiones sobre la muerte de Edipo diferentes a la transmitida por Sófocles. En la épica homérica<sup>17</sup>, se dice que Edipo no muere en Colono, sino en Tebas, donde se instauraron juegos atléticos en conmemoración por sus ritos fúnebres<sup>18</sup>. Tras el fallecimiento de Edipo y la pretensión de sus amigos de enterrarlo en su patria, los tebanos se negaron a causa de la impiedad derivada del mancillado Edipo. Por esta razón, transportaron el cadáver a Ceo, en Beocia. Cuando los habitantes del lugar comenzaron a sentir la impureza derivada del muerto, sus amigos se lo llevaron a Eteono, en la frontera entre Ática y Beocia, y, sin ser conscientes de la sacralidad que rodeaba al lugar donde habían llegado, le dieron sepultura en un espacio consagrado a Deméter. Cuando los habitantes de Eteono se enteraron y consultaron el oráculo de Apolo, éste les aconsejó que no perturbaran el reposo del héroe. Desde entonces, este lugar fue llamado *Oedipodeion*<sup>19</sup>. Según otra tradición más cercana de Sófocles transmitida por el atidógrafo Androción y por Demóstenes<sup>20</sup>, Edipo terminó sus días en Colono, pero a diferencia de la versión sofoclea el héroe no solicitó la protección en el bosque sagrado de las Euménides, sino en los templos de Deméter y de Atenea Πολιοῦχος<sup>21</sup>.

Debido a la inexistencia de paralelos exactos entre la versión sofoclea y otras variantes míticas, algunos estudiosos afirman que la originalidad de Sófocles reside mayormente en el espacio donde se desarrolla la acción<sup>22</sup>. Por esta razón, podemos pensar que es Androción quien ha sido influido por la versión popularizada por Sófocles<sup>23</sup>. Sin embargo, las similitudes existentes entre ambas versiones nos hacen considerar la posibilidad de que retoma una tradición local anterior y que, en algunos aspectos como el bosque sagrado o el paisaje idílico de Atenas, el autor es original y transporta los hechos principales del mito al terreno que le interesa. De esta manera, la

---

<sup>16</sup> Vid. Currie 2012: 338.

<sup>17</sup> *Il.* XXIII 679-680.

<sup>18</sup> Vid. Edmunds 2006: 21. La misma versión nos es transmitida por una tradición beocia atribuida a Lisímaco, cf. *FGrH.* 382 F 2; *Sch. OC.* 91.

<sup>19</sup> Cf. Jebb 1885: XXVIII-XXIX; Edmunds 2006: 27; Saïd 2012: 82.

<sup>20</sup> Vid. *FGrH.* 324 F 62; *Sch. Hom. Od.* XI 271; *D. Cor.* 186.

<sup>21</sup> Aunque el tratamiento mítico sea distinto, la manera de la muerte del héroe presenta algunos paralelismos con los misterios de Eleusis y con Deméter, vid. Hesk 2012: 177. En esta línea, en la tragedia que estudiamos encontramos una invocación a las diosas de los misterios seguida de la alusión al montículo de Démeter Εὐχλοος, que produce una bella vegetación (*OC.* 1600-1603), un lugar que se encontraba cerca de Colono y donde Edipo desaparece para dirigirse a su tumba, vid. Jebb 1885: XXXI.

<sup>22</sup> Vid. Currie 2012: 339.

<sup>23</sup> Edmunds 2006: 51-52.

súplica realizada en los templos de Deméter y Atenea es transferida a la ejecutada en el bosque sagrado de las Euménides<sup>24</sup>.

Parece evidente que la versión de Sófocles presenta novedades considerables, como el bosque sagrado de las Euménides, el elogio de Atenas o la oposición entre Tebas-enemiga y Atenas-amiga. Por otra parte, debido a las múltiples variantes existentes sobre el episodio mítico de la muerte del personaje, debemos considerar la posibilidad de que en Colono existiera un culto local, conocido por el espectador, en honor de Edipo, venerado en este lugar como héroe protector<sup>25</sup>. Se trata de un culto colectivo que no se caracteriza por los honores comunitarios, sino por su secretismo, su misterio y la prohibición de penetrar en él<sup>26</sup>. Esta aparente contradicción no es óbice para el buen funcionamiento de un culto secreto, pues también había otros cultos colectivos cuya localización no podía ser revelada<sup>27</sup>. Del mismo modo, el motivo religioso del poder que, desde su tumba, podía ejercer el muerto cuyos huesos han sido previamente sepultados en la ciudad como un talismán protector<sup>28</sup>, es también una concepción arraigada en la religión griega e importante en la interpretación de esta tragedia<sup>29</sup>.

En esta introducción, hemos llamado la atención sobre determinados elementos religiosos existentes en esta tragedia e importantes desde el punto de vista argumental, como el bosque sagrado o la súplica que realiza Edipo con la finalidad de convertirse en benefactor del lugar. Estos elementos se encuentran directamente relacionados con ideas populares del mundo griego, como el hecho de hacer bien a los amigos y mal a los enemigos. Todos estos elementos son presentados en el prólogo de la tragedia, que prepara al espectador para aquellos hechos que se van a desarrollar en los episodios y cantos corales sucesivos, como es el caso del progresivo poder ejercido por Edipo sobre sus amigos atenienses y sus enemigos tebanos. Así, «the whole play is essentially an expansion of this double theme of blessing and curse»<sup>30</sup>.

Con este acercamiento metodológico, en los capítulos siguientes estudiamos, en primer lugar, la exposición de la ambivalencia heroica de Edipo en el prólogo y en el desarrollo dramático, un motivo claramente religioso que, junto con la súplica de *asyllia*, se encuentra repetido con frecuencia en toda la tragedia. En segundo lugar, examinamos las características del bosque sagrado descrito en el prólogo, evocadas también con

---

<sup>24</sup> Cf. Edmunds 1996: 96; Currie 2012: 339; Kearns 1989: 208-209. El episodio de la muerte de Edipo en Colono aparece también en un pasaje de las *Fenicias* de Eurípides (*Ph.* 1705-1707) anterior a *Edipo en Colono*. No obstante, la comparación entre ambas tragedias resulta problemática, pues el pasaje de la pieza eurípidea es considerado por algunos autores una interpolación posterior que sigue el modelo de la tragedia sofoclea, vid. Kearns 1989: 208.

<sup>25</sup> También existían otros cultos de Edipo, asociados por lo general con su padre Layo y con las Erinias, en Tebas, Esparta y Atenas, vid. Hdt. IV 149; Paus. I 28 6-7. Sobre esto, vid. Edmunds 2006: 26, 51-52; Kearns 1989: 50; Ugolini 1998: 39.

<sup>26</sup> *OC.* 1520-1525. Vid. Mikalson 1991: 41.

<sup>27</sup> Así sucede con la tumba de Éaco en Egina o con las tumbas secretas de Neleo y Sísifo en el Istmo de Corinto (Paus. II 2 2), entre otros ejemplos (cf. Kearns 1989: 51-52; Hesk 2012: 177; Currie 2012: 339).

<sup>28</sup> Por esta razón, por consejo del oráculo los huesos de Teseo fueron recogidos por Cimón de la isla de Esciro y transportados a Atenas (*Plu. Cim.* 8 5-7), donde el héroe recibía sacrificios anuales, vid. Mikalson 1991: 30. Por el contrario, los de Orestes fueron transportados a Esparta para obtener la victoria contra los Tegeatas (Hdt. I 67 8). Así, los huesos del héroe actúan como un talismán protector de la comunidad y receptor de culto, vid. Kearns 1989: 47-48. Sobre los huesos de Edipo llevados a Atenas, vid. Paus. I 28 6-7. Aunque el poder del héroe reside en sus huesos, transportados a la ciudad como protección mágica, en la versión sofoclea no se transportan los huesos, sino que es el mismo Edipo quien llega a Atenas.

<sup>29</sup> Cf. Jebb 1885: XXIX; Kearns 1989: 51.

<sup>30</sup> Kirkwood 1958: 61.

posterioridad con una finalidad dramática que varía según el contexto. En tercer lugar, analizamos los signos oraculares que, anunciados también en el prólogo, son retomados en el momento de la muerte de Edipo con una insistencia mucho mayor.

## 8. 2. La acogida del héroe: de suplicante a protector

### 8. 2. 1. Introducción

Como hemos observado en la introducción, esta tragedia retrata el proceso de transformación experimentado por Edipo desde suplicante en busca de un lugar de reposo hasta héroe protector de los atenienses. Si la obra comienza con la llegada del anciano Edipo al bosque con el fin de suplicar a las diosas protectoras que lo acojan, resulta paradójico el hecho de que el suplicante que solicita ser protegido es al mismo tiempo el protector que va a salvar la ciudad<sup>31</sup>. Por este motivo, la súplica de *asylia*<sup>32</sup> que el héroe realiza al inicio se encuentra perfectamente ligada al cambio de estado de Edipo. Este aspecto es fundamental en la tragedia, pues aparece repetido, con estructuras similares, en los momentos posteriores al prólogo y desarrollado de manera progresiva siempre en relación con el proceso de transformación de Edipo<sup>33</sup>. Por esta razón, en este capítulo, hemos considerado pertinente estudiar conjuntamente los elementos relativos a la súplica y a la recepción del culto, que, presentes en el prólogo, evolucionan en los momentos siguientes. Esta pequeña introducción, por tanto, la hemos dividido en dos partes: la súplica de *asylia* y la acogida del héroe.

La súplica de *asylia* se caracteriza por la aparición de un suplicante que, acogido a un espacio sagrado, solicita la hospitalidad y la protección de los habitantes del lugar donde ha llegado<sup>34</sup>. Este tipo de súplica, que sigue esquemas similares pero variables, es utilizado con frecuencia por los tragediógrafos como motivo dramático insertado en el desarrollo de la obra. Es el caso de *Suplicantes* de Esquilo o de *Heráclidas* y *Suplicantes* de Eurípides, pero también aparece ampliamente elaborado en *Edipo en Colono*.

De acuerdo con el estudio clásico de Kopperschmidt (1971: 321), la acción dramática de una tragedia de súplica se puede dividir en tres elementos. En primer lugar, encontramos un suplicante extranjero que huye de su patria en busca de la protección en una nueva ciudad: así sucede con las hijas de Danao en *Suplicantes* de Esquilo o de Edipo en nuestra tragedia. En segundo lugar, aparece un *supplicandus* que puede aceptar o rechazar la súplica: son los casos del rey de Argos en la tragedia de Esquilo o de los habitantes de Colono en *Edipo en Colono*, el coro formado por los ancianos de la región o el rey Teseo. En tercer lugar, hallamos un perseguidor, cuyo objetivo es impedir la acogida del héroe: son los hijos de Egipto en Esquilo o Creonte en nuestra tragedia, un personaje que, siguiendo la predicción de nuevos oráculos, llega a Colono con la finalidad de llevarse de nuevo a Edipo a la frontera tebana<sup>35</sup>.

---

<sup>31</sup> Burian 1974: 410.

<sup>32</sup> Sobre este tipo de súplica, vid. Kopperschmidt 1971: 322. También Gould (1973), Adrados (1986), Naiden (2006), Pulleyn (1997), Aubriot-Sévin (1992) y Legangneux (1999) ofrecen estudios interesantes sobre la súplica en la tragedia griega.

<sup>33</sup> Cf. Kopperschmidt 1971: 329-335; Burian 1974: 409; Jouanna 1995: 51; Burian 1974: 409.

<sup>34</sup> Kopperschmidt 1971: 322; Gould 1973: 90-91.

<sup>35</sup> *OC.* 387-390.

Entre los elementos paradójicos presentes en esta tragedia, podemos destacar el hecho de que, mientras que Edipo llega a Colono con el fin de recibir y conceder la protección de los atenienses<sup>36</sup>, en ningún momento realiza una súplica formal ante el rey ateniense, aunque le prometa el beneficio de la protección heroica<sup>37</sup>. Teseo, representante de los valores atenienses, desde el primer momento y sin recibir súplica alguna, acepta la acogida de Edipo<sup>38</sup>. Por el contrario, la plegaria es dirigida a las Euménides, protectoras del bosque sagrado<sup>39</sup>, que deben ser favorables a la recepción del héroe<sup>40</sup>. Pero esta súplica presenta en el prólogo una finalidad dramática importante, pues Edipo se limita a describir, con el protocolo pertinente en este tipo de ritual<sup>41</sup>, las cualidades más importantes de las diosas protectoras, a suplicar su protección, a explicar la razón por la cual ha llegado a Colono y a subrayar el beneficio o maleficio que concederá a los que lo acojan o a los que lo han expulsado, respectivamente.

Con respecto a la recepción del culto del héroe, cabe tener en cuenta que el proceso de transformación experimentado por Edipo se encuentra justificado por la instauración de su culto en Colono, hacia donde Edipo desaparece misteriosamente y donde se ubica su tumba<sup>42</sup>. Este túmulo es también un espacio sagrado desde donde el héroe podrá actuar con el poder propio de las divinidades ctónicas, ambivalente en la medida en que puede ser benefactor o malhechor<sup>43</sup>.

De hecho, la idea de que el héroe puede actuar desde su tumba es una creencia religiosa frecuentemente atestiguada en el mundo griego. El héroe puede ofrecer un beneficio para aquellas personas que le rinden culto o de manera maléfica contra todos aquellos que lo han perjudicado, ya se trate de un individuo o de un colectivo<sup>44</sup>. Así sucede con el poder benéfico que Heracles Ἀλεξίκακος, como se puede comprobar por el epíteto, ejercía desde su tumba hacia los habitantes de Mélite, un demo ático que erigió una estatua en honor del dios en agradecimiento por haberlos salvado de la peste<sup>45</sup>. Otro ejemplo lo encontramos en la tumba de Eumenes de Quíos, benefactor de todos los esclavos que se comportaban bien con él<sup>46</sup>. Igualmente, según un mensaje delfico<sup>47</sup>, como es habitual en estos casos<sup>48</sup>, se debían tomar los huesos de Orestes y llevarlos a Esparta como talismán protector en la guerra contra los habitantes de Tegea<sup>49</sup>. Los restos de Teseo fueron transportados de Esciros a Atenas por Cimón con el objetivo de proteger la ciudad<sup>50</sup>. Estos ejemplos y muchos más pueden ser citados sobre la protección garantizada por un héroe cuyo poder benéfico es ejercido desde su

---

<sup>36</sup> OC. 72.

<sup>37</sup> Hesk 2012: 180.

<sup>38</sup> OC. 551-568.

<sup>39</sup> OC. 84-110.

<sup>40</sup> OC. 44-45.

<sup>41</sup> Sobre este aspecto remitimos al capítulo de *Edipo Rey*, donde ya hemos analizado la estructura tripartita de la súplica, dividida en invocación, razonamientos y súplica. Sobre esto, vid. Naiden 2006: 29-30; Aubriot-Sévin 1992: 218.

<sup>42</sup> Sobre la localización incierta de la tumba, vid. Kearns 1989: 208-209.

<sup>43</sup> Vid. Winnington-Ingram 1980: 254-255.

<sup>44</sup> Cf. Kearns 1989: 10; Blundell 2002: 255-256; Méautis 1940: 13.

<sup>45</sup> *Sch. Ar. Ra.* 501. Sobre esto, vid. Kearns 1989: 14.

<sup>46</sup> Vid. Kearns 1989: 14.

<sup>47</sup> Hdt. I 67 8.

<sup>48</sup> Cf. Paus. VIII 9 3, IX 18 5, IX 38 3.

<sup>49</sup> Kearns 1989: 47.

<sup>50</sup> Plu. *Cim.* 8 5-7. Sobre esto, vid. Kearns 1989: 53.

tumba<sup>51</sup>. Pero este poder puede ser también maléfico, como la cólera de Agamenón que, desde su tumba, se dispone a castigar a su mujer y a la amante de ésta<sup>52</sup>.

Este doble aspecto del personaje, al mismo tiempo benefactor hacia sus amigos o malhechor hacia sus enemigos, es una evocación religiosa bastante presente desde el comienzo de la tragedia y reelaborada en función de las necesidades dramáticas de Sófocles. Por este motivo, en esta evocación no sólo podemos observar un recuerdo de la hostilidad existente entre Atenas y Tebas<sup>53</sup>, sino también la alusión a un elemento cultural y religioso importante en el pensamiento griego. Este elemento, asociado a la súplica de *asylia*, aparece expuesto en el prólogo y, de manera progresiva, es desarrollado en el resto de la tragedia. En este capítulo, vamos a estudiar esta progresión dramática que poco a poco conduce a la transformación heroica de Edipo.

## 8. 2. 2. La súplica de *asylia* y el poder ambiguo del héroe

Desde los primeros versos de la tragedia, se plantea la incógnita de la manera en que Edipo será recibido en un nuevo territorio. Así pregunta Edipo al comienzo de la obra: τίς τὸν πλανήτην Οἰδίπουν καθ' ἡμέραν / τὴν νῦν σπανιστοῖς δέξεται δωρήμασιν;<sup>54</sup> ¿Quién recibirá al vagabundo Edipo en el día de hoy con escasos regalos? En estos versos Edipo se menciona a sí mismo con una tercera persona que confirma la identidad del personaje, llegado en calidad de vagabundo para ser acogido con presentes insignificantes. La técnica dramática de Sófocles se caracteriza de nuevo por el empleo de este tipo de preguntas inquietantes que, de manera sucinta, tienen como finalidad ofrecer información progresiva sobre los hechos que se van a desarrollar en los momentos posteriores<sup>55</sup>. En estos versos iniciales, el futuro prospectivo es reforzado por el dativo σπανιστοῖς δωρήμασιν, que trae a la memoria los regalos recibidos y ofrecidos característicos de la hospitalidad griega<sup>56</sup>. Si tenemos en cuenta que Edipo es un exiliado que debe ser recibido como un ξένος, al mismo tiempo un extranjero y un huésped<sup>57</sup>, y que con esta finalidad realiza una súplica de *asylia*, los regalos hospitalarios del huésped y del receptor constituyen las premisas necesarias para obtener esta acogida. En este sentido, con la pregunta inicial somos advertidos, de manera todavía poco clara, sobre el intercambio de beneficios entre Edipo y los atenienses en el momento en que estos últimos acojan su culto. La imagen del regalo que el mismo Edipo supondrá para los atenienses es una constante en toda la tragedia<sup>58</sup>.

---

<sup>51</sup> Así sucede también con el caso de Etolo, quien, según la orden del oráculo, debía ser sepultado en la ciudad de Élida (Paus. V 4 4) para garantizar la protección contra los ataques de los enemigos, vid. Méautis 1940: 22.

<sup>52</sup> A. Ch. 324-328. Sobre otros ejemplos del poder benéfico o maléfico del héroe hacia sus amigos o enemigos, vid. Méautis 1940: 9-24; Kearns 1989: 44-63.

<sup>53</sup> Cf. Hesk 2012: 181; Seaford 1994: 130-139; Bowra 1944: 308.

<sup>54</sup> OC. 3-4.

<sup>55</sup> Vid. Roberts 2006: 141.

<sup>56</sup> Sobre el adjetivo σπανιστοῖς aplicado a δωρήμασιν, vid. Jebb 1885: 11.

<sup>57</sup> Sófocles aprovecha la ambigüedad del término ξένος, que significa tanto *huésped* como *extranjero*, para reforzar de manera irónica la manera en que el espectador contempla la tragedia. Así, el extranjero que llega para enseñar el lugar a Edipo en el prólogo es al mismo tiempo un indígena, pero es llamado ξένος por el hijo de Layo (OC. 33, 81). Por otra parte, el nativo llama también ξένος a Edipo (OC. 62, 75), pues es el verdadero extranjero de Colono, cf. OC. 13, 62, 75, 81, 184, 207, 237, 457, 468, 521, 822, 824, 829, 831, 937, 1249, 1289, 1449.

<sup>58</sup> Cf. OC. 4, 432, 540, 577, 647, 709, 779.

Tras la introducción del tema principal de la tragedia y la descripción del ἄλσος donde se encuentran<sup>59</sup>, un nuevo personaje llamado ξένος aparece para informarse sobre los recién llegados y alejarlos de la zona, pues se encuentran en un lugar sagrado e inviolable:

ΞΕΝΟΣ· ἄθικτος οὐδ' οἰκητός. Αἱ γὰρ ἔμφοβοι / θεαὶ σφ' ἔχουσιν, Γῆς τε καὶ Σκότου  
κόραι. / Οἴδιπους· τίνων τὸ σεμνὸν ὄνομα' ἂν εὐξαιίμην κλυών; / ΞΕ· τὰς πάνθ' ὀρώσας  
Εὐμενίδας ὃ γ' ἐνθάδ' ἂν / εἶποι λεώς νιν· ἄλλα δ' ἀλλαχοῦ καλά. / Οἱ· ἀλλ' ἴλεφ μὲν τὸν  
ικέτην δεξαίατο / ὡς οὐχ ἔδρας γῆς τῆσδ' ἂν ἐξέλθοιμ' ἔτι<sup>60</sup>.

*EXTRANJERO: un lugar inviolable e inhabitado. Pues las aterradoras diosas lo poseen, hijas de la Tierra y de la Oscuridad. EDIPO: ¿Y con qué nombre venerable podría suplicarlas? EX: Las Euménides que lo ven todo, como las nombraría el pueblo de aquí, pero en otras regiones tienen otros nombres. ED: ¿Que reciban con benevolencia al suplicante! Pues ya no podría irme del asentamiento de esta tierra.*

En estos versos, Sófocles menciona por primera vez a las divinidades protectoras del lugar, a quien Edipo debe suplicar con el fin de recibir la hospitalidad. Son unas diosas aterradoras, ἔμφοβοι, hijas de la Tierra y la Oscuridad<sup>61</sup>, pero al mismo tiempo bienhechoras, Εὐμενίδας, un eufemismo empleado en lugar de las Erinias. Esta dualidad de las Euménides, que conlleva el respeto de Edipo al preguntar sobre el nombre con el cual puede dirigirse a ellas, es un reflejo de la dualidad del poder heroico, al mismo tiempo benefactor y maléfico, pero también de la bondad o la maldad que las diosas mostrarán hacia Edipo<sup>62</sup>, una ambigüedad que aparece desarrollada en el resto de la obra<sup>63</sup>. Esta misma dualidad es el tema principal de *Euménides* de Esquilo, donde asistimos a la transformación de estas divinidades, de Erinias en Euménides, a causa de la reparación del crimen de sangre cometido por Orestes.

El epíteto *Venerables*, αἱ σεμναὶ θεαί<sup>64</sup>, que es aplicado a las Euménides, es aludido de manera indirecta desde el momento en el cual Edipo pregunta por el nombre venerable con el que debe llamarlas, τὸ σεμνὸν ὄνομα, antes incluso de saber el nombre que debe emplear. Esta mención es claramente evocadora de un epíteto bien conocido de las diosas. Este σεμνὸν ὄνομα hace hincapié en la característica principal que define a estas divinidades antes incluso de ser llamadas “Euménides”; así, el juego dramático de Sófocles se centra en los conocimientos compartidos entre el autor y su público.

Al mismo tiempo, estas divinidades que todo lo ven<sup>65</sup> son llamadas Εὐμενίδες, *benevolentes*, por los habitantes del lugar, aunque este epíteto se encuentra presente en

<sup>59</sup> OC. 14-35.

<sup>60</sup> OC. 39-45.

<sup>61</sup> Esta genealogía parece estar mezclando dos tradiciones diferentes. Por un lado, en Hesíodo (*Th.* 184-185), las Erinias nacen de la sangre de Urano derramada sobre la Tierra cuando es castrado por su hijo. Por otro lado, en Esquilo (*Eu.* 416, 844-845) las Erinias son hijas de la Noche, una filiación que concuerda con su aspecto terrorífico. Sobre la mezcla de estas dos tradiciones en *Edipo en Colono*, vid. Jebb 1885: 17-18.

<sup>62</sup> Cf. Winnington-Ingram 1980: 266-267; Blundell 2002: 256-258.

<sup>63</sup> Cf. OC. 486-487, 1299, 1434. Aunque algunos especialistas se muestren reticentes a admitir el valor simbólico de las Erinias en relación con Edipo, compartimos la opinión de Winnington-Ingram (1980: 266-267) sobre el paralelo de esta ambigüedad.

<sup>64</sup> Este epíteto es aplicado en varias ocasiones a diferentes divinidades, como las Euménides, Poseidón, Atenea o Deméter y Perséfone, cf. OC. 41, 55, 90, 100, 458, 1050, 1090.

<sup>65</sup> A las divinidades se les atribuye también la capacidad de verlo todo, πάνθ' ὀρώσας, una cualidad que hace alusión a la imposibilidad de escapar a su actuación, vid. Jebb 1885: 18. La misma calificación aparece en S. Aj. 835-836.



toda Grecia<sup>66</sup>. Esta revisión de los nombres de las Erinias se encuentra también en relación con la realidad ritual y religiosa del pueblo ateniense. Así pues, si en Colono reciben el nombre de “Benevolentes”, igual que en otras regiones, estas diosas, como es esperable por su carácter temible, son veneradas también con otros nombres<sup>67</sup>. Antes que el nombre de Erinias, Sófocles ha preferido utilizar otros epítetos que caracterizan mejor la cualidad ambivalente de estas diosas, pero también algunos muy conocidos, como Πόντιαι, epíteto mencionado en los pasajes posteriores<sup>68</sup>. La acogida favorable de Edipo es subrayada por el deseo que el héroe dirige a las Erinias: Ἰλεῶ μὲν τὸν ἰκέτην δεξαίατο, donde el adjetivo Ἰλεῶ hace hincapié en la benevolencia que suplica a las divinidades ctónicas ante el temor por su hostilidad<sup>69</sup>. Por primera vez nos encontramos formulada la súplica de *asylia*, que se deja sentir en el futuro δέξεται del principio, retomado ahora por el optativo δεξαίατο, que nuevamente anuncia la acogida solicitada.

Tras estos versos tiene lugar el diálogo entre Edipo y el ξένος, durante el cual el extranjero hace una descripción más detallada del lugar sagrado donde se desarrolla la acción<sup>70</sup>. Posteriormente, cuando Edipo pide ver al rey<sup>71</sup>, el extranjero decide marchar a buscar a los δημόται, los habitantes del demo, y no a los que residen en el ἄστυ<sup>72</sup>, con el fin de observar si el nuevo llegado debe quedarse o alejarse del lugar<sup>73</sup>. A continuación, Edipo dirige su súplica a las Euménides:

Ὡ πότνια δεινῶπες, εὔτε νῦν ἔδρας / πρώτων ἐφ’ ὑμῶν τῆσδε γῆς ἕκαμψ’ ἐγώ, / Φοίβω τε κάμοι μὴ γενήσθ’ ἀγνώμονες, / ὅς μοι, τὰ πόλλ’ ἐκεῖν’ ὅτ’ ἐξέχρη κακά, / ταύτην ἔλεξε παῦλαν ἐν χρόνῳ μακρῷ, / ἐλθόντι χώραν τερμίαν, ὅπου θεῶν / σεμνῶν ἔδραν λάβοιμι καὶ ξενόστασιν, / ἐνταῦθα κάμψειν τὸν ταλαίπωρον βίον, / κέρδη μὲν οἰκήσαντα τοῖς δεδεγμένοις, / ἄτην δὲ τοῖς πέμψασιν, οἳ μ’ ἀπήλασαν (...) Ἀλλά μοι, θεαί, / βίου κατ’ ὁμφὰς τὰς Ἀπόλλωνος δότε / πέρασιν ἤδη καὶ καταστροφὴν τινα (...). Ἴτ’, ὃ γλυκεῖαι παῖδες ἀρχαίου Σκότου, / ἴτ’, ὃ μεγίστης Παλλάδος καλούμεναι / πασῶν Ἀθῆναι τιμιωτάτη πόλις, / οἰκτίρατ’ ἀνδρὸς Οἰδίου τόδ’ ἄθλιον / εἶδωλον.<sup>74</sup>

*¡Poderosas y terribles diosas! Puesto que vuestro lugar es el primero de este país en el que me he sentado, no seáis insensibles ni ante mí ni ante Febo, que, cuando me predijo aquella multitud de desgracias, me habló de este reposo que obtendría al final de*

<sup>66</sup> Cf. A. *Eu.* 992; Paus. II 11 4.

<sup>67</sup> La alusión a los diferentes nombres cultuales que recibían en otras regiones de Grecia, ἀλλαχοῦ, como las Erinias, las Euménides o las Semnai (cf. *OC.* 42, 89-90, 458, 486, 1299, 1434) es una posible referencia a la ambigüedad característica de estas diosas. De hecho, esta cualidad es compartida con otras divinidades, pero especialmente con las divinidades ctónicas, que pueden actuar con benevolencia o malevolencia hacia los seres humanos. Sobre esto, vid. Brook 2014: 215-216.

<sup>68</sup> Cf. *OC.* 84, 1050.

<sup>69</sup> Este adjetivo tiene la misma raíz que el verbo ἰλάσκομαι, *apaciguar*. Aparece también en *El.* 655 y en *El.* 1376, dos nuevos contextos de súplica dirigidos a Apolo Licio con el fin de evitar su hostilidad, pues el objetivo es obtener la protección y la benevolencia del dios. Vid. *LSJ.* s. v. Ἰλαος.

<sup>70</sup> *OC.* 53-61.

<sup>71</sup> *OC.* 70.

<sup>72</sup> *OC.* 78.

<sup>73</sup> Esta última reacción es probablemente la más esperada por los atenienses, pues la decisión consiste en lo que la mayoría de los ciudadanos juzgue (*OC.* 79-80: κρινοῦσι), y no sólo en lo que decida el soberano. Así, el ξένος afirma que no va a actuar sin el consentimiento de los habitantes de la πόλις (*OC.* 47-48: πόλεως δίχα), ante quienes va a exponer los hechos (*OC.* 48: ἐνδείξω). Sobre el empleo jurídico del futuro ἐνδείξω, *denunciar ante los magistrados*, en contextos similares de súplica, vid. Naiden 2006: 184.

<sup>74</sup> *OC.* 84-110. No pretendemos hacer un análisis exhaustivo de esta súplica, para lo cual remitimos a la bibliografía citada. Sólo nos centramos en la anticipación de la dualidad heroica de Edipo como bienhechor y malhechor igual que las Euménides. Tampoco estudiamos aquí el esquema tripartito de la súplica, dividido en invocación, razonamientos y súplica, por haberlo visto ya en el apartado de *Edipo Rey*. Sobre esta estructura, vid. Naiden 2006: 29-30; Aubriot-Sévin 1992: 218.

*un largo tiempo, cuando llegara a la última región, donde yo encontraría un asiento y una estancia hospitalaria con las diosas venerables, un lugar donde tendrá lugar un giro en mi desgraciada vida, habitando como beneficio para los que me habrán acogido y como un castigo para los que me habrán expulsado, que me han desterrado (...) Diosas, concededme ya, según las predicciones de Apolo, un tránsito a mi vida y un desenlace (...) ¡Venga! Dulces hijas de la Oscuridad primitiva. ¡Venga! Tú que recibes el nombre de la enorme Palas, Atenas, la ciudad más honrada de todas. Apiádate de la desgraciada imagen de Edipo.*

En estos versos, Edipo realiza su invocación a las Euménides mediante el epíteto Πότνιαι, nombre cultural que tenían en Potnias<sup>75</sup>, ciudad cercana a Tebas llamada así a causa del culto que recibían también Deméter y Perséfone<sup>76</sup>. Es precisamente en este lugar donde Esquilo, en una versión mítica distinta de la que nos brinda Sófocles, sitúa la encrucijada de caminos donde Edipo mató a Layo<sup>77</sup>, con el fin de insistir en el crimen derivado del derramamiento de sangre y transmitido de generación en generación<sup>78</sup>. Si cerca de Tebas había un culto de las Erinias con el epíteto de πότνιαι, en el Areópago eran veneradas con el sobrenombre de σεμναί<sup>79</sup>, mencionado también en esta súplica<sup>80</sup>. Asimismo, Edipo llama a las diosas δεινῶπες, un calificativo que retoma el aspecto terrorífico de las divinidades ἔμφοβοι. Pero al mismo tiempo estas hijas de la antigua Oscuridad son γλυκεῖαι, *dulces*, un epíteto que principalmente se refiere a la dulzura que tradicionalmente se aplicaba a las divinidades ctónicas, como Hades<sup>81</sup> o Zeus Μελίχιος<sup>82</sup>, un eufemismo referido a la naturaleza propiciatoria de estas divinidades<sup>83</sup>.

Es pues en este espacio cultural de las Euménides donde Edipo debe ser recibido con hospitalidad, donde debe tomar un asentamiento, ἔδραν, y una estancia hospitalaria, ξενόσταν. Esta coordinación evoca el efecto visual de la escena, reforzado por la metáfora del verbo κάμψειν, que tiene el sentido técnico de “girar en el δίαυλος”, pero también “doblar las piernas para realizar la súplica”<sup>84</sup>. Así, este verbo, cuyo sujeto es τὸν ταλαίπωρον βίον, hace alusión a la vida misma que se dobla en esta ἔδρα, el lugar donde Edipo, como suplicante, encuentra un lugar acogedor y hospitalario donde terminar sus días<sup>85</sup>. En este sentido, el compuesto ξενόσταν, cuya infrecuente aparición se reduce a este pasaje y a un fragmento del drama satírico *Ínaco* del mismo

<sup>75</sup> Cf. E. *Or.* 317-318, *Ph.* 1124-1125.

<sup>76</sup> Paus. IX 8 1.

<sup>77</sup> *TrGF.* III F 387a.

<sup>78</sup> Edmunds 2006: 29.

<sup>79</sup> Paus. I 28 6-7.

<sup>80</sup> Es precisamente en este lugar donde el texto de Pausanias ubica la tumba de Edipo, un espacio difícil de situar en la época de Sófocles (Kearns 1989: 208-209). En todo caso, en el texto que analizamos la dependencia sintáctica del genitivo θεῶν σεμνῶν de ἔδραν καὶ ξενόσταν en relación con el lugar donde se encuentra Edipo podría confirmar que la tumba se situaba en el mismo emplazamiento donde estaba el culto de las Euménides. Como no conocemos ningún culto de las diosas atestiguado en Colono, no podemos confirmar la asimilación entre las divinidades y el lugar donde Edipo recibirá culto, una interpretación que reforzaría nuestra hipótesis de un supuesto culto de las diosas y Edipo en el Areópago, vid. Kearns 1989: 208-209.

<sup>81</sup> *Tr.* 1040-1041.

<sup>82</sup> Esta esfera de acción de Zeus se refería a su naturaleza ctónica, como divinidad venerada en las Diasia en Atenas (vid. Parke 1986: 120; Harrison 1903: 12-28).

<sup>83</sup> Harrison 1903: 12-28.

<sup>84</sup> Vid. *LSJ.* s. v. κάμπτω.

<sup>85</sup> En esta línea, las palabras ἔδρα y θάκησιν que aparecen en el prólogo, como adecuadamente observa la profesora Fialho (1996: 32-33), no sólo aluden a un lugar para sentarse tras el largo camino de Edipo, sino también, metafóricamente, al lugar de reposo que el héroe encontrará en Colono. Así, desde el principio se está anticipando, de manera irónica y metafórica, la muerte de Edipo.

Sófocles<sup>86</sup>, pone el acento sobre el emplazamiento, στάσις, donde el extranjero, ξένος, va a instalarse como huésped; casi un sinónimo de κατάστασις de acuerdo con un escolio<sup>87</sup>.

Una vez que sea instalado en este lugar, habitará aquí como benefactor hacia aquellos que acojan su culto y como un castigo para los que lo han expulsado. Esta alusión explícita a la dualidad del poder heroico de Edipo resume el tema que veremos desarrollado en todo el drama: la capacidad del héroe para hacer bien a aquellos que le rinden culto, los atenienses, y perjudicar a los que le exiliaron. Por otra parte, estos versos no sólo anticipan esta dualidad desde el plano cultural e histórico entre Atenas y Tebas, sino también desde el plano religioso. Así, la palabra religiosa ἄτη, que, en general, designa un castigo enviado por la divinidad<sup>88</sup>, presenta aquí<sup>89</sup> una clara evocación del poder de un ser divino o fuerza superior que castigará a aquellos que han cometido el oprobio de dañar al héroe cuando estaba todavía vivo. Por esta razón, parece que con estos versos Sófocles esté pensando en el castigo que los tebanos recibirán por parte del héroe<sup>90</sup>. Por otro lado, el μέγα κέρδος que un vagabundo como Edipo puede ofrecer, paradójicamente, anuncia el beneficio que los atenienses recibirán por haber aceptado el culto<sup>91</sup>. De hecho, esta acogida es recordada mediante el participio τοῖς δεδεγμένοις, que no sólo se refiere a su acogida como suplicante sino también a su aceptación como objeto de culto heroico.

La alusión a los últimos días de la vida de Edipo aparece también en la última parte de la súplica, en el momento en el cual Edipo pide a las divinidades que le concedan una πέρασιν βίου καὶ καταστροφὴν τινα. En esta expresión, el término πέρασιν, derivado de πειράω, no sólo se refiere a la muerte de Edipo sino más concretamente a un pasaje de la vida a la muerte<sup>92</sup>, imagen que implica un cambio de estado y que concluye con el poder heroico que Edipo ejercerá desde su tumba. Esta misma imagen será retomada al final de la tragedia en el momento en el cual Edipo atraviese el umbral de bronce<sup>93</sup>, un pasaje a través del cual Edipo debe ir a los infiernos. Por otro lado, el término καταστροφή, que indica un giro hacia abajo, es empleado con frecuencia con el sentido de “muerte”<sup>94</sup>, subrayando la naturaleza de este cambio y la imagen del tránsito a los infiernos<sup>95</sup>.

Así pues, no se trata simplemente de encontrar un espacio para terminar sus días, sino más concretamente de instalarse en el lugar sagrado de las Euménides, donde el héroe, tras solicitar hospitalidad, experimentará un cambio de estado. Edipo va a transformarse en un héroe protector que actuará desde su tumba, bienhechor hacia aquellos que le rinden culto y malhechor hacia los que lo perjudicaron en vida.

---

<sup>86</sup> *TrGF*. IV F 274.

<sup>87</sup> *Sch. OC*. 90.

<sup>88</sup> Dodds 1980: 19-20.

<sup>89</sup> *OC*. 92.

<sup>90</sup> Aunque en *Edipo Rey* sea Edipo mismo quien ordena que lo expulsen como soberano honrado por haber descubierto en sí mismo el μῖασμα que contamina la comunidad (*OT*. 1409-1415, 1451-1454), en *Edipo en Colono* son los tebanos los que lo han expulsado (*OC*. 93). Hay un cambio de perspectiva probablemente motivado por las finalidades dramáticas de cada obra.

<sup>91</sup> Cf. *OC*. 72, 92, 578, 579, 1421, 1484.

<sup>92</sup> *LSJ*. s. v. πέρασις.

<sup>93</sup> *OC*. 1590-1591.

<sup>94</sup> *LSJ*. s. v. καταστροφή.

<sup>95</sup> Vid. Long 1968: 88; Fialho 1996: 29; Pérez Lambás 2017b: 51.

### 8. 2. 3. El desarrollo del poder: benéfico y maléfico

En la *parodos*, el coro de ancianos se entera de que el extranjero es el mismo Edipo. Al final de este canto, Antígona dirige una nueva súplica a los habitantes del país en la que solicita piedad por su anciano padre:

ὦ ξένοι αἰδόφρονες / (...) ἀλλ' ἐμὲ τὰν μελέαν, ἰκετεύομεν, / ὦ ξένοι, οἰκτίραθ', ἄ / πατρὸς ὑπὲρ τοῦ τλάμονος ἄντομαι, / ἄντομαι οὐκ ἀλαοῖς προσορωμένα / ὄμμα σὸν ὄμμασιν, ὥς τις ἀφ' αἵματος / ὑμετέρου προφανεῖσα<sup>96</sup>, τὸν ἄθλιον / αἰδοῦς κῦρσαι· (...) ἀλλ' ἴτε, νεύσατε / τὰν ἀδόκητον χάριν, / πρὸς σ' ὅ τι σοι φίλον οἴκοθεν ἄντομαι (...)<sup>97</sup>.

*¡Extranjeros de corazón compasivo! (...) De mí, desgraciado, os suplicamos que tengáis piedad, extranjeros, yo que os miro sin estar ciego, los ojos en los ojos, os suplico, como si hubiera nacido de vuestra sangre, que este desgraciado encuentre vuestra piedad. (...) ¡Ea! Concedéndonos este favor inesperado, yo os suplico en el nombre de lo que os es querido (...).*

En estos versos podemos observar que la súplica es nuevamente empleada por Antígona, que solicita la piedad para su desdichado padre. En este pasaje, aparecen nuevos rasgos que vuelven a asociar la súplica a la ambivalencia del héroe. Por un lado, los ξένοι son calificados con el adjetivo αἰδόφρονες, en la medida en que el pudor y el respeto hacia las diosas protectoras del ἄλσος es una de sus características definitorias<sup>98</sup>. Del mismo modo, Antígona pide que su padre obtenga por parte de los ancianos este mismo pudor que, hasta ese momento, ha sido un elemento de respeto y veneración de los habitantes de Colono hacia sus diosas protectoras. Así, Antígona asocia el respeto reverencial hacia las Euménides al respeto hacia el nuevo héroe que será Edipo. Por otro lado, el término χάριν subraya la reciprocidad de bienes recibidos entre el suplicante y el *supplicandus*. Esta reciprocidad, que consiste en la benevolencia de Edipo hacia la ciudad y la hospitalidad recibida en compensación, es un motivo frecuente en esta tragedia<sup>99</sup> y subraya el juego del intercambio de bienes y el κέρδος obtenido por la protección del héroe<sup>100</sup>.

Tras la súplica de Antígona, Edipo toma la palabra: τί δῆτα δόξης, ἢ τί κληδόνας καλῆς / μάτην ῥεούσης ὠφέλημα γίγνεται, / εἰ τὰς γ' Ἀθήνας φασὶ θεοσεβεστάτας / εἶναι, μόνας δὲ τὸν κακούμενον ξένον / σῶξιν οἴας τε καὶ μόνας ἀρκεῖν ἔχειν;<sup>101</sup> *¿Qué beneficio hay en la gloria, qué en la buena fama que fluye en vano, si dicen que Atenas es la ciudad más piadosa y la única capaz de salvar al desgraciado huésped y la única que puede prestarle ayuda?* En estos versos, comienza a desarrollarse un elogio de Atenas muy importante en esta tragedia. En efecto, la ciudad ateniense era conocida por su piedad y su veneración a los dioses, como se puede constatar por el empleo del

<sup>96</sup> Sobre la familiaridad de la expresión ὥς τις ἀφ' αἵματος / ὑμετέρου προφανεῖσα, que parece dirigida por una hija a su padre, igual que el posesivo σὸν dirigido al corifeo, probablemente con la finalidad de enfatizar el vínculo de *philia* entre el suplicante y el *supplicandus*, vid. Jebb 1885: 48.

<sup>97</sup> OC. 237-250.

<sup>98</sup> El hecho de que los ancianos de Colono se caractericen por el pudor puede compararse con la misma característica que tenían los atenienses. De hecho, éstos erigieron un altar en honor del Pudor, vid. Paus. I 17 1. También debemos recordar la importancia que el αἰδώς τε καὶ δίκη tenía en la *polis* de los atenienses, vid. Pl. *Prt.* 322d. Es innecesario mencionar la cantidad de bibliografía existente sobre este elemento. En un monólogo de Edipo (OC. 258-291) encontraremos desarrollado este motivo.

<sup>99</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>100</sup> Vid. Segal 1999: 380-382.

<sup>101</sup> OC. 258-262.

término εὐσεβέστατας, así como por su hospitalidad<sup>102</sup>. De hecho, en el ágora se erguía un altar en honor de la Piedad, Ἔλεος, y otro al Pudor, Αἰδοῦς<sup>103</sup>. Así, si Atenas es la única ciudad capaz de salvar al extranjero, la reputación ateniense del recibimiento de los huéspedes y extranjeros se asocia con la salvación, σώζειν, que el héroe obtendrá de la comunidad. De este modo, Edipo introduce su súplica dirigida a los ancianos:

Ἄνθ' ὧν ἰκνοῦμαι πρὸς θεῶν ὑμᾶς, ξένοι, / ὥσπερ με κἀνεστήσαθ' 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 κἀκφύλασσε. / (...) Ἦκω γὰρ ἱερὸς εὐσεβῆς τε καὶ  
φέρων ὄνησιν ἀστοῖς τοῖσδε<sup>104</sup>.

*Por este motivo os suplico en nombre de los dioses, extranjeros, del mismo modo que me habéis hecho levantar de aquí, salvadme, y, si honráis a los dioses, no los tengáis en nada; pensad que ellos ven al mortal piadoso, y que ven también a los impíos (...) ¡Venga! Del mismo modo que has tomado al suplicante protegiéndolo con tu promesa, defiéndeme y protégeme. (...) Pues yo llego sagrado y piadoso para aportar un beneficio para los ciudadanos.*

Como se puede comprobar por este pasaje, los habitantes de la zona tienen la piedad como algo esencial. Deben proteger y salvar al suplicante, pues éste ha llegado como un ser piadoso, εὐσεβής, una cualidad que comparten suplicante y *supplicandi* y que refuerza la argumentación exprimida por Edipo. Así, Edipo se presenta a sí mismo como un ἱερὸς εὐσεβής mediante una yuxtaposición que subraya el estado de sacralidad del héroe y junta su condición de hombre piadoso a la piedad de los ancianos. Esta sacralidad es subrayada por la posición del verbo ἦκω al comienzo de verso. El énfasis inicial podría estar evocando la aparición del héroe que llega a Colono para quedarse e instalarse, de manera similar al comienzo de *Bacantes* de Eurípides, marcado también por el énfasis del verbo ἦκω indicando la aparición del dios Dioniso que llega a Tebas para instalar su culto<sup>105</sup>.

Sin embargo, esta sacralidad que rodea a Edipo trastoca la imagen de un vagabundo mancillado, puesto que todavía no ha sido purificado de sus crímenes pasados. El hijo de Layo llega en calidad de héroe sacralizado al haberse sentado en un espacio consagrado a las Euménides como suplicante. Por otro lado, podríamos pensar también que, en este proceso de transformación, Edipo se presenta a sí mismo con la cualidad del ἱερός, término aplicado «à ceux qu'un acte de consécration accompli par des hommes a revêtus de cette qualité»<sup>106</sup>. Así pues, la condición de “impío” que tenía Edipo es transformada en la sacralidad que rodea su figura en el presente dramático, momento en el cual es presentado como un beneficio, ὄνησιν, para los atenienses<sup>107</sup>.

<sup>102</sup> Cf. Th. II 39 1; Isoc. *Panég.* 33, 44.

<sup>103</sup> Paus. I 17 1.

<sup>104</sup> *OC.* 275-288.

<sup>105</sup> E. *Ba.* 1.

<sup>106</sup> Rudhardt 1992: 22. Para un análisis más completo del significado de este término, vid. Rudhardt 1992: 22-30. Este mismo calificativo será retomado posteriormente en referencia a la tumba del héroe, vid. *OC.* 1545.

<sup>107</sup> En esto precisamente reside la paradoja de Edipo: el suplicante que busca protección será al mismo tiempo el protector, transformado poco a poco en un ser sagrado y piadoso rodeado de un misterio paradójico, vid. Burian 1974: 410-412.

Tras las palabras de Edipo, Ismene llega para contarle la lucha fratricida de sus hijos<sup>108</sup> y la resolución de los nuevos oráculos que han anunciado el necesario regreso de Edipo a su patria<sup>109</sup> para situarlo a las puertas de la ciudad a fin de que Tebas pueda obtener la salvación. Para que este oráculo se produzca, llega Creonte con la intención de llevárselo consigo<sup>110</sup>: ΟΙΔΙΠΟΥΣ· ἢ δ' ὠφέλησις τίς θύρασι κειμένον; / ΙΣΜΗΝΗ· κείνοισ ὁ τύμβος δυστυχῶν ὁ σὸς βαρύς<sup>111</sup>. *EDIPO*: ¿y qué ventajas pueden obtener de un muerto enterrado en las puertas? *ISMENE*: si tu tumba corre una mala suerte les será funesta. El tema principal de este diálogo es la ambivalencia del poder heroico. En este sentido, el pretexto del beneficio que el héroe puede aportar a la ciudad incita a los tebanos a transportar el cuerpo a la frontera tebana, donde planean llevarlo a causa de la interdicción religiosa derivada de la mancilla por derramamiento de sangre, en lugar de sepultarlo en suelo cadmeo<sup>112</sup>. Por otra parte, si es privado de la sepultura experimentando una mala fortuna, δυστυχῶν, el poder que ejercerá desde su tumba será maléfico. Así, en la palabra βαρύς, atributo de τύμβος, encontramos la idea del poder pesado y maligno del héroe contra sus enemigos. La alusión religiosa a este poder negativo retoma el castigo funesto que Edipo anunciaba, en el prólogo, que iba a lanzar contra aquellos que lo habían perjudicado en vida<sup>113</sup>. La pesadez de la cólera del héroe es también un motivo que constantemente recuerda este mismo poder religioso<sup>114</sup>.

En este mismo diálogo, el hijo de Layo lanza constantes invectivas contra aquellos que lo expulsaron privándolo de honor, ἀτίμως<sup>115</sup>, y lo arrojaron como un exiliado, ἀνάστατος ἐπέμφθην<sup>116</sup>, contra su voluntad, βία ἤλαυνέ μ' ἐκ γῆς<sup>117</sup>. Todas estas imágenes no sólo remiten al prólogo por el empleo de un vocabulario idéntico, como πέμψασιν o ἀπήλασαν<sup>118</sup>, sino también son empleadas en un nuevo contexto que desarrolla, de manera más detallada, la idea de la maldición lanzada por el héroe. Mediante estas imágenes se retrata la imagen de los enemigos que han expulsado por la fuerza a Edipo, una desmesura de los tebanos que nada tiene que ver con el retrato de la ciudad cadmea que se ofrece al final de *Edipo Rey*, donde el rey decide partir al exilio por propia voluntad<sup>119</sup>.

La ἀτιμία y la ἀναίδεια<sup>120</sup> son las características principales de los tebanos. Estos rasgos se oponen de manera directa al pudor y al honor propio de los atenienses<sup>121</sup>. Toda esta descripción de los tebanos, que motiva la cólera del héroe, termina con una clara reminiscencia de dos versos del prólogo: ἐὰν γὰρ ὑμεῖς, ὧ ξένοι, θέλητ' ἔμοι / σὺν ταῖσδε ταῖς σεμναῖσι δημούχοις θεαῖς / ἀλκίην ποιεῖσθαι, τῆδε τῆ πόλει μέγαν / σωτῆρ' ἀρεῖσθε, τοῖς δ' ἔμοις ἐχθροῖς πόνους<sup>122</sup>. *Pues si vosotros, extranjeros, queréis*

<sup>108</sup> OC. 366-381.

<sup>109</sup> OC. 389-390.

<sup>110</sup> OC. 396-400.

<sup>111</sup> OC. 401-402.

<sup>112</sup> OC. 407.

<sup>113</sup> OC. 93.

<sup>114</sup> Cf. OC. 402, 409, 411, 1449, 1561.

<sup>115</sup> OC. 428.

<sup>116</sup> OC. 429-430.

<sup>117</sup> OC. 440-441.

<sup>118</sup> OC. 92-93.

<sup>119</sup> Cf. OT. 1409-1415, 1451-1454.

<sup>120</sup> Cf. OC. 428, 863, 960, 1273, 1278, 1378, 1409.

<sup>121</sup> Ugolini 1998: 51-52.

<sup>122</sup> OC. 457-460.

*encontrarme una defensa junto con estas diosas venerables protectoras del demo, levantaréis a un gran salvador para esta ciudad y penas para mis enemigos.*

Dirigiéndose a los ancianos, Edipo recuerda el beneficio que concederá si es acogido en este bosque donde las diosas protectoras reciben culto, δημούχοις<sup>123</sup>. La referencia a las Euménides, nombradas por el epíteto que recibían en Atenas, Σεμναί<sup>124</sup>, es evidente; así como la asimilación entre las diosas venerables y el poder del héroe. La oposición entre el beneficio concedido a los salvadores y el perjuicio que recibirán los enemigos se encuentra igualmente presente en estos versos como lo estaba en el prólogo. Esta protección heroica remite al μέγα κέρδος como un motivo recurrente desde el comienzo<sup>125</sup>. En esta expresión, el epíteto μέγα nos indica que se trata de un poderoso poder de protección; igual que es aplicado en otros contextos a las potencias divinas que, como μέγας Ζεύς o μεγάλη θεά en alusión a Deméter y Perséfone, ejercen su poder con la fuerza característica de estas divinidades o energías divinas<sup>126</sup>.

Para obtener la hospitalidad y ser purificado de sus crímenes pasados, el corifeo aconseja a Edipo derramar libaciones en honor de las Erinias y realizar una súplica<sup>127</sup>. El corifeo expresa su deseo de ver a Edipo acogido en el lugar: ὡς σφας καλοῦμεν Εὐμενίδας, ἐξ εὐμενῶν / στέρνων δέχεσθαι τὸν ἰκέτην σωτήριον<sup>128</sup>. *Como las llamamos "Las Euménides", que reciban al suplicante con el pecho benévolo.* El juego etimológico de este pasaje es evidente con la conexión entre el nombre de las Euménides y el adjetivo εὐμενής, un juego dramático que llama la atención sobre el aspecto más favorable de estas diosas, como se pondrá de manifiesto con el recibimiento del culto del suplicante. El término σωτήριον es al mismo tiempo activo y pasivo, pues enfatiza el favor paradójico del suplicante, a la vez salvado y salvador<sup>129</sup>. En este sentido, la benevolencia de las Euménides se asocia, por medio de la súplica de *asylia*, al beneficio ambivalente del héroe. Esta bondad de las diosas, que deben acoger al héroe ἴλεω, *favorablemente*, era ya anunciada en el prólogo, en un momento en el cual Edipo desea también, con el optativo δεξαίατο<sup>130</sup>, que las diosas lo reciban con benevolencia<sup>131</sup>.

Cuando el soberano Teseo llega para dialogar con Edipo, acepta sin dudar la protección del héroe, pues la piedad es la característica definitoria de los atenienses y Teseo es el rey que encarna estos mismos valores<sup>132</sup>. A pesar de esta aceptación, el hijo de Layo anuncia a Teseo la salvación que va a conceder a los atenienses: δώσων ἰκάνω τούμὸν ἄθλιον δέμας / σοί, δῶρον οὐ σπουδαῖον εἰς ὄψιν· τὰ δὲ / κέρδη παρ' αὐτοῦ

<sup>123</sup> Este mismo epíteto, que hace alusión a la protección y al culto recibido por las Euménides (Jebb 1885: 79-80), será aplicado también a los atenienses y a los reyes que protegen el bosque sagrado (cf. *OC.* 1087, 1348). Otras divinidades reciben el epíteto δημούχοι o πολιοῦχοι en este sentido, vid. *A. Th.* 69; *S. OT.* 160; *Ar. Eq.* 581.

<sup>124</sup> *OC.* 41.

<sup>125</sup> Cf. *OC.* 72, 459-460, 579, 647, 1421, 1462.

<sup>126</sup> Cf. *A. Th.* 822, *Supp.* 1052; *E. Med.* 160, *Andr.* 37, *El.* 958; *S. Tr.* 399, 497, *Ant.* 140, *Ph.* 1466, *OC.* 683. Para más ejemplos, vid. *LSJ.* s. v. μέγας, μεγάλη, μέγαν.

<sup>127</sup> *OC.* 461-492.

<sup>128</sup> *OC.* 486-487.

<sup>129</sup> Sobre este término, vid. Jebb 1885: 85. Aunque los códices ofrecen la lectura σωτήριον, Bake lee σωτηρίους, haciéndolo concordar con Εὐμενίδας, pues los salvadores son al mismo tiempo las Euménides y Edipo, asociados ambos a la salvación de la ciudad. No creemos necesario modificar la lectura de los códices.

<sup>130</sup> *OC.* 44.

<sup>131</sup> Sobre esto, vid. Winnington-Ingram 1980: 264-265.

<sup>132</sup> *OC.* 551-568.

κρείσσον' ἢ μορφή καλή<sup>133</sup>. *Vengo para darte como regalo mi desgraciado cuerpo, que no tiene nada precioso a la vista: pero los beneficios que vendrán de él son más poderosos que una bella apariencia.* El regalo como intercambio de bienes es ahora descrito por Teseo.

Tras esta aceptación, Edipo informa al rey sobre los enemigos tebanos<sup>134</sup> y le pide que cumpla su promesa<sup>135</sup>:

Τίς δῆτ' ἄν ἀνδρὸς εὐμένειαν ἐκβάλοι / τοιοῦδ'; ὅτω πρῶτον μὲν ἢ δορύξενος / κοινὴ  
παρ' ἡμῖν αἰέν ἐστιν ἐστία, / ἔπειτα δ' ἰκέτης δαιμόνων ἀφιγμένος / γῆ τῆδε κάμοι δασμὸν  
οὐ σμικρὸν τίνει. / Ἄγῶ σεβισθεῖς οὔποτ' ἐκβαλῶ χάριν / τὴν τοῦδε, χώρα δ' ἔμπολιν  
κατοικιῶ<sup>136</sup>.

*¿Quién podría rechazar la benevolencia de este hombre? Para éste, primero, siempre existe entre nosotros el hogar de una común alianza de hospitalidad. Luego ha venido como suplicante de las divinidades para pagar un tributo, que no es pequeño, a la ciudad y a mí. Por la piedad que yo tengo nunca rechazaré el favor de éste, sino que lo estableceré en mi país como ciudadano.*

Con estas palabras, Teseo nos ofrece una primera visión de la inclusión social del héroe que, tras ser expulsado por sus ciudadanos, va a ser reestablecido en sociedad<sup>137</sup>. En el mismo sentido el verbo ἐκβάλοι, recogido al final, recuerda la imagen de la expulsión de Edipo de su patria. Pero en este contexto no es Edipo quien es expulsado de su patria, sino la benevolencia aportada por Edipo, pues el complemento del verbo es εὐμένειαν, que trae a la memoria el apelativo de las diosas como Euménides. Si la hospitalidad es característica común del huésped y de los atenienses<sup>138</sup>, la reciprocidad en el ritual de la súplica, χάριν, será también aceptada por el rey piadoso, que obtendrá el tributo pagado por Edipo, es decir, la salvación. Este tipo de imágenes y metáforas contribuyen a dar forma a la transformación progresiva del héroe.

Tras el diálogo con Teseo y el canto del elogio de Atenas<sup>139</sup>, Creonte aparece para llevarse consigo a Edipo. En este diálogo, encontramos reproducidas las mismas imágenes de la cólera del héroe contra sus enemigos. Edipo le reprocha que, cuando quería conceder un beneficio a los tebanos, προσθέσθαι χάριν<sup>140</sup>, no quisieron acogerlo, sino que lo expulsaron, τότε ἐξέωθεις κάξέβαλλες<sup>141</sup>. Edipo anticipa su poder hacia los enemigos: ἐκεῖ / χώρας ἀλάστωρ οὐμὸς ἐνναίων αἰεὶ<sup>142</sup>. *Allí, en ese país, mi genio vengador vivirá para siempre.* Edipo, todavía en vida, va a transformarse en un ἀλάστωρ que actuará para siempre contra Tebas. Edipo prevé así su transformación heroica en una especie de dios maléfico que personifica el poder de la venganza.

En este contexto, Creonte intenta excusarse ante Teseo: ἤδη δ' ὀθούνεκ' ἄνδρα καὶ πατροκτόνον / κᾶναγνον οὐ δεξοίατ', οὐδ' ὅτω γάμοι / ξυνόντες ἠύρέθησαν

<sup>133</sup> OC. 576-578.

<sup>134</sup> OC. 595-606.

<sup>135</sup> OC. 625-628.

<sup>136</sup> OC. 631-637.

<sup>137</sup> Segal 1999: 364-365.

<sup>138</sup> Sobre la controversia del término δορύξενος, que refleja, por su alusión a las armas y la guerra, uno de los medios de la ξενία, vid. Jebb 1885: 107.

<sup>139</sup> OC. 668-719.

<sup>140</sup> OC. 767.

<sup>141</sup> OC. 770.

<sup>142</sup> OC. 787-788.



ἀνοσιώτατοι<sup>143</sup>. *Sabía que ella no acogería a un parricida ni a un mancillado, ni a aquel a quien el matrimonio se ha descubierto como el más impío.* La impureza del matrimonio de Edipo es, por definición, un asunto que no puede ser aceptado en la sociedad ni en un espacio sagrado. En estos versos, encontramos el mismo motivo del recibimiento desarrollado en el optativo δεξοίαιτο, que reenvía al deseo de hospitalidad pronunciado por Edipo en el prólogo<sup>144</sup>. La conclusión de este episodio será la invocación que Edipo dirigirá a las Euménides con el fin de que vengan como vengadoras y aliadas: τάσδε τὰς θεὰς ἐμοὶ / καλῶν ἰκνοῦμαι (...) ἐλθεῖν ἀρωγούς ξυμμάχους θ'<sup>145</sup>. *Invoco y suplico a estas diosas que vengan como vengadoras y aliadas.*

La entrada de Polinices es preparada con una demora dramática iniciada por la noticia inesperada de un pariente de Edipo refugiado en el altar de Poseidón como un nuevo suplicante, aunque su identidad no será revelada hasta unos versos más tarde: φασὶν τιν' ἡμῖν ἄνδρα, σοὶ μὲν ἔμπολιν / οὐκ ὄντα, συγγενῆ δέ, προσπεσόντα πῶς / βωμῷ καθῆσθαι τῷ Ποσειδῶνος, παρ' ᾧ / θύων ἔκυρον, ἥνικ' ὠρμώμην ἐγώ<sup>146</sup>. *Nos dicen que un hombre, que no es un ciudadano sino un pariente tuyo, acaba de sentarse al pie del altar de Poseidón, junto al cual yo hacía sacrificios cuando vine aquí.* La parentela entre Edipo y el nuevo llegado confirma que se trata de un tebano enemigo del héroe. Esta noticia inesperada de un personaje que se ha sentado junto a un altar consagrado al dios local de Colono<sup>147</sup> como suplicante crea un efecto dramático de suspenso y de espera frente a la inminente aparición de un enemigo que viene para enfrentarse con el héroe. Esta espera va a desarrollarse progresivamente mediante constantes preguntas hechas por Edipo a propósito de la identidad del nuevo llegado hasta el momento en el cual el hijo de Layo descubrirá que se trata de Polinices<sup>148</sup>. De este modo la tensión dramática se acentúa mediante esta progresiva revelación del personaje que no es mencionado de manera directa sino que podemos fácilmente reconocer en un diálogo que nuevamente evoca una escena de súplica.

Esta evocación es subrayada por la posición tomada por el nuevo suplicante, dirigido hacia el altar, como indica el preverbo de προσπεσόντα<sup>149</sup>, y sentado a los pies del ara del dios, tal como muestra el vocabulario empleado, como καθῆσθαι, ἔδρα, θάκημα o προσθακῶν<sup>150</sup>. Estos términos retoman la misma imagen que había en la súplica del prólogo, en dos casos diferentes donde cada uno se ha instalado en un espacio sagrado distinto; el bosque sagrado de las Euménides se convierte aquí en el altar de Poseidón<sup>151</sup>. Pero si al principio Edipo era un desterrado de su patria que buscaba refugio en el bosque sagrado, en este momento es Polinices el exiliado, φυγάς<sup>152</sup>, que acaba de ser expulsado por su hermano, con el objetivo de obtener su propia salvación junto al altar del dios. Si antes era Edipo quien invocaba a las Erinias como ἀρωγούς, vengadoras y defensoras, ahora es Polinices quien llama a su dios protector Poseidón

<sup>143</sup> OC. 944-946. Sobre el estilo de estos versos, que dan la sensación de un linaje alterado, vid. Jebb 1885: 152-153.

<sup>144</sup> OC. 44.

<sup>145</sup> OC. 1010-1012.

<sup>146</sup> OC. 1156-1159.

<sup>147</sup> OC. 55.

<sup>148</sup> OC. 1167. Lo descubre gracias a la mención de Argos. Sobre esto, vid. Jebb 1885: 182.

<sup>149</sup> Cf. OC. 1157, 1166, 1171, 1178.

<sup>150</sup> Cf. OC. 9, 21, 23, 36, 45, 84, 90, 1158, 1160, 1166.

<sup>151</sup> Segal 1999: 383; Burian 1974: 422; Jouanna 1995: 57.

<sup>152</sup> OC. 1291-1298.

con el mismo vocablo<sup>153</sup>. En esta línea, la aparición de una nueva escena de súplica tiene efectos dramáticos que refuerzan la transformación experimentada por el héroe. De suplicante buscando protección en la primera parte, Edipo deviene ahora en el *supplicandus* de uno de sus enemigos convertido a su vez en un vagabundo que implora la protección que anteriormente buscaba su padre. Contra él Edipo lanzará constantes inectivas en un diálogo paralelo a un crecimiento bastante considerable del poder heroico<sup>154</sup>.

La primera intención de Edipo hacia su hijo es expulsarlo y no ceder ante su ἔχθιστον φθέγμα<sup>155</sup>, una reacción que transgrede la actitud esperable hacia un suplicante que acaba de refugiarse en un espacio sagrado del cual no puede ser separado, pues sería una ofensa hacia los dioses protectores<sup>156</sup>. Esta actitud de Edipo, según algunos estudiosos, manifiesta el poder sobrehumano del personaje, presentado como un héroe que castiga a sus enemigos<sup>157</sup>. Esta interpretación puede ser reforzada gracias a la comparación con otras escenas que desarrollan este mismo motivo, como el diálogo entre Edipo y Creonte o las maldiciones pronunciadas contra Polinices<sup>158</sup>. Por otro lado, como demuestra Easterling (1967: 1-2), Sófocles nos presenta a un Edipo que se comporta en todo momento como un personaje humano, como aparece en el momento en el cual reprocha a Teseo haber tenido un juicio precipitado<sup>159</sup> o cuando se preocupa por su propia salvación<sup>160</sup>. De todos modos, podemos constatar que el poder maléfico contra sus enemigos se intensifica a lo largo que avanza la obra. Aunque Edipo presenta un comportamiento humano, su transformación heroica es retratada progresivamente por medio de constantes inectivas contra sus oponentes, del mismo modo que por los distintos momentos en los cuales anuncia su salvación a los atenienses<sup>161</sup>.

Cuando el hijo de Edipo llega, realiza la súplica a su padre tras haber hecho un llamamiento al pudor, Αἰδώς, que se encuentra sentado junto al trono de Zeus, σύνθακος<sup>162</sup>, una imagen que recuerda la idea ateniense del pudor y la posición típica de los suplicantes. Polinices ruega que no lo expulsen, ἀποστραφῆς<sup>163</sup>, sin haberlo escuchado antes, ἄναυδος, pues se encuentra bajo la protección divina, τοῦ θεοῦ γε προστάτην<sup>164</sup>. Los argumentos esgrimidos por el hijo son convincentes, pues hacen referencia a los valores atenienses y a los derechos del suplicante que acaba de acogerse a un espacio sagrado del cual no puede ser expulsado, pues sería un acto de ἀτιμία<sup>165</sup>:

---

<sup>153</sup> Cf. *OC*. 1010-1012, 1285-1286.

<sup>154</sup> Cf. *OC*. 1173, 1177. Sobre este diálogo, vid. Jouanna 1995: 57; Burian 1974: 422.

<sup>155</sup> *OC*. 1177-1178.

<sup>156</sup> Cf. *OC*. 1179-1180, 1183-1184, 1189-1191. Sobre esto, vid. Segal 1999: 367; Easterling 1967: 5-6; Blundell 2002: 238; Mastrangelo 2000: 76-77.

<sup>157</sup> Knox 1964: 160; Méautis 1957: 165; Edmunds 1981: 229; Hesk 2012: 182.

<sup>158</sup> *OC*. 1384.

<sup>159</sup> *OC*. 593.

<sup>160</sup> *OC*. 653-656.

<sup>161</sup> Vid. Winnington-Ingram 1980: 258; Burian 1974: 425.

<sup>162</sup> *OC*. 1267-1270.

<sup>163</sup> Sobre este verbo ritual ya hemos hablado en el capítulo de *Edipo Rey*. El término es empleado ahora con un significado idéntico, vid. *OT*. 326, 431.

<sup>164</sup> *OC*. 1272-1279.

<sup>165</sup> *OC*. 1273, 1278.

Οἱ σ' ἀντὶ παίδων τῶνδε καὶ ψυχῆς, πάτερ, / ἱκετεύομεν ζύμπαντες ἐξαιτούμενοι /  
μῆνιν βαρεῖαν εἰκαθεῖν ὀρρωμένῳ / τῷδ' ἀνδρὶ τοῦμοῦ πρὸς κασιγνήτου τίσιν, / ὅς μ'  
ἐξέωσε κάπεσύλησεν πάτρας<sup>166</sup>.

*Nosotros, en nombre de tus hijas y de tu vida, padre, todos juntos te suplicamos y te pedimos que abandones tu pesada cólera en favor de este hombre que viene a vengarse de su propio hermano, que me ha expulsado y arrojado de mi patria.*

El tema de la expulsión de la patria, que Edipo utilizaba como reproche hacia Creonte, ἐξέωθεις κάξέβαλλες<sup>167</sup>, es retomado ahora por el hijo, ἐξέωσε κάπεσύλησεν, con el fin de suplicar al padre que no muestre contra él su pesada cólera. En este sentido, la expresión μῆνιν βαρεῖαν retoma la imagen de la fuerza maléfica ejercida por el muerto desde su tumba, como aparecía también en el diálogo entre Edipo e Ismene<sup>168</sup>.

De nuevo aparece este motivo en los versos siguientes: (...) τὸν αὐτὸς αὐτοῦ πατέρα τόνδ' ἀπήλασας / κάθηκας ἄπολιν καὶ στολὰς ταύτας φορεῖν / (...) σὺ μ' ἐξέωσας (...) <sup>169</sup>. (...) *A este padre tuyo tú mismo lo has expulsado y lo has hecho un hombre sin país y le has hecho llevar estos vestidos (...) Eres tú quien me ha expulsado (...)* Frente al comportamiento de Polinices, Antígona e Ismene han compartido la desgracia del padre y lo han salvado: νῦν αἶδε μ' ἐκσώζουσιν, αἶδ' ἐμαὶ τροφοί, / αἶδ' ἄνδρες, οὐ γυναῖκες, ἐς τὸ συμπονεῖν<sup>170</sup>. *Ahora son ellas las que me salvan, son ellas las que me alimentan, son ellas los hombres, no las mujeres, las que comparten mis fatigas.* Las hijas han llegado para salvar al padre, compartiendo con él el sufrimiento, como indica el preverbio σύν de συμπονεῖν. Esta nueva invectiva contra el hijo es reforzada por la alusión a la indignación del padre, que termina con una maldición lanzada contra Polinices, como si se tratara del poder ejercido por el héroe desde su tumba:

Τοιαῶδ' ἀράς σφῶν πρόσθε τ' ἐξανῆκ' ἐγὼ / νῦν τ' ἀνακαλοῦμαι ξυμμαχούς ἐλθεῖν ἐμοί, / ἴν' ἀξιῶτον τοὺς φυτεύσαντας σέβειν, / καὶ μὴ ἕξατιμάζητον (...) Σὺ δ' ἔρρ' ἀπόπτυστός τε κἀπάτωρ ἐμοῦ, / κακῶν κάκιστε, τάσδε συλλαβὼν ἀράς, / ἄς σοι καλοῦμαι, μήτε γῆς ἐμφυλίου / δόρει κρατήσαι μήτε νοστήσαι ποτε / τὸ κοῖλον Ἄργος, ἀλλὰ συγγενεῖ χερὶ / θανεῖν κτανεῖν θ' ὑφ' οὔπερ ἐξελήλασαι. / Τοιαῦτ' ἀρῶμαι, καὶ καλῶ τὸ Ταρτάρου / στυγνὸν πατρῶον ἔρεβος, ὥς σ' ἀποικίση, / καλῶ δὲ τάσδε δαίμονας, καλῶ δ' Ἄρη / τὸν σφῶν τὸ δεινὸν μῖσος ἐμβεβληκότα<sup>171</sup>.

*Estas maldiciones las he lanzado antes contra vosotros y ahora yo las invoco para que vengan como mis aliadas, con el fin de que consideréis justo venerar a los que os han engendrado, y no me deshonréis. (...) Ojalá perezcas con desprecio y sin padre por lo que a mí concierne, el más malvado entre los malvados, y llévate estas maldiciones que invoco contra ti: que nunca llegues a dominar con la lanza este país que te ha visto nacer ni regreses nunca a la cóncava Argos, sino que mueras por mano de un pariente y que seas muerto por quien te ha expulsado. Tales son las imprecaciones que te dirijo, e invoco a la odiosa tiniebla del Tártaro, para que te transporte a su morada, e invoco a estas divinidades, e invoco a Ares, quien ha lanzado un terrible odio hacia vosotros dos.*

La naturaleza poético-ritual de este pasaje aparece confirmada por su estilo repetitivo, que tiene un efecto mágico, característico de las maldiciones, sobre la cabeza de la persona maldita con el fin de que la imprecación surta efecto. Es importante la

<sup>166</sup> OC. 1326-1330.

<sup>167</sup> OC. 770.

<sup>168</sup> Cf. OC. 402, 409.

<sup>169</sup> OC. 1354-1364.

<sup>170</sup> OC. 1367-1368.

<sup>171</sup> OC. 1375-1392.

repetición de la negación μήτε en la maldición así como la reiteración del verbo καλῶ en las invocaciones finales a los dioses infernales, que demoran en la oscuridad. Esta naturaleza ritual de la palabra como poder mágico aparece también constatada en los epítetos tradicionales que reciben las divinidades invocadas. Tal es el caso del odio de Ares, de la odiosa tiniebla, στυγνὸν Ἔρεβος, o de las divinidades que, asociadas a estas maldiciones, tienen como deber castigar los crímenes de sangre, las Erinias, diosas hijas de la tierra y la oscuridad nombradas ἔμφοβοι en el prólogo<sup>172</sup>. De manera similar, Edipo había llamado στυγνός a Polinices<sup>173</sup>; pero ahora este odio del hijo se aproxima a las tinieblas con el fin de asociar mejor la maldición al destinatario. El aspecto más odioso de estas divinidades se asocia así al poder del héroe que maldice a su hijo.

El hecho de que este momento desarrolle un motivo dramático programado en las escenas anteriores puede ser confirmado también por el inicio de la maldición. En efecto, Edipo invoca, ἀνακαλοῦμαι<sup>174</sup>, estas maldiciones para que vengan como aliadas. Esta afirmación nos recuerda el momento en el cual Edipo invocaba a las Erinias para que acudieran como vengadoras y aliadas, asociando estas divinidades a las maldiciones y a la venganza que las caracteriza en su aspecto negativo<sup>175</sup>. La afirmación de que Edipo ha lanzado con anterioridad estas mismas imprecaciones, σφῶν πρόσθε τ' ἐξάνηκ' ἐγὼ, trae a la memoria el diálogo entre Ismene y Edipo, el momento en el cual el padre deseaba mal a sus hijos<sup>176</sup>. Pero también recuerda el pasaje prologal en el cual el héroe afirma que va a ser acogido en Colono para salvar a sus amigos y castigar a sus enemigos. El motivo de la maldición es así utilizado para acelerar la tensión dramática y sugerir un incremento del poder heroico.

Cuando termina el diálogo entre Edipo y Polinices, escuchamos el trueno de Zeus que anuncia la inminente partida de Edipo<sup>177</sup>. El momento de la despedida del héroe está marcado por el deseo de benevolencia y buena fortuna que Edipo dirige a los atenienses<sup>178</sup>, εὐδαίμονες, εὐπραξία, εὐτυχεῖς.

Tras su partida hacia el ἱερὸν τύμβον<sup>179</sup>, las dos hijas de Edipo entonan un treno mediante el cual lloran la muerte del padre: αἰαῖ, φεῦ· ἔστιν, ἔστι νῶν δὴ / (...) πατρός ἔμφυτον / ἄλαστον αἷμα δυσμόροιον στενάξεν<sup>180</sup>. ¡Ay! ¡Ay! *Podemos, nosotras dos, llorar la sangre maldita, herencia de nuestro padre a nosotras dos, desgraciadas*. Estos versos nos recuerdan nuevamente el poder maléfico del héroe, pero esta vez mediante la imagen del cadáver frío que bebe la sangre caliente desde su tumba<sup>181</sup>, así como al ἀλάστωρ o genio vengador que actúa contra sus enemigos con el poder vengativo propio del héroe<sup>182</sup>. Asimismo, la metáfora vegetal de ἔμφυτον sugiere un poder maléfico que brota desde la tumba contra aquellos que han hecho mal a Edipo, contra aquellos que comparten la misma sangre, es decir, la familia de los Labdácidas. En este

---

<sup>172</sup> OC. 39.

<sup>173</sup> OC. 1173.

<sup>174</sup> Sobre el sentido ritual del verbo ἀνακαλοῦμαι, empleado en contextos de invocación dirigida a las divinidades ctónicas, ya hemos hablado en el capítulo de *Filoctetes*, vid. *Ph.* 800.

<sup>175</sup> OC. 1012.

<sup>176</sup> OC. 421-427.

<sup>177</sup> OC. 1456, 1462-1471.

<sup>178</sup> OC. 1552-1555.

<sup>179</sup> OC. 1545.

<sup>180</sup> OC. 1670-1672.

<sup>181</sup> OC. 621-622. La imagen poética de la sangre caliente que el cadáver frío bebe desde su tumba es una referencia a las víctimas sacrificiales degolladas sobre el túmulo como ofrendas al muerto.

<sup>182</sup> OC. 787-788.

contexto, las imágenes indican la naturaleza de estas maldiciones, que, como una planta, han sido transmitidas a las hijas desde su nacimiento.

En esta parte hay también una referencia a la benevolencia del héroe como consecuencia de la hospitalidad recibida. Teseo ordena a sus dos hijas que cesen su lamento, pues el favor del muerto está asegurado: *παύετε θρήνον, παῖδες· ἐν οἷς γὰρ / χάρις ἢ χθονία ζύν' ἀπόκειται / πενθεῖν οὐ χρή*<sup>183</sup>. *Terminad el treno, hijas. Puesto que el favor del muerto nos es garantizado a todos, no debéis lamentaros.* La reciprocidad derivada del recibimiento del héroe es recordada mediante el término *χάρις*<sup>184</sup>, que, junto con *χθονία*, sugiere la imagen de este favor surgido de la tumba, desde donde recibirá un culto propio de las divinidades ctónicas. Esta salvación es garantizada por la colectividad que lo ha acogido, *ζύνα*, a quien Edipo concederá un beneficio en común.

#### 8. 2. 4. Conclusión

En este apartado hemos podido constatar que el motivo del recibimiento del héroe, su dualidad entre maléfico y benéfico y el vínculo de esta misma ambivalencia con las Euménides es descrito de una manera bastante breve en el prólogo, con una finalidad programática, y desarrollado en los episodios y cantos corales posteriores. Igualmente, por medio de las constantes maldiciones e imprecaciones, contra aquellos que lo han perjudicado, y de la *χάρις* concedida a los atenienses que lo han acogido, Sófocles crea un discurso dramático que, con imágenes poéticas y rituales repetidas, se desarrolla progresivamente e incrementa su intensidad en los diversos diálogos de los personajes, que entran dentro de la categoría de amigos o de enemigos.

### 8. 3. Del ἄλλος a la tumba: los espacios sagrados de *Edipo en Colono*

#### 8. 3. 1. Introducción

En este capítulo analizamos las características del bosque sagrado de las Euménides con el fin de observar la manera en que este motivo religioso se encuentra asociado a las necesidades dramáticas de Sófocles. La descripción del bosque en el prólogo suscita un discurso dramático que se encuentra desarrollado desde el comienzo hasta el final de la tragedia, donde las mismas características son asociadas a la tumba del héroe.

Tratar de definir en pocas palabras lo que los griegos entendían por ἄλλος es un asunto bastante complicado. Salvo por algunos vestigios en las inscripciones y en la arqueología, el término sólo se encuentra atestiguado en los textos literarios<sup>185</sup>. De manera general, el ἄλλος se diferencia de los ὕλη, δρυμός, νάπη o παράδεισος por la naturaleza sagrada de un paisaje natural rodeado de árboles y de ríos, cuya sacralidad deriva de los cultos a las divinidades que albergan en este lugar<sup>186</sup>. Así, «the term denoted a precinct containing trees, with or without associated structures, enclosed or

---

<sup>183</sup> *OC.* 1751-1753.

<sup>184</sup> Cf. *OC.* 232, 249, 390, 404, 636, 767, 779.

<sup>185</sup> Cf. *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>186</sup> Vid. Jacob 1993: 32-33.

not, and usually sacred in itself»<sup>187</sup>. El espacio, por lo general, se encontraba abierto al público, aunque en algunos casos estuviera prohibido<sup>188</sup>.

En el mundo griego, si dejamos de lado los cultos localizados en las ciudades, el paisaje agreste aparecía asociado a templos y a cultos, que se pueden explicar por su relación con la naturaleza, los ríos, los árboles y las montañas<sup>189</sup>. Es el caso del santuario de Atenea Saítide en el monte Pontino<sup>190</sup>, del paisaje natural que rodeaba el culto de Potnias<sup>191</sup> o de todos los templos de Poseidón que estaban asociados con el agua y el mar, con la fertilidad y los árboles, en Atenas, en Istmia<sup>192</sup> o en el cabo Tenaro<sup>193</sup>. Así sucede también con los árboles que crecían en torno a las tumbas de héroes, con el templo de Apolo en Delfos o con la encina sagrada del santuario de Zeus en Dodona. El paisaje natural, por tanto, se encontraba alejado de la mano del hombre y era inseparable de las fuerzas de la naturaleza que entraban así en contacto con los cultos en honor de dioses y héroes<sup>194</sup>. Pero también en algunas ciudades encontramos cultos que se pueden explicar por un elemento vegetal como símbolo sagrado, asociado con la divinidad e inseparable del culto recibido por ésta. Es el caso del laurel en las Dafneforías de Tebas o el olivo sagrado de Atenea, que se encontraba plantado en la misma Acrópolis<sup>195</sup>.

Con este sentido de bosque sagrado, Sófocles compone una tragedia cuya acción se desarrolla en un ἄλσος, un espacio natural donde se ubicaban cultos, rodeado de laurel, olivo y viñedos, con ruiseñores que entonan un canto armonioso<sup>196</sup>. Se trata de un espacio sagrado e intocable donde la mano del hombre está prohibida<sup>197</sup>, una imagen que nos recuerda un *locus amoenus* y reforzada, probablemente, con la escena pintada de un bosque en el fondo<sup>198</sup>. En este lugar, hay que distinguir entre el bosque sagrado, situado en un espacio natural rodeado de vegetación y cultos y deshabitado, οὐδ' οἰκητός<sup>199</sup>, y el espacio más vasto del demo de Colono, donde se ubica el ἄλσος y que, por el contrario, se encuentra habitado, ἀλλ' ἐστὶ μὴν οἰκητός<sup>200</sup>. Así, la realidad geográfica de Colono no coincide con el espacio dramático y poético construido por Sófocles para crear una atmósfera adecuada al comienzo de la obra: «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»<sup>201</sup>.

Con estas características, podemos constatar que Sófocles retoma de la tradición que le precede un elemento religioso y lo transforma en poesía dramática. Son tres los rasgos predominantes en este ἄλσος: la vegetación rural, que se asemeja a un *locus*

---

<sup>187</sup> Birge 1982: 97.

<sup>188</sup> Cf. Paus. VII 27 3, VIII 31 5. Vid. Jebb 1885: 12.

<sup>189</sup> Cf. Birge 1982: 17-21; Bruit Zaidman & Schmitt Pantel 2002: 44-45; Burkert 2007: 117-118.

<sup>190</sup> Paus. II 36 8.

<sup>191</sup> Paus. IX 8 1.

<sup>192</sup> Str. VIII 6 22.

<sup>193</sup> Str. VIII 5 1.

<sup>194</sup> Para una interpretación sobre el origen de esta concepción religiosa, vid. Birge 1982: 44-62.

<sup>195</sup> Sobre esto, vid. Knox 1964: 154; Pérez Lambás 2017b: 55-60.

<sup>196</sup> OC. 16-19.

<sup>197</sup> OC. 37-40.

<sup>198</sup> Vid. Saïd 2012: 84-87.

<sup>199</sup> OC. 39. Según la interpretación de Christine Mauduit (1988: 306-307), la interdicción religiosa de penetrar en el bosque puede explicarse por la naturaleza salvaje de las Euménides, protectoras del lugar. Esto convierte el ἄλσος en un espacio ἄβατον y ἀσπιβές, cf. OC. 126, 167, 675-676.

<sup>200</sup> OC. 28.

<sup>201</sup> Rodighiero 2012: 79.

*amoenus*, la inviolabilidad del lugar y la sacralidad, que recrea una atmósfera paisajística al comienzo de la tragedia. Estos mismos rasgos, como veremos, se desarrollan a lo largo de toda la obra y son aplicados a la tumba del héroe en el momento final.

### 8. 3. 2. El bosque sagrado de las Euménides y el paisaje de Colono

#### 8. 3. 2. 1. La presentación del bosque

Desde los primeros versos de la tragedia, Edipo informa sobre el lugar donde se encuentran: ἀλλ', ὦ τέκνον, θάκησιν εἶ τινα βλέπεις / ἢ πρὸς βεβήλοισι ἢ πρὸς ἄλσεσιν θεῶν, / στήσόν με κάξιδρυσον, ὡς πυθώμεθα / ὅπου ποτ' ἐσμέν<sup>202</sup>. *¡Ea! Hija, si ves un asiento, ya sea en tierras profanas o en los bosques sagrados de los dioses, levántame e instálame para que sepamos dónde estamos.* En esta orden que Edipo dirige a Antígona, el hijo de Layo opone dos tipos distintos de bosque: el ἄλσος, junto al cual se añade la explicación innecesaria θεῶν, y los lugares profanos, βέβηλα<sup>203</sup>. Desde el comienzo y de una manera todavía imprecisa, podemos distinguir dos espacios que anticipan el lugar sagrado donde se desarrolla la acción. Por un lado, si el ἄλσος es descrito como un bosque cuya intromisión queda prohibida<sup>204</sup>, el βέβηλον es un lugar abierto a todo el mundo, τὸ πᾶσι βατόν. Por otro lado, si el ἄλσος es un bosque de naturaleza sacra, el βέβηλον no es sagrado, μὴ ἱερόν.

Con estos versos Edipo elige bien el lugar al que llama ἄλσος, antes incluso de saber el lugar al que acaban de llegar. Por este motivo, la presentación del lugar parece estar preparando la descripción del bosque que será realizada por Antígona en los versos siguientes, así como la imagen de un lugar dramáticamente importante. Por otro lado, el uso del plural en la expresión βεβήλοισι ἢ ἄλσεσιν, sin excluir la posibilidad del plural poético, podría estar empleado con sentido generalizador, pues nos encontramos al comienzo de la tragedia y Edipo desconoce todavía el lugar en el que se encuentra. De todos modos, resulta paradójico el empleo del término antes incluso de conocer el lugar, paradoja empleada probablemente como anticipación dramática.

#### 8. 3. 2. 2. La descripción del bosque sagrado: la vegetación y las diosas protectoras

El espacio sagrado es descrito por Antígona en los siguientes términos: 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>205</sup>. *El lugar que aquí ves es sagrado, como se puede claramente deducir, pues rebosa de laurel, de olivo, de viñedo; y, en su interior, en bandadas aladas entonan hermosos trinos los ruiseñores. Siéntate aquí sobre esta roca sin pulimentar.* El paisaje es descrito como un lugar encantador pero al mismo tiempo desconocido y misterioso<sup>206</sup>. De momento se informa sobre la singularidad del lugar mediante el singular χῶρος, que contrasta con el

<sup>202</sup> OC. 9-12.

<sup>203</sup> Esta oposición aparece confirmada por la yuxtaposición βέβηλον ἄλσος que encontramos en A. *Supp.* 509, un pasaje explicado por el escolio a este verso (βέβηλον ἄλσος: τὸ πᾶσι βατόν καὶ μὴ ἱερόν). Sobre esto, vid. Birge 1982: 109-110.

<sup>204</sup> OC. 37.

<sup>205</sup> OC. 16-19.

<sup>206</sup> Cf. Jouanna 1995: 39; Beer 2004: 156.

plural χώρου del comienzo<sup>207</sup>, y el deíctico ὄδε, que señala el espacio escénico. La sacralidad del país aparece asociada al follaje mediante el efecto visual de la vegetación que brota en abundancia sobre el terreno, tal como indica el verbo βρύω<sup>208</sup>. Esta imagen poética presenta una descripción muy gráfica que refuerza el estatus sacro y ritual del ἄλσος, dominado por la presencia de ruiseñores que engalanan el paisaje con su armonioso canto<sup>209</sup>.

El empleo de los tres tipos de árboles que aparecen en el pasaje podría justificarse por las tres divinidades que, en el plano simbólico, los representan, Apolo, Atenea y Dioniso, dado que se trata de un bosque sagrado. El espectador que contemplaba la tragedia, al escuchar la descripción de un ἄλσος, podía entrever una referencia indirecta a estas tres divinidades, pues el ἄλσος es por definición un lugar sagrado rodeado de vegetación donde los dioses reciben culto<sup>210</sup>.

Tras la descripción de Antígona llega el ξένοσ, momento en el cual se informa sobre las otras características del bosque:

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>211</sup>.

*EXTRANJERO: estás en un lugar que es impío pisar. EDIPO: ¿cuál es el lugar? ¿De qué dios se considera? EX: es un lugar intocable e inhabitable. Pues las diosas temibles lo habitan, las hijas de la Tierra y la Oscuridad*

El empleo de ἄγνός reenvía a la idea de pureza entre los griegos. Según Jebb (1885: 17), en este contexto el término es utilizado en lugar de ὄσιοσ. En efecto, podemos pensar que el hecho de pisar este espacio no es simplemente un acto de impureza, sino que también contraviene las leyes religiosas que prescriben la interdicción de pasar, pues el vocablo ὄσιοσ hace referencia a «l'ordre religieux selon lequel la puissance s'exerce normalement en assurant (...) l'existence des êtres et des choses»<sup>212</sup>, mientras que ἄγνός alude a «une pureté extratemporelle que doivent posséder les ἱερεῖσ et les ἱερά, les êtres et les choses appelés à porter une charge élevée de puissance»<sup>213</sup>. Dado que la sacralidad del ἄλσος lo sitúa al mismo nivel que otros lugares sacros como el τέμενοσ o el βωμόσ, es también un espacio puro e intocable, un ἄβατον<sup>214</sup>, y entrometerse en él es un acto de impureza y de transgresión de las leyes divinas.

<sup>207</sup> OC. 1-2.

<sup>208</sup> LSJ. s. v. βρύω.

<sup>209</sup> Cf. Rodighiero 2012: 57; Jebb 1885: 14-15; Pérez Lambás 2017b: 55-56.

<sup>210</sup> En un artículo anterior ya realizamos esta comparación, vid. Pérez Lambás 2017b: 55-60. La posible alusión indirecta a las tres divinidades puede confirmarse por los muchos cultos en los que se asocia con claridad el símbolo vegetal a su dios correspondiente. Así sucede con las Jacintias o las Targelias atenienses, o las Dafneforías tebanas, que conectan a Apolo con el laurel (cf. Birge 1982: 24-27; Burkert 2007: 198). También es bien conocida la relación entre Dioniso y la viña (Burkert 2007: 198) así como entre Atenea y el olivo sagrado (Knox 1964: 154-155), que, situado en la Acrópolis de Atenas, fue el regalo ofrecido por la divinidad en el momento de su lucha contra Poseidón por la soberanía de la ciudad (Apollod. III 4 1). Del mismo modo era importante el olivo durante las Panateneas, festividad religiosa ateniense en honor de la diosa protectora (Parke 1986: 44).

<sup>211</sup> OC. 37-40.

<sup>212</sup> Rudhardt 1992: 36.

<sup>213</sup> Rudhardt 1992: 41.

<sup>214</sup> OC. 167, 675.



Otra característica importante de este bosque es la interdicción de penetrar en él, πατεῖν, de tocarlo y habitar en su interior, ἄθικτος οὐδ' οἰκητός. La repetición estilística de los aspectos más relevantes del bosque insiste en la sacralidad del espacio. La interdicción de habitar en este lugar se encuentra explicada por la oración introducida por γάρ: el espacio se encuentra reservado a las diosas temibles, las Euménides. Así, como constata la estudiosa Mauduit (1988: 306), el lugar es inaccesible a causa del santuario que se encuentra en su interior, dedicado a unas divinidades pertenecientes a la naturaleza salvaje. Pero este bosque tampoco puede ser tocado, ἄθικτος, pues se trata de un lugar alejado de la τέχνη del hombre<sup>215</sup>. Por este motivo el peñasco donde se sienta Edipo recibe el calificativo de ἄξεστος y ἀσκέπαρνος<sup>216</sup>.

De esta manera, Sófocles se explaya en la descripción dramática y poética de un bosque sagrado inhabitable e intocable, pues se encuentra reservado a las divinidades de la naturaleza salvaje y alejado de la civilización, pero el mismo tiempo se ubica en el demo habitado de Colono. El paisaje se caracteriza así por la ambigüedad religiosa que lo rodea. Es al mismo tiempo encantador, acogedor y habitable en cuanto al demo se refiere, pero también inhabitado, aterrador y temible por lo que respecta al ἄλσος.

### 8. 3. 2. 3. La descripción de Colono

La primera vez que Antígona describe el lugar dice que se trata de un lugar habitado, probablemente de Atenas<sup>217</sup>. El ξένος, con su llegada, describe el lugar exacto donde él y su hija se acaban de sentar: el lugar sagrado e inviolable del ἄλσος, rodeado de vegetación y dedicado a las Euménides<sup>218</sup>. Unos versos más tarde, el ξένος realiza una nueva descripción, esta vez más detallada, del espacio más vasto de Colono, de sus divinidades protectoras y de su culto:

Χῶρος μὲν ἱερός πᾶς ὄδ' ἔστ'· ἔχει δὲ νιν / σεμνὸς Ποσειδῶν· ἐν δ' ὁ πυρφόρος θεὸς /  
Τιτᾶν Προμηθεύς· ὃν δ' ἐπιστεῖβεις τόπον / χθονὸς καλεῖται τῆσδε χαλκόπους ὁδός, /  
ἔρεισμι' Ἀθηναίων· οἱ δὲ πλησίοι γαίαι / τόνδ' ἰπότην Κολωνὸν εὐχονται σφίσιν / ἀρχηγὸν  
εἶναι, καὶ φέρουσι τοῦνομα / τὸ τοῦδε κοινὸν πάντες ὀνομασμένοι<sup>219</sup>.

*Todo este lugar que ves es sagrado; lo habita el venerable Poseidón. En su interior se encuentra el dios portador del fuego, el Titán Prometeo. El lugar que tú pisas es llamado «el umbral bronceo» de esta tierra, el bastión de Atenas. Los campos vecinos se jactan de tener como fundador a este caballero, Colono, y todos llevan en común el nombre de éste.*

En esta descripción se puede observar la diferencia entre ambos espacios. Por un lado, el ἄλσος inhabitado, citado por el ξένος, hace referencia al espacio inmediato del bosque donde se encuentran. Por otro lado, el ξένος realiza una nueva descripción de todo el lugar que los rodea; pues no solamente se trata del ἄλσος sino también del demo de Colono, un lugar más amplio como indica el término πᾶν<sup>220</sup>. En esta línea, la primera afirmación de Antígona, que describía la ciudad de Atenas y sus alrededores, hacía

<sup>215</sup> Cf. Jouanna 1995: 39; Segal 1999: 372.

<sup>216</sup> OC. 19, 101.

<sup>217</sup> OC. 24-29.

<sup>218</sup> OC. 36-40.

<sup>219</sup> OC. 54-61.

<sup>220</sup> Cf. Jouanna 1995: 40; Winnington-Ingram 1980: 339.

referencia al lugar habitado de Colono<sup>221</sup>, pues en ese momento era todavía pronto para diferenciar con claridad ambos lugares. En cambio, en el momento presente es el ξένος quien, de manera más detallada, distingue los dos sitios mediante la descripción del demo ático de Colono donde se sitúa el bosque.

La sacralidad del ἄλσος se extiende al espacio más amplio de Colono, donde hay una serie de divinidades locales y protectoras que reciben culto. Todo este lugar tiene como dios principal a Poseidón, un hecho que coincide con la realidad cultural del demo<sup>222</sup>. Por otro lado, con el epíteto σεμνός transferido a Poseidón, el dios se encuentra asociado a las Euménides. La solemnidad explícita en este epíteto conecta también una serie de divinidades que reciben el mismo sobrenombre, como las Euménides<sup>223</sup>, Poseidón<sup>224</sup>, Atenea<sup>225</sup> o Deméter y Perséfone<sup>226</sup>.

Después de Poseidón se menciona al Titán Prometeo, cuyo culto se sitúa más bien en la Academia de Atenas<sup>227</sup>. El hijo de Jápeto es relacionado con su característica más importante: el fuego; pues, como es bien sabido, a este Titán se le atribuye el robo del fuego de los dioses para dárselo a los humanos<sup>228</sup>. Esta conexión era bien conocida entre los atenienses, que celebraban la fiesta de Prometeo en los Προμήθεια, en el trascurso de la cual tres ciudadanos llevaban antorchas en la procesión λαμπαδηφορία<sup>229</sup>, que comenzaba en el altar de Poseidón situado en la Academia, al sur de Colono<sup>230</sup>. Por otra parte, el vínculo existente entre las Euménides y Prometeo se encuentra confirmado por este espacio más vasto que llega hasta Atenas, pues mientras que Prometeo recibía culto en la Academia, las Euménides lo hacían en el Areópago<sup>231</sup>. De este modo, el espacio no se reduce a Colono, sino que se extiende hasta el ἄστυ mismo de los atenienses.

Después de Prometeo, el ξένος informa sobre el lugar inmediato donde Edipo se encuentra, llamado el umbral bronceo, χαλκόπους ὁδός. El compuesto χαλκόπους<sup>232</sup>, aplicado también a las Erinias en S. *El.* 491 con el sentido de la infatigable persecución de las diosas que tienen los pies fuertes como el bronce, puede explicarse también por la tierra de Colono, fundado sobre una base de bronce debido a las minas que había en el lugar<sup>233</sup>. En cualquier caso, el epíteto remite al dios Hades, que tenía un χαλκίος οὐδός<sup>234</sup>. La expresión aparece asociada a las fronteras que simbolizan un pasaje entre la vida y la muerte, la tierra y los infiernos o el día y la noche, una imagen aplicada con

---

<sup>221</sup> *OC.* 28.

<sup>222</sup> Cf. Th. VIII 67; Paus. I 30 4. Por esta razón, Colono tenía el epíteto Ἴππιος, pues aquí se situaba un culto importante de Poseidón, el ἐπιστάτης Κολωνοῦ (*OC.* 889), como protector de los caballos (cf. Jouanna 2007: 13; Jebb 1885: XXX).

<sup>223</sup> *OC.* 41, 90, 100, 458.

<sup>224</sup> *OC.* 55.

<sup>225</sup> *OC.* 1090.

<sup>226</sup> *OC.* 1050.

<sup>227</sup> Sobre esto, vid. Jebb 1885: 20.

<sup>228</sup> En muchas representaciones podemos ver a Prometeo con una antorcha en su mano (vid. E. *Ph.* 1121-1122; Philostr. *VS.* II 602 6)

<sup>229</sup> Cf. Harp. 189 12-13; *Sch. Ar. Ra.* 131.

<sup>230</sup> Cf. Jebb 1885: 20-21; Saïd 2012: 86; Parke 1986: 171. Sobre la localización del altar de Prometeo, vid. Paus. I 30 3; *Sch. OC.* 56; *FGrH.* 244 F 147.

<sup>231</sup> A lo largo de la tragedia se mencionan otras divinidades que también reciben culto en la Academia, cf. *OC.* 691-692, 705. Sobre el culto de las Euménides en el Areópago, vid. Paus. I 28 6; *OC.* 947.

<sup>232</sup> Este compuesto tiene una formación paralela a ἀργυρόπους o χρυσόπους, vid. Jebb 1885: 21; *LSJ.* s. v. χαλκόπους.

<sup>233</sup> Cf. *Sch. OC.* 57; *FGrH.* 334 F 28.

<sup>234</sup> *Il.* VIII 15.

frecuencia a divinidades temibles como la Noche, Hades, las Erinias o Ares<sup>235</sup>. Al final de la tragedia encontraremos nuevamente esta expresión en alusión al camino que Edipo ha tomado para dirigirse a su tumba<sup>236</sup>. Así, este umbral bronceo era un pasaje que levantaba sus raíces de la tierra, γῆθεν ἔρριζωμένον<sup>237</sup>, y conducía hacia la muerte, el lugar a través del cual Edipo deberá descender hasta el Hades<sup>238</sup>. De este modo, mediante esta expresión se produce una asociación importante entre el espacio sagrado donde el hijo de Layo acaba de llegar y el lugar en el cual encontrará la muerte.

Este χαλκόπους ὁδός es conocido por ser el bastión de Atenas, ἔρεισμι' Ἀθηνῶν, un calificativo que evoca un apoyo físico, pues etimológicamente el término ἔρεισμα deriva del verbo ἐρείδω, *apoyar*, y en sentido figurado se emplea para designar una salvaguarda política<sup>239</sup>. Así, la ciudad de Atenas tenía fama de ser el ἔρεισμα Ἑλλάδος, pues su apoyo fue decisivo en el rechazo de la invasión persa, probablemente en la batalla de Platea del año 479 a. C.<sup>240</sup>. Sófocles retoma un motivo propiamente ateniense y lo transfiere al umbral bronceo de Colono, que en este momento es mencionado como el nuevo baluarte de defensa de Atenas. Por otra parte, la estudiosa Saïd (2012: 83-84) piensa que el bastión de Atenas debe explicarse por motivos políticos; pues, según algunas fuentes<sup>241</sup>, es en Colono donde se sitúa la defensa contra la incursión de la caballería beocia en 407 a. C. Pero la imagen que encontramos en la tragedia es claramente poética y ritual, pues recuerda a los atenienses motivos políticos que les eran bien conocidos y asocia el espacio sagrado al lugar de la muerte del héroe, donde se encuentra el umbral por el cual Edipo descende hacia el Hades y que levanta sus raíces desde la tierra.

Finalmente, el ξένοϛ alude al héroe local, fundador y epónimo de Colono. El demostrativo muestra el espacio escénico donde probablemente estaría situada la estatua del héroe. De esta manera, la palabra es reforzada por la imagen de la estatua, que otorga más vivacidad a la descripción de un lugar lleno de cultos. Por otro lado, el término ἀρχηγός, que sugiere por su raíz la idea de “comienzo”, es con frecuencia empleado para referirse a los héroes fundadores y epónimos de las diez tribus atenienses<sup>242</sup>.

#### 8. 3. 2. 4. Las libaciones

Tras la descripción de los cultos de Colono, en la súplica que Edipo dirige a las Euménides encontramos algunos elementos que informan sobre otras características del bosque sagrado y sobre sus dioses protectores: οὐ γὰρ ἄν ποτε / πρώταισιν ὑμῖν ἀντέκυσ' ὁδοιπορῶν, / νήφων ἀοίνοις, κἀπὶ σεμνὸν ἐζόμεν / βᾶθρον τόδ' ἀσκέπαρνον<sup>243</sup>. *Pues nunca en mi camino os habría encontrado a vosotras las primeras, yo que me abstengo de vino a vosotras que tampoco bebéis, ni me habría*

<sup>235</sup> Cf. Hes. *Th.* 748-750, 811-813; S. *El.* 491, *OC.* 1046. Sobre esto, vid. Segal 1999: 369; Rodighiero 2012: 60-61.

<sup>236</sup> *OC.* 1590-1591.

<sup>237</sup> *OC.* 1591.

<sup>238</sup> Cf. Jebb 1885: XXXV-XXXVI; Rodighiero 2012: 61.

<sup>239</sup> *LSJ.* s. v. ἔρεισμα.

<sup>240</sup> *Pi. fr. Dith.* 76. Sobre esto, vid. Rodighiero 2012: 61.

<sup>241</sup> *Sch. OC.* 57.

<sup>242</sup> Era frecuente encontrar estatuas de héroes epónimos, sobre todo en las tribus, vid. Jebb 1885: 21.

<sup>243</sup> *OC.* 98-101.

*sentado en este venerable pedestal sin desbastar*. El espacio inmediato donde Edipo se ha sentado es el pedestal, que en este momento recibe el epíteto de venerable, *σεμνόν*, que anteriormente designaba a las divinidades del lugar<sup>244</sup>. Este asiento es también *ἀσκέπαρνον*, es decir, no desbastado o sin tallar, un adjetivo que nos recuerda el peñasco *ἄξεστος*<sup>245</sup>, así como la sacralidad de este lugar intocable donde la *τέχνη* del hombre no puede penetrar<sup>246</sup>.

Pero en este momento debemos llamar la atención sobre la imagen explícita que encontramos en la expresión *νήφων ἀίοις*. En ella, mientras que el participio *νήφων* reenvía al sujeto Edipo, el dativo *ἀίοις* hace alusión a las divinidades del lugar. De este modo se refuerza el vínculo entre las Euménides y el hijo de Layo, de manera similar a la asociación entre las diosas y el héroe que hemos analizado en el apartado anterior<sup>247</sup>. Más adelante, cuando el héroe vierta libaciones en honor de las Euménides con el fin de purificarse por haber pisado un espacio sagrado, estas libaciones deberán ser puras y contener sólo miel y agua, sin mezcla de vino<sup>248</sup>, tal como se podría esperar por las divinidades receptoras<sup>249</sup>. Así, la yuxtaposición *νήφων ἀίοις* transfiere la ausencia de vino esperable en las libaciones a los personajes, reforzando la asociación entre ambos. Se trata de una figura poética<sup>250</sup> según la cual, mediante dos palabras sinónimas y yuxtapuestas en poliptoton, el primer elemento hace referencia a uno de los personajes y el segundo al otro. El vínculo entre el suplicante y el *supplicandus* se encuentra reforzado en la medida en que ambos reciben los *νηφάλια* esperables<sup>251</sup>.

Como piensa Henrichs (1983: 100), esta yuxtaposición no sólo transpone la ausencia de vino de las libaciones a los personajes sino que también refuerza la relación entre las diosas protectoras y el héroe protegido, asociados ambos por sus cultos ctónicos en una súplica en la cual el vínculo entre ambas partes cobra especial importancia. Además, esta alusión no sólo anticipa el momento en el que Edipo verterá estos *νηφάλια* en honor de las Euménides<sup>252</sup> sino también el instante en el cual Edipo se dirigirá a su muerte. Cuando esto ocurra, el propio Edipo ordenará a sus hijas que le aporten libaciones y abluciones<sup>253</sup> en un contexto de lavado ritual del muerto donde las libaciones se aportan como ofrendas al difunto<sup>254</sup>.

### 8. 3. 3. El paisaje sagrado después del prólogo

Cinco son los momentos en los que volvemos a encontrar un desarrollo dramático de las mismas imágenes que hemos visto en el prólogo: la *parodos*, las libaciones que Edipo vierte para purificarse, el canto del elogio de Atenas, la entrada de Teseo y la partida final de Edipo.

---

<sup>244</sup> *OC.* 39-40.

<sup>245</sup> *OC.* 19.

<sup>246</sup> Vid. Segal 1999: 372.

<sup>247</sup> Vid. Henrichs 1983: 100.

<sup>248</sup> *OC.* 469-470, 481.

<sup>249</sup> Cf. A. *Eu.* 107; Poll. VI 26; Phot. s. v. *νηφάλιοι θυσία*.

<sup>250</sup> Otros ejemplos de esta figura podemos encontrar en *Od.* XVII 217; A. *Ch.* 677, *Pr.* 192; S. *OC.* 1259; E. *Ba.* 186.

<sup>251</sup> Vid. Henrichs 1983: 90.

<sup>252</sup> *OC.* 469-492.

<sup>253</sup> *OC.* 1598-1599.

<sup>254</sup> Sobre esto, vid. Burkert 2007: 98; Henrichs 1983: 99.

En la *parodos*, el coro informa de nuevo sobre la identidad del extranjero<sup>255</sup>, descrito como un vagabundo, *πλανάτας*, que no es originario del país, *οὐδ' ἔγχωρος*; pues si lo fuera nunca se habría atrevido a pisar el bosque sagrado en cuyo interior no se puede penetrar, *ἄστιβῆς ἄλλσος*, el bosque de las diosas cuyo nombre temblamos al pronunciar, *ὡς τρέμομεν λέγειν*, y junto al cual los habitantes de la región pasan sin mirar, sin hablar y sin pronunciar palabra alguna, *ἀδέρκτως, ἀφώνως, ἀλόγως*.

Las interdicciones religiosas de este lugar provienen de la naturaleza salvaje de estas diosas *ἔμφοβοι*<sup>256</sup>, pues los habitantes tiemblan al decir sus nombres. Esta afirmación nos recuerda los muchos sobrenombres que las Euménides reciben en esta tragedia, como las Erinias, las Venerables, las *πότνια δεινῶπες*, y que son receptoras de otros nombres en muchas otras regiones<sup>257</sup>. En este momento, el coro las llama las Vírgenes invencibles, *τᾶνδ' ἀμυμακετᾶν κορᾶν*, con el objetivo de evitar mencionar directamente su nombre. El adjetivo *ἀμυμάκετος* hace hincapié también en la naturaleza espantosa de las deidades<sup>258</sup>, pues este epíteto es con frecuencia aplicado a fuerzas divinas o naturales muy violentas ante las cuales no se puede escapar, como la Quimera, Ártemis, el mar o el fuego<sup>259</sup>.

Por otra parte, la yuxtaposición *ἀδέρκτως, ἀφώνως, ἀλόγως* refuerza de manera intensiva la interdicción religiosa. Si lo normal era arrodillarse delante de las estatuas de los dioses protectores de un espacio sagrado, en este bosque el hecho queda prohibido a causa de la naturaleza terrorífica de las divinidades. La prohibición de hablar es atribuida también al bosque lleno de hierba, que en este momento recibe el calificativo de silencioso, *ἀφθέγκτω νάπει ποιᾶεντι*<sup>260</sup>.

En este lugar, el coro advierte a Edipo que no avance más allá, hasta la cratera llena de agua con mezcla de vino, *κάθυδρος οὐ / κρατήρ μελιχίων ποτῶν*<sup>261</sup>, la parte más apartada del bosque, como se dice al final de la tragedia<sup>262</sup>. Esta imagen nos informa también de las libaciones ofrecidas a las Euménides, hechas con mezcla de agua y de miel sin vino<sup>263</sup>. Al mismo tiempo, las libaciones son mencionadas con el calificativo *μελιχίων*, que nos informa no sólo del contenido sino también de la naturaleza odiosa de las divinidades, llamadas también *γλυκεῖαι* en el prólogo<sup>264</sup>. De hecho, la dulzura era una cualidad aplicada con frecuencia a las divinidades ctónicas en referencia a su naturaleza propiciatoria, así sucede con Hades<sup>265</sup> o con Zeus *Μελιχίος*<sup>266</sup>. En definitiva, en la *parodos*, las características del bosque sagrado y la imagen de las divinidades monstruosas son imágenes que ahora se extienden con la descripción de los elementos religiosos que son transgredidos a causa de la interdicción religiosa derivada de la naturaleza terrible de las Euménides.

---

<sup>255</sup> OC. 117-137.

<sup>256</sup> OC. 39-40.

<sup>257</sup> OC. 43.

<sup>258</sup> Sobre la controvertida etimología del adjetivo *ἀμυμάκετος*, probablemente un derivado intensivo de *μυμάω*, vid. DELG. s. v. *ἀμυμάκετος*.

<sup>259</sup> Cf. *Il.* VI 179; *Pi. P.* I 14, III 33; *S. OT.* 176.

<sup>260</sup> OC. 156-158.

<sup>261</sup> OC. 158-160.

<sup>262</sup> OC. 1593.

<sup>263</sup> OC. 100.

<sup>264</sup> OC. 106.

<sup>265</sup> *Tr.* 1041.

<sup>266</sup> Sobre esta divinidad, vid. Harrison 1903: 12-28.

El segundo momento que analizamos se sitúa en el instante en el cual Edipo debe realizar las libaciones con las manos puras, δι' ὀσίων χειρῶν<sup>267</sup>, como ofrendas dirigidas a las Euménides con el fin de purificarse, καθαρόν<sup>268</sup>, de la mancha que implica la intromisión en el bosque sagrado<sup>269</sup>. En este contexto, el corifeo le explica los pasos que Edipo debe realizar para llevar a cabo el ritual.

El vocabulario religioso empleado por el corifeo evoca claramente un ritual de purificación que será puesto en práctica mediante los gestos y las reglas formalizadas y prescritas<sup>270</sup>. En efecto, en la práctica religiosa griega era necesario lavarse las manos antes de entrar en un precinto sagrado<sup>271</sup>, como se prescribe también en este contexto. Tras este gesto era preciso ofrecer las libaciones sagradas de agua cogida de una fuente de donde fluye constantemente el agua: ἱεράς ἐξ ἀειρύτου χοῶς / κρήνης<sup>272</sup>. El término χοῶς coincide con la naturaleza terrible de las diosas a quienes las libaciones iban destinadas; pues las χοαί, en oposición a las σπονδαί, se reservaban a las divinidades ctónicas<sup>273</sup>. Es de hecho el verbo χέω el que se encuentra constantemente repetido en este pasaje<sup>274</sup>.

Tras las palabras del corifeo, Edipo le pregunta por el lugar en el cual podría encontrar este tipo de libaciones no mezcladas, χεῦμ' ἀκήρατον<sup>275</sup>. El compuesto ἀκήρατος, derivado de κεράννυμι, no sólo describe la naturaleza de estas libaciones sin mezcla de vino sino también reenvía al mismo tipo de compuesto con alfa privativa que veíamos en el vocablo αἰοίνοις del prólogo<sup>276</sup>. En este sentido, la insistencia en la pureza de las libaciones sin mezcla de vino es importante desde el punto de vista dramático, pues en este momento sugiere la imagen del agua que fluye, ἀειρύτου κρήνης, χεῦμ' ἀκήρατον, y evoca la purificación de Edipo. Es unos versos más tarde cuando se describe de manera explícita el contenido: ὕδατος, μελίσσης· μηδὲ προσφέρειν μέθυ<sup>277</sup>. *De agua, de miel, no añadir vino.*

Los actos rituales prescritos consisten en verter las libaciones en crateras cuya testa debe ser coronada, así como las asas, con el vellón de una oveja joven<sup>278</sup>. Cuando haya realizado estos actos, Edipo deberá girarse hacia el Levante, en la primera Aurora<sup>279</sup>, y derramar tres libaciones vaciando la última de una sola vez<sup>280</sup>. Tras esto, deberá colocar sobre la tierra nueve ramas de olivo antes de pronunciar la plegaria<sup>281</sup>.

---

<sup>267</sup> OC. 470.

<sup>268</sup> OC. 466-467.

<sup>269</sup> Cf. Jouanna 1995: 45; Mauduit 1988: 307.

<sup>270</sup> Sobre este tema, podemos comparar el καθαρόν mencionado en OT. 97-99, que alude igualmente al ritual de purificación derivada de una mancha.

<sup>271</sup> Esta idea de pureza era común en Grecia. Con este objetivo, delante de los templos se situaba una pequeña pila de agua, el περιρραντήριον, donde la gente debía lavarse las manos antes de entrar, vid. Burkert 2007: 108.

<sup>272</sup> OC. 469-470.

<sup>273</sup> Aunque ésta es la diferencia principal entre ambos tipos de libaciones, no siempre es fácil distinguir entre las χοαί y las σπονδαί, pues estas últimas pueden ser también utilizadas para los dioses ctónicos, vid. Burkert 2007: 98.

<sup>274</sup> Cf. OC. 469, 471, 477, 478.

<sup>275</sup> OC. 471.

<sup>276</sup> OC. 100.

<sup>277</sup> OC. 481. Sobre el sentido ritual del verbo προσφέρω hablamos más arriba, vid. 6. 4. 3. 2.

<sup>278</sup> OC. 472-475.

<sup>279</sup> OC. 477.

<sup>280</sup> OC. 479.

<sup>281</sup> OC. 482-484.

La dirección tomada por Edipo se explica por el lugar donde se ubican las divinidades subterráneas, que deben recibir su sacrificio durante la noche o antes de la salida del sol<sup>282</sup>. Por otra parte, la insistencia en el hecho de derramar de manera total el último vaso, τὸν τελευταῖον δ' ὄλον<sup>283</sup>, vuelve a recordar el tipo de libaciones vertidas, pues en las χοαί el líquido era derramado en su totalidad con el objetivo de que penetrara en la tierra, mientras que en las σπονδαί era echado de manera más comedita<sup>284</sup>. Asimismo, cuando Edipo se instale como genio vengador contra los tebanos, su cadáver frío beberá la sangre caliente de sus enemigos<sup>285</sup>, una imagen poética que recuerda la sangre de las víctimas sacrificadas enemigas que debe fluir y penetrar en la tumba<sup>286</sup>. Por otro lado, los ramos de olivo que debe depositar en el suelo son una nueva mención del olivo que corona el terreno del ἄλσος, un símbolo ateniense que en este momento debe ser ofrendado a las Euménides.

Todas estas imágenes informan sobre el protocolo que Edipo debe seguir para realizar la libación en honor de las Euménides. Aunque el derramamiento de tres libaciones sin mezcla de vino seguido de una súplica siga el protocolo habitual en las libaciones en honor de las Erinias, la precisión gráfica de la descripción, como vemos en la mención de la lana nueva, la posición tomada por Edipo y la manera en que debe depositar los ramos de olivo sobre la tierra son algunas características de originalidad de esta tragedia<sup>287</sup>. Esta precisión gráfica amplifica la imagen de las libaciones sin mezcla que aparecían en el prólogo, ahora descritas en relación con la purificación que Edipo debe realizar para purificarse.

Una vez acabada esta descripción, las dos hijas de Edipo se reparten el trabajo a causa de la invalidez de su padre, privado de la vista y debilitado por la vejez<sup>288</sup>. Mientras que Antígona se queda para vigilar a su padre, Ismene decide marcharse para realizar los ritos debidos: ἀλλ' εἴμ' ἐγὼ τελοῦσα<sup>289</sup>. El participio empleado por Ismene manifiesta un acto religioso que se dispone a cumplir<sup>290</sup>. Estas prácticas rituales, que aluden a las libaciones, han sido programadas desde el prólogo. En los primeros versos de la obra, Edipo ordena que su hija se instale y que lo informe sobre el lugar donde acaban de llegar, con el fin de que escuchen lo que deben realizar: ἄν δ' ἀκούσωμεν τελεῖν<sup>291</sup>. En la descripción presente, por tanto, se detalla el ritual que se mencionaba de manera imprecisa en el prólogo.

Al terminar las libaciones, encontramos el canto coral célebre por elogiar los símbolos atenienses más representativos mediante imágenes poéticas importantes desde el punto de vista dramático<sup>292</sup>. En esta parte asistimos a una nueva amplificación poética del paisaje y de la vegetación que rodea el ἄλσος.

Este «elogio de Atenas» se conoce por ser un canto coral que debía de agrandar a los espectadores, pues es una alabanza poética de los símbolos más importantes de los

---

<sup>282</sup> Vid. Jebb 1885: 83.

<sup>283</sup> *OC*. 479.

<sup>284</sup> Vid. Burkert 2007: 98.

<sup>285</sup> *OC*. 621-622.

<sup>286</sup> Cf. Easterling 1999: 101; Currie 2012: 339.

<sup>287</sup> Vid. Jouanna 1995: 46.

<sup>288</sup> *OC*. 495-496.

<sup>289</sup> *OC*. 503.

<sup>290</sup> *LSJ*. s. v. τελέω.

<sup>291</sup> *OC*. 13.

<sup>292</sup> *OC*. 668-719.

atenienses, como la navegación, los caballos o el olivo<sup>293</sup>. La primera estrofa recuerda el *locus amoenus* del prólogo, pero esta vez el motivo se encuentra más desarrollado:

Εὐίππου, ξένε, τάσδε χώ- / ρας ἴκου τὰ κράτιστα γᾶς ἔπαυλα, / τὸν ἀργῆτα Κολωνόν,  
ἔνθ' / ἃ λίγεια μινύρεται / θαμίζουσα μάλιστ' ἀη- / δὼν χλωραῖς ὑπὸ βάσσαις, / τὸν  
οἰνωπὸν νέμουσα κισ- / σὸν καὶ τὰν ἄβατον θεοῦ / φυλλάδα μυριόκαρπον ἀνήλιον /  
ἀνήνεμόν τε πάντων / χειμώνων ἴν' ὁ Βακχίω- / τας ἀεὶ Διόνυσος ἐμβατεύει / θείαις  
ἀμφιπολῶν τιθήναις<sup>294</sup>.

*Has llegado, extranjero, a esta región de bellos caballos, la mejor residencia de la tierra, la blanca Colono, donde el armonioso ruiseñor entona con frecuencia sus trinos entre los verdosos valles, ocupando la hiedra de color del vino y el follaje inaccesible del dios, de incontables frutos, que resguarda el sol y el viento de todo tipo de tempestades. En este lugar siempre penetra el dios báquico, Dioniso, atendiendo a sus divinas nodrizas.*

Carece de sentido volver a explicar los elementos que asocian los símbolos en la tragedia y la vida de los atenienses, como los caballos de la región, que, al comienzo de verso en posición enfática, ponen el acento sobre el maestro Poseidón y sobre la tierra de Colono Ἴππιος<sup>295</sup>. Pero algunos rasgos religiosos y rituales que amplifican la imagen del ἄλλος merecen ser recordados<sup>296</sup>.

Los ruiseñores que rodean el bosque con su canto armonioso en el prólogo<sup>297</sup> son retomados en este canto mediante la imagen de un paisaje donde los pájaros se deleitan con su canto en un prado rodeado de vegetales. Los frutos que brotan del bosque, que en el prólogo se reducían al laurel, el olivo y la viña, aparecen incrementados en este momento mediante el compuesto μυριόκαρπον, una imagen retomada del verbo βρύω del prólogo<sup>298</sup>. La exageración poética llega a tal punto que todo este follaje parece estar protegiendo la tierra del sol y del viento.

La mención a la sombría yedra que hace las delicias del ruiseñor, así como al cortejo báquico al final del canto, es una prueba más de la asimilación entre los vegetales y las divinidades. Del mismo modo, la viña mencionada en el prólogo, como hemos visto, estaba también dedicada a Dioniso<sup>299</sup>. En el momento en el cual se menciona el ἄμπελος del prólogo, Sófocles parece estar pensando en la relación entre el árbol y la divinidad, que probablemente recibiría culto en este espacio sagrado como indica el adverbio ἴνα<sup>300</sup>.

En la segunda estrofa<sup>301</sup> aparece el olivo como árbol simbólico de los atenienses y de su divinidad protectora. La estrofa comienza con una comparación de la tierra de Asia y del Peloponeso y la de Atenas<sup>302</sup>. En estos lugares nunca ha habido una planta que haya brotado, βλαστὸν φύτευμα, y que produzca el miedo de las espadas enemigas, ἐγγέων

<sup>293</sup> Sobre este canto, vid. Beer 2004: 160; Rodighiero 2012: 62-63; Burton 1980: 274-275.

<sup>294</sup> OC. 668-680.

<sup>295</sup> Cf. OC. 54-55, 59.

<sup>296</sup> Para un estudio más detallado sobre los puntos en común entre el prólogo y este estásimo, vid. Pérez Lambás (2017b).

<sup>297</sup> OC. 18.

<sup>298</sup> OC. 16.

<sup>299</sup> OC. 17.

<sup>300</sup> Sobre esto, vid. Jebb 1885: 114; Segal 1999: 374.

<sup>301</sup> OC. 694-706.

<sup>302</sup> Sobre la oposición entre las tierras bárbaras y Atenas, que presenta un paralelo con la oposición entre Atenas y Tebas en la tragedia y entre Grecia y Persia en la realidad, vid. Rodighiero 2012: 62-64.



φόβημα δαΐων, como la que ha brotado en esta región, ὃ τᾷδε θάλλει μέγιστα χόρρα: se trata del olivo, γλαυκᾶς παιδοτρόφου φύλλον ἐλαίας<sup>303</sup>, *la hoja del olivo glauco, la nutricia de los hijos*.

La imagen del crecimiento que aparece en el término βλαστόν retoma la historia contada por Heródoto<sup>304</sup> sobre el orgullo de la ciudad, que encontraba justificación en el olivo situado en el Erecteion, un regalo de Atenea por haber obtenido la victoria en la batalla contra Poseidón por la soberanía de la ciudad<sup>305</sup>, y del cual brotó un nuevo germen cuando los persas incendiaron la Acrópolis<sup>306</sup>. La imagen del crecimiento reenvía al verbo βρύων que aparecía en el prólogo y sugiere un bosque sagrado donde la vegetación emerge de la tierra y forma un follaje que embelesa al espectador.

Este motivo es retomado como un elemento que simboliza la superioridad de Atenas frente a otras ciudades extranjeras<sup>307</sup>. Esta glorificación se termina con el énfasis del verso γλαυκᾶς παιδοτρόφου φύλλον ἐλαίας. En éste, παιδοτρόφου indica, por su etimología, que el olivo tiene como función la nutrición de los infantes, pues es bien sabido que los griegos colocaban una rama de olivo en la puerta de los recién nacidos<sup>308</sup>. Por otro lado, podríamos pensar, con Jebb (1885: 119), que este epíteto es un compuesto raro sinónimo de κουροτρόφος<sup>309</sup>, siendo conveniente aquí en la medida en que en la estrofa anterior las diosas Deméter y Perséfone han sido mencionadas. Estas diosas eran a su vez invocadas durante las Tesmoforias como las κουροτρόφοι a causa de su relación con la tierra y la nutrición. Asimismo, el olivo como fuente de alimento puede recordar la vida cotidiana de los atenienses, pues este vegetal no sólo era un símbolo importante de la ciudad sino también su alimento, así como uno de los productos más exportados de Atenas<sup>310</sup>.

La identificación entre el olivo y Atenea es confirmada por el epíteto γλαυκός, que se aplica con frecuencia a la deidad y aquí aparece transferido al olivo. Así, esta estrofa concluye con la apelación de Γλαυκῶπις Ἀθήνα<sup>311</sup>, *Atenea de ojos glaucos*, que retoma el mismo epíteto aplicado al árbol. Esta identificación recuerda el prólogo, momento en el cual se mencionaba al olivo como uno de los árboles que brotaba del ἄλλος, pero en este momento se encuentra amplificada poéticamente.

El cuarto momento que analizamos es la entrada de Teseo en escena<sup>312</sup>. Esta entrada es motivada por un grito que hace detenerse al rey en el sacrificio que estaba realizando en honor de Poseidón: ἐκ τίνος φόβου ποτὲ / βουθυτοῦντα μ' ἄμφι βωμὸν ἔσχετ' ἐναλίω θεῶ / τοῦδ' ἐπιστάτη Κολωνοῦ; *¿A causa de qué temor me impedís realizar un sacrificio en torno al altar del marino dios dueño de este Colono?* Mediante esta pregunta parece que estamos asistiendo a un nuevo prólogo a la manera en que Sófocles componía éstos. Como hemos estudiado más arriba<sup>313</sup>, se trata de una pregunta inquietante que plantea un conflicto dramático cuya fuente es desconocida hasta las

---

<sup>303</sup> OC. 701.

<sup>304</sup> Hdt. VIII 55.

<sup>305</sup> Apollod. III 14 1.

<sup>306</sup> Cf. Rodighiero 2012: 63; Burton 1980: 276.

<sup>307</sup> Cf. Wallace 1979: 48; Knox 1964: 154-155.

<sup>308</sup> Hsch, s. v. στέφανον ἐκφέρειν.

<sup>309</sup> Sobre esto, vid. Burton 1980: 278.

<sup>310</sup> Vid. Knox 1964: 154-155.

<sup>311</sup> OC. 706.

<sup>312</sup> OC. 886ss.

<sup>313</sup> Vid. 1. 1. 2. 2.

posteriores palabras de Edipo, que informará de que Creonte le ha arrebatado a sus hijas<sup>314</sup>.

En este nuevo contexto, es innecesario mencionar al dios por su nombre, pues ya se conoce y ya fue mencionado en el prólogo<sup>315</sup>, pero es mencionado por medio del mar, ἐναλίω, y del lugar que domina, ἐπιστάτη, su esfera de acción. La alusión a Poseidón no sólo se puede explicar por la relación del dios con Colono sino también por la piedad característica del rey ateniense, que se opondrá al impío Creonte, y por las necesidades dramáticas de Sófocles para justificar la entrada de un nuevo personaje. Esta entrada sirve de preparación para el conflicto dramático que unos versos más tarde tendrá lugar en el diálogo entre Teseo y Creonte<sup>316</sup>.

El último momento que estudiamos hace referencia a la partida de Edipo hacia su tumba. Después de escuchar el trueno de Zeus, que anuncia su partida como se predecía en el prólogo<sup>317</sup>, Edipo indica a Teseo los pasos a seguir para dirigirse a su tumba: χῶρον μὲν αὐτὸς αὐτίκ' ἐξηγήσομαι, / ἄθικτος ἡγητῆρος, οὗ με χρή θανεῖν<sup>318</sup>. *Al lugar donde yo debo morir, yo mismo te voy a conducir en seguida, sin ser tocado por ningún guía.* Estos versos nos informan de que el vagabundo que antaño era Edipo, que necesitaba a su hija como guía de sus pasos, va a transformarse en un guía capaz de conducir al rey hasta el lugar donde va a ser sepultado. Esto plantea una inversión desde el punto de vista dramático, pues el héroe ha experimentado un proceso de transformación hasta el momento en el cual se convertirá en protector y guía de los atenienses.

De momento sólo se informa, de manera aún imprecisa, de que el lugar al cual Edipo va a dirigirse como guía es un lugar sagrado que presenta las mismas características que el bosque descrito en el prólogo. La focalización inicial χῶρον μὲν recuerda el mismo énfasis que el ἄλσος o el espacio de Colono tenía en el prólogo., nombrados respectivamente χῶρος δ' ὄδ' ἱερός y χῶρος μὲν ἱερός<sup>319</sup>. La sacralidad de este nuevo espacio aparece marcada por el adjetivo con alfa privativa ἄθικτος, que hacía alusión en el prólogo al bosque inviolable e inhabitado<sup>320</sup>. Pero en este momento es Edipo quien se describe a sí mismo con este adjetivo, un calificativo que hace referencia, en consonancia con el genitivo ἡγητῆρος, al hecho de que no será guiado por otra persona. Del mismo modo que el bosque no podía ser tocado por la τέχνη del hombre, Edipo va a transformarse en un héroe intocable, a quien ahora se aplica la sacralidad que antes era aplicada al bosque.

El lugar sagrado y misterioso donde Edipo va a ser sepultado es presentado de manera enfática desde las primeras palabras que el héroe dirige a sus hijas:

Χῶρον δ', ἐπείγει γάρ με τοῦκ θεοῦ παρόν, / στείχωμεν ἤδη (...) / Ἐγὼ γὰρ ἡγεμῶν / σφῶν αὖ πέφασμαι καινός, ὥσπερ σφῶ πατρί. / Χωρεῖτε, καὶ μὴ ψαύετ', ἀλλ' ἐἴτέ με / αὐτὸν τὸν ἱερόν τύμβον ἐξευρεῖν, ἵνα / μοῖρ' ἀνδρὶ τῷδε τῆδε κρυφθῆναι χθονί. / Τῆδ', ὦδε, τῆδε βᾶτε· τῆδε γάρ μ' ἄγει / Ἐρμῆς ὁ πομπὸς ἢ τε νερτέρα θεός. / Ὡ φῶς ἀφεγγές,

<sup>314</sup> OC. 894-895.

<sup>315</sup> OC. 54-55.

<sup>316</sup> OC. 897-1043.

<sup>317</sup> Cf. OC. 94-95, 1500-1504.

<sup>318</sup> OC. 1520-1521.

<sup>319</sup> Cf. OC. 16, 54.

<sup>320</sup> OC. 39.

πρόσθε πού ποτ' ἦσθ' ἐμόν, / νῦν δ' ἔσχατόν σου τοῦμόν ἄπτεται δέμας. / Ἦδη γὰρ ἔρπω  
τὸν τελευταῖον βίον / κρύψων παρ' Ἄϊδην<sup>321</sup>.

*Partamos ya al lugar, pues la presencia del dios me apremia (...) Pues soy yo el que esta vez aparezco como un guía extraño para vosotras, como vosotras lo erais para vuestro padre. Avanzad y no me toquéis. Pero permitidme a mí mismo encontrar esta tumba sagrada donde el destino quiere enterrar a este hombre en esta tierra. Por aquí, así, por aquí avanzad; pues es por aquí por donde me conducen el guía Hermes y la diosa de los infiernos. ¡Luz invisible! Desde hace un tiempo que eras mía, pero ahora mi cuerpo te toca por última vez. Pues ya me dirijo a enterrar en el Hades mi último día de vida.*

En esta despedida que el héroe dirige a sus hijas, la sacralidad de Edipo es ahora recordada en la orden de no tocarle, μὴ ψαύετε, que retoma el adjetivo ἄθικτος. Si al principio el anciano Edipo pedía a su hija que no lo tocara y que encontrara un apoyo en sus manos<sup>322</sup>, ahora la sacralidad que lo rodea hace de él un héroe intocable que va a guiar los pasos a seguir de sus hijas, igual que ellas lo hacían antes por él, ὡςπερ σφὸ πατρί. De este modo, Edipo es transformado en un nuevo y extraño guía, καινός<sup>323</sup>. En este sentido, el mancillado Edipo, terrible a la vista y a escuchar como las Erinias y el bosque<sup>324</sup>, va a convertirse en un ser sagrado en sí mismo. Edipo evoca ahora a la luz que no podía ver a causa de su ceguera, como aparece subrayado por el oxímoron φῶς ἀφεγγές en el que la invisibilidad se transfiere a la luz. Así, el motivo ritual del muerto que saluda a la luz que ve por última vez, una idea que aparece repetida en los epitafios de la época<sup>325</sup>, se convierte ahora en un motivo dramático al servicio de la despedida del héroe.

La tumba del héroe es, por tanto, un lugar misterioso y secreto, rodeado de una sacralidad importante, como indica el epíteto ἱερός aplicado en el prólogo al bosque y en este momento a la tumba<sup>326</sup>. Edipo ha advertido a Teseo que éste no revele la localización del sepulcro<sup>327</sup>. En este pasaje, la repetición enfática de los demostrativos τῆδε... τῆδε... τῆδε, que señala el lugar exacto por donde deben pasar, contrasta con la ignorancia de Edipo, que debe encontrar un pasaje al reino del Hades. La repetición enfática de los demostrativos es un rasgo estilístico importante que relaciona ambos lugares: el espacio escénico visible y el extra escénico. Si en el prólogo se informa de que el héroe debía ser enterrado en el recinto consagrado a las Euménides<sup>328</sup>, en el momento presente se dispone a partir hacia este mismo lugar, como indica la expresión ἴνα... τῆδε κρυφθῆναι χθονί. El demostrativo τῆδε, que repite la idea del adverbio ἴνα, concretiza y conecta los dos lugares, localizados en la misma tierra, y nos reenvía al prólogo, cuando Edipo suplicaba a las deidades que le concedieran un pasaje, πέρασιν<sup>329</sup>, hacia el Hades.

Nos encontramos también ante un espacio prohibido, pero si al principio el bosque sagrado no podía ser pisado en este momento el lugar se convierte en propiedad de Edipo y los habitantes tienen prohibida la entrada, con el objetivo de que el muerto

<sup>321</sup> OC. 1540-1552.

<sup>322</sup> OC. 173.

<sup>323</sup> Sobre el doble sentido del término καινός, vid. LSJ. s. v. καινός.

<sup>324</sup> Cf. OC. 42, 84, 130-131, 141, 156-157, 265, 306.

<sup>325</sup> Sobre este motivo, vid. Lattimore 1942: 161.

<sup>326</sup> Cf. OC. 16, 1545.

<sup>327</sup> OC. 1522-1523.

<sup>328</sup> OC. 89-90.

<sup>329</sup> OC. 103.

pueda garantizar su ayuda<sup>330</sup>. Mientras que la prohibición de penetrar en el ἄλσος de las Euménides era debido a la naturaleza salvaje de las diosas, en el caso de la tumba del héroe es un elemento que indica que se trata de un espacio de culto fuertemente sagrado, desde donde emana un poder heroico muy grande, un ἄβατον τέμενος. De hecho, en el mundo griego hay atestiguadas otras tumbas con esta misma condición. Es el caso del sepulcro de Éaco en Egina o de las tumbas sagradas de Neleo y Sísifo en el Istmo de Corinto<sup>331</sup>, entre otras<sup>332</sup>. Por ello, la naturaleza secreta y prohibida del culto heroico hunde sus raíces en una concepción religiosa mucho más amplia<sup>333</sup>.

De este modo, la tragedia comienza y concluye con dos espacios sagrados paralelos que presentan las mismas características religiosas. En definitiva, no sólo el ἄλσος de las Euménides albergará el culto del héroe sino que también las características del bosque sagrado descritas en el prólogo parecen estar anticipando el pasaje de Edipo hacia su sepultura.

Cuando Edipo abandona la escena, llega el mensajero para anunciar la vida inmortal que el héroe ha obtenido después de su muerte, τὸν ἀεὶ βίον<sup>334</sup>:

Ἐπεὶ δ' ἀφῆκτο τὸν καταρράκτην ὁδὸν / χαλκοῖς βάθροισι γῆθεν ἐρριζωμένον, / ἔστι  
κελεύθων ἐν πολυσχίστων μιᾷ, / κοίλου πέλας κρατήρος, οὗ τὰ θησέως / Περιθίου τε  
κεῖται πίστ' ἀεὶ ξυθήματα· / ἀφ' οὗ μέσος στάς τοῦ τε Θορικίου πέτρου / κοίλης τ'  
ἀχέρδου κάπὸ λαίνου τάφου, / καθέζετο<sup>335</sup>.

*Una vez que llegó al abrupto umbral sólidamente arraigado desde la tierra con broncíneos cimientos, se detuvo en uno de los caminos que se bifurcan, cerca de la cóncava cratera, donde yacen los pactos de lealtad eterna entre Teseo y Piritoo. A partir de aquí, colocándose en el medio, entre la roca Toricia y el peral silvestre hueco y la tumba de piedra, se sentó.*

Estos versos contienen muchas referencias al pasaje de Edipo y retoman imágenes similares a las que aparecían en episodios precedentes<sup>336</sup>. El umbral broncíneo retoma el umbral que se mencionaba en el prólogo, una anticipación del nuevo estado alcanzado por el héroe<sup>337</sup>. El término βάθροις, con χαλκοῖς, confirma que se trataba de un umbral formado sobre la base de bronce, así como lo indicaba el compuesto χαλκόπους en OC. 57, y recuerda el asiento donde Edipo se sentó para realizar la súplica en el prólogo<sup>338</sup>.

La conexión de este umbral con el reino de Hades se confirma no sólo por el χαλκῆος οὐδός<sup>339</sup>, sino también por el término καταρράκτην, que etimológicamente significa

---

<sup>330</sup> Cf. OC. 1528-1529, 1533-1534. La localización sólo es revelada a Teseo con el fin de que éste pueda transmitirla a su sucesor, vid. OC. 1530-1532.

<sup>331</sup> Paus. II 2 2.

<sup>332</sup> Cf. Kearns 1989: 51-52; Hesk 2012: 177; Currie 2012: 339.

<sup>333</sup> Sobre el culto misterioso de Edipo y su supuesta localización, vid. Mikalson 1991: 41; Currie 2012: 339.

<sup>334</sup> OC. 1584. Sobre la controversia del adverbio ἀεὶ en esta expresión, vid. Jebb 1885: 242.

<sup>335</sup> OC. 1590-1597.

<sup>336</sup> Dejamos de lado las alusiones a la roca de Tórico, a los pactos entre Teseo y Piritoo y al camino que se divide en muchas partes, imágenes también importantes por su relación con el mundo de los muertos. Sobre esto, vid. Jebb 1885: 243-245.

<sup>337</sup> OC. 57. Sobre esto, vid. Saïd 2012: 91.

<sup>338</sup> Cf. OC. 101, 263.

<sup>339</sup> Il. VIII 15.

«que fluye hacia abajo», como indica el preverbio<sup>340</sup>. Esta expresión parece estar aludiendo a una gruta natural, un pasaje a los infiernos, que hunde sus raíces en la tierra, γῆθεν ἐρριζωμένον. De esta manera, el paisaje del bosque rodeado de vegetación se transforma en un nuevo paisaje donde aparecen árboles asociados a los muertos. Es el caso de la imagen poética de la obertura presentada como un árbol, pero también del peral cóncavo, κοίλης τ' ἀχέρδου, un árbol salvaje con importantes conexiones con la muerte<sup>341</sup>.

El lugar de partida se localiza precisamente donde se encuentra la cóncava cratera, que puede ser explicada como una cavidad donde comienza el pasaje a los infiernos<sup>342</sup>. Pero también nos recuerda la cratera con la cual Edipo debía verter las libaciones en honor de las Euménides<sup>343</sup>. Este mismo lugar va a acoger la tumba del héroe, junto con su culto y sus libaciones. En este sentido, cuando Edipo se sienta para ser purificado, lavado, vestido y preparado con libaciones por sus hijas, ὕδάτων λουτρὰ καὶ χοάς<sup>344</sup>, se precisa el baño fúnebre que recuerda la preparación del muerto por las mujeres antes de ser enterrado<sup>345</sup>.

En definitiva, con este último pasaje Edipo se instala en su secreta tumba, en un lugar prohibido y sagrado, θήκην ἱερὰν ἦν κείνος ἔχει<sup>346</sup>. Es ahora él quien domina el espacio que antes ocupaban las Euménides<sup>347</sup>. Con todas estas referencias se asocian el bosque sagrado y la tumba del héroe y asistimos a la transformación de Edipo en héroe local y protector.

#### 8. 3. 4. Conclusión

En este capítulo hemos estudiado las características del bosque sagrado de las Euménides y del espacio del demo de Colono, protegido por el dios Poseidón. Por un lado, en el prólogo el ἄλσος se caracteriza por la vegetación que brota de manera agradable, una imagen retomada en los momentos posteriores del drama, como sucede en el caso del olivo sagrado como símbolo ateniense. Por otro lado, la inviolabilidad y la imposibilidad de penetrar en el bosque perteneciente a las diosas de la naturaleza salvaje son profanadas por el inválido Edipo. Mediante el proceso de transformación del héroe, estos mismos rasgos se desarrollan a lo largo de la tragedia y se amplifican poco a poco hasta ser aplicados a la tumba, que se asociará así al espacio sagrado de las diosas.

Como hemos observado, Sófocles utiliza algunos rasgos estilísticos y lingüísticos que ayudan a asociar los dos lugares mediante sus características principales. Es el caso del énfasis χῶρον δέ, del compuesto ἄθικτος, del adjetivo ἱερόν, de las libaciones sin mezcla de vino, de la vegetación del ἄλσος y del peral cóncavo, de la imagen poética

---

<sup>340</sup> *LSJ*. s. v. καταράκτης.

<sup>341</sup> Como afirma Jebb (1885: 245), si el escolio asocia el lugar donde Edipo desaparece con el prado donde fue raptada Perséfone (*Sch. OC*. 1593), es porque este árbol debía asociarse a este mismo recinto.

<sup>342</sup> Vid. Jebb 1885: 244.

<sup>343</sup> Vid. Birge 1982: 119.

<sup>344</sup> *OC*. 1597-1603.

<sup>345</sup> Cf. Birge 1982: 119-120; Jouanna 1995: 50-51.

<sup>346</sup> *OC*. 1760-1763.

<sup>347</sup> *OC*. 39-40.

del pasaje que hunde sus raíces en la tierra o del umbral bronceo como pasaje al reino del Hades, aspectos que identifican la sacralidad de la tumba con la del ἄλσος.

#### 8. 4. La predicción oracular y los signos divinos

##### 8. 4. 1. Introducción

A la hora de analizar el desarrollo dramático del oráculo en *Edipo en Colono* debemos tener en consideración dos aspectos:

Por un lado, como hemos visto también en *Traquinias*, *Edipo Rey* y *Electra*, la exposición oracular en el prólogo es una técnica dramática que sirve para motivar la actuación de los personajes, pues éstos comienzan a actuar a partir de un oráculo inquietante que se refiere al destino del héroe. Tal es el caso de *Edipo en Colono*, cuyo prólogo nos informa de un oráculo que anticipa la recepción de un héroe que debe sentarse como suplicante en el bosque sagrado de las Euménides. Pero es también una manera de conectar los diferentes episodios que se desarrollan después del prólogo, en los cuales se alude a la exposición de oráculos pasados que se mezclan con el presente y el futuro, como hemos visto en *Edipo Rey*. A lo largo de la obra, si dejamos de lado los oráculos del prólogo que programan el final de la vida de Edipo, encontramos otros tres oráculos que se entrecruzan: los que recibe Layo sobre su asesinato<sup>348</sup>; los de Edipo sobre el asesinato de su padre<sup>349</sup> y los dados a los tebanos sobre la necesidad de llevarse a Edipo a Tebas<sup>350</sup>.

Igual que el oráculo expuesto en el prólogo, estas nuevas revelaciones oraculares justifican la entrada de un nuevo personaje que viene apremiado por las recientes prescripciones. En consecuencia, este motivo sirve para desarrollar un nuevo conflicto dramático. Es el caso del anuncio, contado por Ismene, del oráculo prescrito a los tebanos según el cual Edipo debía ser recibido en su ciudad con el fin de instalarse como héroe benefactor<sup>351</sup>. Este anuncio confirma el poder salvador y la rehabilitación heroica de Edipo<sup>352</sup> y prepara la llegada de Creonte, que llega dispuesto a llevarse el consigo.

Por otro lado, en esta tragedia la revelación de un oráculo que va a manifestarse mediante un prodigio es también un elemento importante del prólogo. Es el caso de los signos divinos que se refieren al trueno de Zeus que anunciará el momento de partida del héroe hacia su muerte. La luminosidad del relámpago que Edipo verá en el momento de su partida anticipa la conclusión de la tragedia, un motivo mezclado con el anuncio oracular en el prólogo y repetido con frecuencia en la obra. Éste es también un motivo religioso, pues la caída y la luminosidad del rayo, así como la misteriosa desaparición de Edipo, se asocia con la instalación de diversos cultos heroicos<sup>353</sup>. Aparece relacionado, por ejemplo, con el culto de Heracles sobre el monte Eta<sup>354</sup>, donde la luminosidad de la apoteosis del héroe simboliza el fuego de la pira donde fue

---

<sup>348</sup> OC. 969-970.

<sup>349</sup> OC. 453-454.

<sup>350</sup> Cf. OC. 389-390, 603-605.

<sup>351</sup> OC. 389-390.

<sup>352</sup> Cf. OC. 390, 394.

<sup>353</sup> Vid. Currie 2012: 338-339.

<sup>354</sup> Cf. Tr. 200, 436, 1191, Ph. 728-729.

quemado<sup>355</sup>. Así parece que Sófocles haya retomado motivos religiosos tradicionales para dramatizar la heroización del héroe. Es el caso de la desaparición misteriosa del cuerpo de Edipo y de la interpretación de los signos atmosféricos, que debían interpretarse como prodigios divinos, como los eclipses, los cometas, los terremotos o los relámpagos<sup>356</sup>.

La originalidad de Sófocles radica en la adaptación de estos motivos religiosos a las necesidades de su arte dramático. En el prólogo, como es habitual en Sófocles, el anuncio de oráculos pasados que se refieren a hechos presentes o futuros motiva la actuación de Edipo a quedarse en el bosque como suplicante. Pero al mismo tiempo, estos prodigios programan con antelación la instalación del culto heroico allí donde va a manifestarse el prodigio. Así, en este capítulo vamos a analizar el prodigio que, mezclado con la finalidad dramática de la exposición oracular, se desarrolla a lo largo de la tragedia hasta llegar al momento final de la partida de Edipo.

#### 8. 4. 2. La presencia divina en el prólogo

En la súplica que Edipo dirige a las Euménides en el prólogo, informa sobre el oráculo que recibió sobre el fin de su vida: τὰ πόλλ' ἐκεῖν' ὅτ' ἐξέχρη<sup>357</sup> κακά, / ταύτην ἔλεξε παῦλαν ἐν χρόνῳ μακρῷ, / ἐλθόντι χώραν τερμίαν<sup>358</sup>. *Cuando me predijo aquella cantidad de males, me habló de este reposo al cabo de largos días cuando llegue a esta última región*. Estos versos anuncian desde el principio el destino de Edipo en Colono, el tema principal de la tragedia. Así se explica por qué Edipo se encuentra en este lugar y se subraya la dualidad del héroe, que viene para instalarse como benefactor de sus amigos y malhechor de sus enemigos<sup>359</sup>.

El calificativo τερμίαν, aplicado a χώραν, hace referencia a la última región donde el héroe se encuentra. La solemnidad de un tiempo lejano, ἐκεῖνα, donde Edipo recibió los oráculos venerables que todo el mundo conoce y que habían predicho la cantidad de desgracias experimentadas al cabo de mucho tiempo, ἐν χρόνῳ μακρῷ, liga el presente dramático con el pasado alejado en el que se pronunció el oráculo. Esta predicción le fue revelada a Edipo cuando viajó de Corinto a Delfos para descubrir la identidad real de sus padres y Apolo le predijo que iba a casarse con su madre y matar a su padre, unas desgracias que son la causa de su exilio y de la mancilla de la cual debe ser purificado.

Esta conexión entre pasado y presente sirve para ligar el episodio precedente de la historia del héroe con el comienzo de la obra. Pero al mismo tiempo, se comunica que Apolo le predijo también que iba a terminar sus días en el bosque sagrado de las diosas venerables, θεῶν σεμνῶν. De este modo el oráculo hace alusión a predicciones pasadas bien conocidas y las pone en relación con el presente dramático, en el cual se informa de la llegada a Edipo a este lugar para instalarse y cumplir los pronósticos oraculares.

En el futuro al que alude el oráculo tendrán lugar una serie de signos divinos que anunciarán el reposo del héroe: σημεῖα δ' ἤξειν τῶνδέ μοι παρηγγύα, / ἢ σεισμόν, ἢ

---

<sup>355</sup> Vid. Fowler 1999: 167.

<sup>356</sup> Cf. Rehm 2012: 412; Bonnechere 2007: 150; Pritchell 1979: 108-125.

<sup>357</sup> Sobre el sentido técnico de este verbo referido a los oráculos, hemos hablado en el capítulo de *Edipo Rey*, vid. Suárez de la Torre 1989: 80.

<sup>358</sup> *OC*. 87-89.

<sup>359</sup> *OC*. 92-93.

βροντήν τιν', ἢ Διὸς σέλας<sup>360</sup>. *Me transmitió que llegarán signos de esto: o un terremoto o un trueno o el brillo de Zeus*. Los términos σημεῖα y el indefinido τινά, que refuerza βροντήν, indican que se trata de signos indeterminados que llegarán en el futuro, ἤξειν, y marcarán la realización de las palabras oraculares. En esta repetición solemne subrayada por la disyuntiva ἢ...ἢ...ἢ para evocar los tres prodigios posibles, se informa de manera precisa sobre los efectos visuales que tendrán lugar al final de la tragedia. Esta precisión contrasta con la indeterminación de fenómenos naturales que llegarán de manera inesperada, como si se tratara de prodigios repentinos e inquietantes que caerán del cielo y deberán ser interpretados, como sucede normalmente con este tipo de signos<sup>361</sup>.

Entre estas señales, el trueno y la luminosidad aparecen asociados con frecuencia a Zeus. El ruido y la luz son dos fenómenos prodigiosos que al final de la tragedia aparecerán conectados con la imagen poética de la luz que en ese momento Edipo verá en el momento de su despedida<sup>362</sup>, así como con el rugido que resonará con intensidad como un prodigio que preocupará a los personajes. Este contraste entre la certitud y la incertidumbre es programado en los versos citados del prólogo.

Por lo que respecta al terremoto, σεισμόν, era un prodigio que en época clásica se asociaba con Poseidón<sup>363</sup>. Por esta razón podemos pensar que este elemento aparece por su relación con esta divinidad, pues está ausente al final de la tragedia. Pero también es posible, como afirma Mikalson (2012: 435), que la alusión final a Zeus Χθόνιος<sup>364</sup> haga referencia al terremoto que aparece anunciado al principio. Por otra parte, si en época arcaica algunos terremotos eran asociados a Zeus en Olimpia<sup>365</sup>, y no a Zeus Χθόνιος, en época clásica los σεισμοί eran siempre atribuidos a Poseidón<sup>366</sup>. Por ello, la interpretación de Mikalson no nos parece determinante para probar que el terremoto proviene de Zeus, pues la alusión a la esfera ctónica del dios establece una relación entre el Zeus celeste, que lanza el rayo, y el Zeus ctónico, que se puede conectar también con el pasaje de Edipo al inframundo.

#### 8. 4. 3. El trueno de Zeus después del prólogo

Al final de la tragedia, el trueno de Zeus resuena con una insistencia que precipita la inminente partida del héroe. En el último κομμός, que acelera la tensión dramática, el relámpago cae desde el cielo: ἔκτυπεν αἰθήρ, ὃ Ζεῦ<sup>367</sup>. *El Éter ha tronado, ¡Zeus!* Esta invocación a Zeus, junto con la imagen del trueno que ha golpeado la tierra, señala un prodigio inesperado que, apareciendo de repente, es bien conocido por Edipo: Διὸς περωτὸς ἦδε μ' αὐτίκ' ἄξεται / βροντὴ πρὸς Ἄϊδην. Ἀλλὰ πέμψαθ' ὡς τάχος<sup>368</sup>. *Este trueno alado de Zeus va a conducirme en seguida al Hades. ¡Ea! Enviadme lo antes posible*. En estos versos pronunciados por Edipo la aceleración dramática aparece marcada por el contraste entre el futuro ἄξεται y el adverbio αὐτίκα, que subraya la

<sup>360</sup> OC. 94-95.

<sup>361</sup> Vid. Bonnechere 2007: 150.

<sup>362</sup> OC. 1549.

<sup>363</sup> Cf. Bonnechere 2007: 150; Pritchell 1979: 114.

<sup>364</sup> OC. 1606.

<sup>365</sup> Vid. *Il.* I 528ss.

<sup>366</sup> Vid. Pritchell 1979: 114.

<sup>367</sup> OC. 1456.

<sup>368</sup> OC. 1460-1461.



cercanía de la partida hacia el Hades, pero también por la orden de Edipo reforzada por la expresión ὤς τάχος. El prodigio religioso se transforma así en poesía, como aparece sugerido por el sujeto de la frase, que es el mismo trueno el que va a conducir a Edipo hacia el reino de Hades. Por otro lado, el adjetivo πτερωτός dota de alas al rayo para sugerir mejor la imagen de la caída sobre la tierra, siguiendo una metáfora bien conocida desde las palabras aladas de Homero, que penetran en el interlocutor como pájaros<sup>369</sup>.

En la primera antistrofa, el coro anuncia el efecto que la caída del rayo ha producido: ἴδε μάλα· μέγας ἐρείπεται / κτύπος ἄφατος ὅδε διόβολος, ἐς δ' ἄκραν / δεῖμ' ὑπῆλθε κρατὸς φόβαν. / (...) Οὐράνια / γὰρ ἀστραπὰ φλέγει πάλιν. / (...) Δέδια τόδ' (...) / ἜΩ μέγας αἰθήρ, ὃ Ζεῦ<sup>370</sup>. ¡Ah! *Este enorme y terrible tronido cae, lanzado por Zeus. Un fuerte terror penetra hasta la punta del cabello. (...) Pues un relámpago celeste arde de nuevo. (...) Tengo miedo de esto (...) ¡Oh, enorme Éter! ¡Oh Zeus! Este rayo repentino, que ha golpeado la tierra con fuerza, suscita el miedo y el espanto a causa del carácter inesperado del prodigio. Sófocles juega con este tipo de prodigios que llegan repentinamente e inquietan a los personajes que desconocen la causa. La caída de un rayo era con frecuencia asociada con un prodigio misterioso derivado de la cólera divina, aunque a veces favorable<sup>371</sup>, que por lo general provenía de Zeus, en ocasiones para castigar el exceso de personajes como Capaneo<sup>372</sup>.*

Este rayo se manifiesta con una claridad radiante, pues tanto Edipo como los espectadores reconocen los signos y los identifican con la inminente partida del héroe. El coro, que no estaba presente durante el prólogo, tiene miedo del prodigio que no sabe interpretar. El relámpago recibe además el epíteto μέγας, que junto con μάλα al comienzo de la antistrofa indica que acaba de llegar un impacto bastante fuerte, un sentido que acelera la tensión dramática. El epíteto μέγας, aplicado con frecuencia a deidades que se distinguen por su fuerza<sup>373</sup>, es transferido ahora al κτύπος lanzado por Zeus, διόβολος. Este κτύπος, anunciado en el prólogo, reenvía al ruido repentino del prodigio, βροντήν τιν', y la luminosidad proveniente de Zeus, Διὸς σέλας, es retomada por el fuego del rayo explícito en los términos φλέγει y αἰθήρ, este último indicando la luz ardiente que vemos en el cielo, relacionado etimológicamente con αἶθω, que tiene al mismo tiempo el sentido de quemar y de iluminar<sup>374</sup>.

Este ruido que penetra profundamente en la tierra, διαπρύσιος ὄτοβος<sup>375</sup>, identificado por Edipo con el oráculo que predecía sobre el final de su vida, θέσφατος / βίου τελευτή<sup>376</sup>, es el pretexto para que el coro suplique la benevolencia de Zeus: ἴλαος, ὃ δαίμων, ἴλαος<sup>377</sup>. El misterio que rodea el nuevo prodigio, que se entendía como un presagio inquietante, contrasta con la claridad con la cual Edipo reconoce los mismos oráculos. Este efecto poético rodea a los espectadores de un misterio inquietante que acelera la tensión, aunque la causa del trueno es bien conocida gracias al prólogo.

<sup>369</sup> Sobre este tema, vid. Létoublon 1999: 332-333.

<sup>370</sup> OC. 1462-1471.

<sup>371</sup> La caída de un rayo era un prodigio favorable cuando era visto a la derecha, cf. *Il.* II 353, IX 236; *Pi.* P. IV 23, O. X 79. Aunque normalmente era un prodigio desfavorable enviado por Zeus. Sobre estos temas, vid. Pritchell 1979: 119-125.

<sup>372</sup> Vid. Pritchell 1979: 119. Sobre Capaneo, vid. *Ant.* 127-133.

<sup>373</sup> *A. Th.* 822, *Supp.* 1052; *E. Med.* 160, *Andr.* 37, *El.* 958; *S. Tr.* 399, 497, *Ant.* 140, *Ph.* 1466, *OC.* 683.

<sup>374</sup> DELG. s. v. αἶθω.

<sup>375</sup> OC. 1479.

<sup>376</sup> OC. 1472-1473.

<sup>377</sup> OC. 1480.

El rey ateniense, desde su llegada, se muestra sorprendido por el ruido: τίς αὖ παρ' ὑμῶν κοινὸς ἤχεϊται κτύπος, / σαφῆς μὲν αὐτῶν, ἐμφανῆς δὲ τοῦ ξένου; / μή τις Διὸς κεραυνός, ἢ τις ὀμβρία / χάλαζ' ἐπιρράξασα;<sup>378</sup> *¿Qué es este ruido que resuena en común en todas las voces, claramente de vosotros mismos y clara también del extranjero? ¿Es un rayo de Zeus o una tormenta lluviosa la que estalla?* A causa de este ruido repentino surge una enorme preocupación, una inquietud que justifica la llegada del soberano. Esta expectación inicial es paralela a las preguntas que aparecen al comienzo de la obra como introducción temática del conflicto trágico que acaba de producirse. En este sentido, muchas entradas de personajes se pueden justificar por un ruido repentino que el nuevo llegado acaba de escuchar<sup>379</sup>. En estos versos, las necesidades dramáticas se mezclan con el elemento religioso del prodigio divino, el relámpago que Teseo cree haber escuchado y que provocan su sorpresa inicial. El ruido aparece repetido en el sustantivo κτύπος y en el verbo ἤχεϊται, que transforma este elemento religioso en una imagen poética según la cual las voces del coro y de Edipo se hacen eco. Por otro lado, la luminosidad es repetida mediante la epanáfora σαφῆς μὲν... ἐμφανῆς δέ, que retoma la imagen del rayo como un prodigio que se acaba de manifestar con toda claridad para Edipo y para su pueblo. Por esta razón, Edipo informa al rey sobre la interpretación del presagio: ῥοπή βίου μοι<sup>380</sup>. *La inclinación de mi vida*. El movimiento en pendiente explícito en el vocablo ῥοπή sugiere precisamente el desplazamiento que Edipo realizará en su camino hacia el Hades.

Estos signos, indeterminados en el prólogo, son ahora anunciados por los dioses mismos, que actúan como heraldos<sup>381</sup>. Los σημεῖα indefinidos se transforman aquí en σήματα προκείμενα, signos establecidos y manifiestos que resuenan con una repetición prolongada, como flechas que no yerran el blanco. Así se describen los signos mediante una imagen poética que confirma nuestra interpretación de las alas del rayo: αἱ πολλὰ βρονταὶ διατελεῖς τὰ πολλά τε / στράψαντα χειρὸς τῆς ἀνικῆτου βέλη<sup>382</sup>. *Muchos y prolongados golpes de truenos, rayos repetidos como flechas lanzadas de una mano invencible*. De nuevo la dicotomía entre la luminosidad y el ruido la encontramos en estos versos, así como la repetición incesante del prodigio que acentúa la tensión dramática.

El mensajero, mediante la descripción de la partida de Edipo, retoma estas mismas imágenes y afirma que el héroe está dispuesto a marchar, κτύπησε μὲν Ζεὺς Χθόνιος, αἱ δὲ παρθένοι / ῥίγησαν, ὡς ἤκουσαν<sup>383</sup>. *Fue Zeus Ctonio quien golpeó, y las hijas se estremecieron al escucharlo*. El estremecimiento de las hijas responde al estupor causado por el prodigio, que inquieta a los que lo escuchan. Este terrible ruido tiene ahora como sujeto a la divinidad que lanza el rayo, que recibe su epíteto habitual Χθόνιος a causa de su relación con el mundo de los infiernos adonde Edipo va a dirigirse. En efecto, aunque Zeus es el dios del cielo y el soberano del Olimpo, del rayo y del trueno, tiene también una esfera de acción que lo relaciona con las fuerzas misteriosas y ctónicas de la tierra y de los infiernos<sup>384</sup>. Esta esfera de acción de la divinidad era bien conocida entre los atenienses, como muestran las fiestas Diasia en

<sup>378</sup> OC. 1500-1503.

<sup>379</sup> Cf. Taplin 1977: 218-221; Roberts 2006: 141.

<sup>380</sup> OC. 1508.

<sup>381</sup> OC. 1511-1512.

<sup>382</sup> OC. 1514-1515.

<sup>383</sup> OC. 1606-1607.

<sup>384</sup> Sobre esto, vid. Burkert 2007: 271.

honor de Zeus Μειλίχιος, venerado como deidad ctónica<sup>385</sup>. El epíteto καταχθόνιος era aplicado a Zeus en su relación con el mundo infernal, tanto en el mito como en el rito<sup>386</sup>. Así, aunque el rayo provenga de Zeus celeste, es atribuido a Zeus Χθόνιος<sup>387</sup>. Esta alusión sirve para asociar la profecía con la partida de Edipo hacia el Hades y conecta las fuerzas divinas de Zeus celeste, que lanza el rayo, con el poder ctónico y el pasaje de Edipo a los infiernos, donde se establecerá como héroe receptor de culto<sup>388</sup>.

Es así como el rayo, que en el prólogo anunciaba la partida de Edipo como un signo indeterminado, se manifiesta al final de la tragedia como un prodigio inquitante y claro al mismo tiempo. Durante la partida de Edipo, este presagio conecta el poder de Zeus con la fuerza ctónica de Edipo en su pasaje al Hades.

#### 8. 4. 4. Conclusión

En este apartado hemos visto cómo el motivo religioso del prodigio divino, que programa el momento de la partida de Edipo en el prólogo, es desarrollado y amplificado al final como un motivo poético y dramático. La dicotomía entre el ruido y la luz de Zeus toma parte de un prodigio dramático subrayado por las constantes referencias al relámpago, cuya constante repetición acentúa la tensión dramática.

Este rayo, que cae de repente golpeando la tierra, inquieta a personajes como Teseo y el coro, ignorantes de la profecía. El presagio recuerda que este tipo de prodigios suscitaba con frecuencia la inquietud y el miedo, pues se podía pensar que eran enviados como castigo divino. Sólo Edipo reconoce los signos con claridad. Asimismo, la alusión final a Zeus Χθόνιος contrasta con el trueno enviado por Zeus celeste, pero es un posible guiño a la partida del héroe hacia los infiernos, donde recibirá culto heroico.

#### 8. 5. Conclusiones

Tres son las conclusiones que podemos extraer de este capítulo.

En primer lugar, de manera sucinta, Edipo informa en el prólogo sobre su llegada para instalarse en el bosque sagrado con el fin de ser recibido como héroe benefactor para sus amigos y malhechor para sus enemigos. En momentos posteriores vemos desarrollarse de manera progresiva el poder heroico, por medio de los distintos diálogos que Edipo mantiene con personajes como Creonte, Polinices o Teseo. Dentro del prólogo Sófocles utiliza términos que anuncian las imágenes rituales que se desarrollarán en los episodios y cantos corales posteriores: así sucede con el verbo δέχομαι, que introduce el tema de la acogida del héroe mediante el futuro δέξεται en los primeros versos, o las palabras que recuerdan los regalos propios de la hospitalidad que el héroe recibe o los beneficios que concederá a los atenienses, como δῶρον o χάρις. Por otra parte, la ambigüedad de las Euménides, que pueden ser malévolas o benévolas, es utilizada como un recurso dramático vinculado a la misma dualidad del suplicante.

---

<sup>385</sup> Sobre esto, vid. Parke 1986: 120.

<sup>386</sup> Cf. *Il.* IX 457; Hes. *Op.* 465; Paus. II 2 8.

<sup>387</sup> Según Mikalson (2012: 435), esta alusión podría referirse al tercer prodigio mencionado en el prólogo: el terremoto. No obstante, podemos rechazar esta interpretación, pues en época clásica los terremotos eran siempre atribuidos a Poseidón, vid. Pritchell 1979: 114.

<sup>388</sup> Cf. Jebb 1885: 147; Mikalson 2012: 435; Winnington-Ingram 1980: 270-271.

Esta dicotomía es programada al comienzo de la obra mediante la alusión a los distintos nombres recibidos por las Euménides, que son al mismo tiempo terroríficas y acogedoras. En momentos sucesivos esta misma dualidad es explorada con fines dramáticos, como sucede en el momento en el cual el nombre de las Euménides se asocia con su etimología, un hecho que nos recuerda su benevolencia hacia el héroe.

En segundo lugar, por lo que respecta al ἄλσος, Sófocles ha retomado las características de este espacio religioso y las ha adaptado al contexto dramático. En este sentido, Sófocles anuncia algunos rasgos de este bosque en el prólogo y los desarrolla en los momentos posteriores hasta la éxodo en el momento de la mención a la tumba del héroe. Así sucede con el carácter inviolable del bosque sagrado, nombrado ἄθικτος en el prólogo, mediante un compuesto que es aplicado al final a Edipo mismo, que se convierte ahora en guía hacia su sagrada tumba. Opuesto al demo habitado de Colono, el bosque es un espacio secreto, inviolable y misterioso, como lo será también la tumba del héroe al final. Por otra parte, la yuxtaposición de las tres plantas representativas de los dioses Apolo, Atenea y Dioniso, es amplificada en los episodios y cantos corales siguientes. Así sucede en el elogio de Atenas o en la imagen del umbral bronceíneo que hunde sus raíces en la tierra, o el peral cóncavo que transfiere la imagen vegetal al nuevo espacio sagrado del sepulcro. Este umbral, asociado con el reino de Hades, amplifica la imagen del pasaje de Edipo hacia su muerte, un tránsito anunciado en el prólogo con la alusión a este mismo umbral y mediante el término πέρασιν. Por otra parte, las libaciones puras y sin mezcla de vino, programadas en el prólogo, son detalladas en el momento en el cual Edipo las derramará en honor de las Euménides. Así, los rasgos que caracterizan el ἄλσος y sus diosas protectoras son desarrollados a lo largo de toda la tragedia hasta convertirse en las características de la tumba del héroe.

En tercer lugar, el anuncio oracular nos informa en el prólogo sobre tres prodigios divinos que llegarán y marcarán la partida de Edipo. Dos de estos signos son repetidos con mucha insistencia al final de la obra y refuerzan los efectos de incertidumbre e inquietud ante un prodigio repentino e inesperado. Se trata, por tanto, del empleo de un elemento ritual mezclado con rasgos poéticos y con finalidades dramáticas concretas.

## Conclusiones finales

Los prólogos de las siete tragedias conservadas de Sófocles se pueden definir como una parte unitaria que precede a la *parodos* y que presenta sobre todo una función de presentación del conjunto de la obra. Los prólogos exponen ante los espectadores el argumento dramático, que comienza ya a desarrollarse, y programan las acciones que van a producirse en los episodios y en los cantos corales posteriores. Por otra parte, el contexto religioso en el cual se representaban las tragedias griegas así como los distintos rasgos rituales presentes en ellas son elementos igualmente necesarios para comprender mejor la función que éstas perseguían. Se trataba de un espectáculo teatral donde el lenguaje solemne y poético, junto con las múltiples evocaciones rituales adaptadas a contextos dramáticos concretos y muy diversos, jugaba un papel fundamental. Este hecho producía efectos variados en los espectadores según la situación que se representaba en escena.

Con estos presupuestos, hemos estudiado la manera en que Sófocles emplea diferentes elementos rituales en los siete prólogos de sus tragedias conservadas. Por un lado, estos elementos, que refuerzan la exposición del conflicto trágico con efectos diversos, se encuentran estrechamente relacionados con el lenguaje poético de la tragedia y con las necesidades dramáticas de cada contexto. Por ello, perfectamente podríamos hablar de elementos poético-rituales o de poesía ritualizada. Por otro lado, los prólogos exponen el tema principal de la tragedia con una doble función: presentar el argumento teatral y dar comienzo a las acciones que se desarrollan en el futuro inmediato, en los episodios y en los cantos corales posteriores.

Siguiendo una metodología lingüística, hemos analizado los siete prólogos de las tragedias conservadas de Sófocles prestando especial atención a los elementos rituales presentes en ellos. Posteriormente, hemos estudiado la manera en que estos mismos elementos evolucionan a lo largo de todo el drama con el objetivo de extraer esquemas regulares en la composición de los prólogos. Como conclusión, podemos afirmar que en los siete prólogos aparecen diversos rasgos rituales empleados, en algunos casos, con una finalidad «expositiva» y «programática». Estos mismos elementos evolucionan, con rasgos lingüísticos y estilísticos remarcables que dependen del contexto dramático, a lo largo de los episodios y cantos corales posteriores hasta la resolución del conflicto trágico, bien de manera progresiva bien en momentos puntuales e importantes del desarrollo dramático en los cuales se vuelve a recordar el mismo elemento. De entre los diferentes elementos rituales que hemos estudiado, debemos distinguir entre aquellos que aparecen en varias tragedias y aquellos que sólo aparecen en una obra.

Entre aquellos elementos presentes en varios prólogos hemos detectado el oráculo, los espacios sagrados y la súplica. Por lo que respecta al oráculo, este elemento es utilizado por Sófocles de manera explícita en cuatro prólogos (*Traquinias*, *Edipo Rey*, *Electra* y *Edipo en Colono*), con la salvedad de *Filoctetes*, una tragedia en la cual el oráculo se encuentra presente de manera implícita en el prólogo, aunque esta presencia no se hará explícita hasta más adelante en la tragedia. En los cuatro prólogos en los cuales el oráculo tiene una importancia destacable, ésta se puede concretar en tres funciones principales: exponer el conflicto trágico que inquieta a los personajes y a los espectadores a causa de un hecho problemático que va a producirse en el futuro como consecuencia de acciones pasadas, programar de manera expectante el futuro inmediato en el cual se producirán los hechos profetizados y motivar la acción de los personajes, que comienzan a actuar a causa de la predicción oracular. De esta manera, en momentos

posteriores al prólogo e importantes desde el punto de vista dramático, el vaticinio oracular es nuevamente evocado mediante rasgos lingüísticos que recuerdan aquel oráculo que predijo la conclusión de la tragedia, la resolución del conflicto.

En *Traquinias*, el oráculo ha profetizado el τέλος τοῦ βίου de Heracles, que se encuentra desde hace tiempo separado de su esposa Deyanira. En los primeros versos de la obra, la antigua máxima según la cual no era posible juzgar la vida de un hombre antes de su muerte, encontramos sintetizado el tema oracular que, unos versos más tarde, será especificado en el destino de Heracles, cuya dicha o desdicha no nos es posible conocer antes de su muerte. En esta línea, el oráculo predice que el τέλος τῶν πόνων del héroe está a punto de llegar a su fin, pero este vaticinio se lleva a cabo con la ambigüedad característica del lenguaje oracular, que se refiere al mismo tiempo al final de su vida y a la conclusión de sus trabajos. A causa de esta desconcertante predicción, el hijo del héroe decide marchar a la búsqueda de su padre. En los episodios posteriores, esta misma profecía será recordada y utilizada según las necesidades dramáticas de cada contexto. Así sucede, por ejemplo, con la alusión al oráculo de Dodona, mencionado con el fin de recordar la inminente muerte del héroe.

De un modo similar, en *Edipo Rey* la mención del oráculo en el prólogo destaca por su finalidad programática al advertir a los tebanos que la ciudad está contaminada a causa de un μῖασμα que hay que expulsar. Con este objetivo, Edipo comienza una investigación que se desarrolla en el resto de la obra mediante constantes alusiones a los distintos oráculos que pertenecen al mito de Edipo, unos oráculos que se entrecruzan con la profecía anunciada al comienzo y se expresan en todo momento mediante un lenguaje enigmático que opone la claridad de la predicción a la oscuridad de las palabras de Apolo. Finalmente, Edipo descubrirá en sí mismo la impureza que debe ser desterrada con el fin de purificar la comunidad.

En el oráculo del prólogo de *Electra* encontramos también resumido el fin de la tragedia mediante la expresión ambigua κλέψαι χειρὸς ἐνδίκου σφαγᾶς. El lenguaje ambiguo y sintético del oráculo anuncia las muertes ritualizadas de Clitemnestra y Egisto mediante el término σφαγή, que nos recuerda la manera en que se ejecutaban los sacrificios de animales con una imagen que será recordada en el momento del sacrificio de Clitemnestra, cuando la sangre de la víctima deberá ser vertida “piadosamente” sobre el altar del sacrificio con el fin de reparar el crimen cometido en el interior de palacio. Las palabras del oráculo, que programan la restauración del poder a su legítimo heredero, no sólo preparan al espectador para el final del conflicto, sino que también, mediante una serie de imágenes presentes en el prólogo, se desarrollan en los episodios posteriores. Así sucede en la *rhêsis* de mensajero que anuncia la fingida muerte de Orestes, urdida en el prólogo como consecuencia del anuncio oracular, o el sueño de Clitemnestra, que inquieta a los personajes y a los espectadores a causa de un prodigio que anuncia lo que parece ser la inminente llegada del legítimo heredero del trono.

En *Edipo en Colono* el oráculo del prólogo predice la instalación de Edipo en el demo ático de Colono, donde debe instaurar su culto como héroe protector de los atenienses. Este anuncio oracular es referido por medio de otros elementos religiosos tradicionales, como el rayo que caerá, como un prodigio sucedido de manera súbita, en el momento y el lugar exactos de la marcha del héroe hacia su muerte. Casi al final de la tragedia estos mismos prodigios, el ruido y la luminosidad, serán repetidos con una fuerte intensidad recordándonos así el prólogo, el momento en el cual estos fenómenos fueron profetizados.

El segundo elemento que aparece en varios prólogos es la alusión al espacio sagrado donde tiene lugar la acción dramática. Esta alusión es importante en las tres últimas tragedias conservadas de Sófocles: *Electra*, *Filoctetes* y *Edipo en Colono*. De hecho, la descripción de este espacio, según pensamos, tiene tres funciones principales: presentar el espacio escénico donde la acción tiene lugar, desarrollar un discurso poético cuyos efectos inmediatos en el espectador son más que evidentes y programar momentos posteriores en los cuales se recuerda el mismo espacio.

En el prólogo de *Electra* encontramos la descripción poética de la ciudad de Argos donde los personajes acaban de llegar, un lugar que recibe el calificativo de ἄλσος. La mención de los lugares sagrados más emblemáticos de la ciudad, como el templo de Hera o la plaza pública de Apolo Licio, así como los juegos etimológicos y la paronomasia entre λυκοκτόνος... Λύκειος y πολυχρύσους... πολύφθορον, juegan un papel muy importante en la descripción ritualizada de esta escena. Igualmente, la alusión a Apolo Λύκειος, uno de los dioses culturales más importante de la ciudad mencionado como divinidad asesina de lobos, al mismo tiempo como destructor y protector, es retomada en dos momentos posteriores importantes desde el punto de vista dramático. El primero es una εὐχή que Clitemnestra dirige a esta divinidad con el fin de ser liberada de sus miedos producidos por el enigmático sueño que ha predicho la inminente llegada de Orestes. El segundo es una nueva súplica que Electra dirige nuevamente a Apolo Licio solicitando la protección en el crimen que va a cometer en los versos siguientes matando a los asesinos de su padre.

En el prólogo de *Filoctetes* la descripción de la caverna es también importante, pues ésta se encuentra asociada al personaje en la medida en que el lugar refleja la exclusión social del héroe, animalizado y salvaje. En este sentido, el lugar es descrito como un espacio donde los ritos de la comunidad se han visto alterados, pues en lugar de la εὐφημία que debería prevalecer en los sacrificios, Filoctetes pone de manifiesto una δυσφημία que, junto con el hedor y la sangre que rezuma de su herida, refleja una fuerte transgresión del rito esperable. Este espacio salvaje, presentado en el prólogo como un ἄντρον excluido de la sociedad, es al mismo tiempo un lugar sagrado, en contacto con la naturaleza volcánica de la isla consagrada a Hefesto, una tierra inviolable e inalterable donde no tiene cabida el paso del hombre, pero que debe ser reverenciada antes de partir. Al final de la tragedia, la gruta del principio es transformada en un μέλαθρον, un espacio lleno de cultos y de vegetación como reflejo de la reintegración social de Filoctetes. Finalmente, el hijo de Peante realiza una invocación a Hermes y a la llanura de Lemnos que abandona, una súplica que recuerda la invocación que Odiseo dirige a Hermes en el prólogo con el objetivo de ser acompañado en la empresa que se dispone a realizar.

En el prólogo de *Edipo en Colono* hallamos de nuevo la importancia de la descripción de un espacio sagrado, en este momento asociado a la transformación heroica que progresivamente experimenta el personaje. En efecto, el ἄλσος del prólogo es descrito con una fuerza poética bastante sintética y efectista, un lugar del cual brota una abundante vegetación, que, recordando a los dioses correspondientes, es detallada y ampliada en el primer estásimo. Este *locus amoenus* presenta características que, además de definir la naturaleza sagrada de este espacio, son retomadas y aplicadas a la tumba que, al final de la tragedia, albergará el nuevo culto de Edipo. El bosque sagrado, un lugar fascinante y misterioso donde Edipo encuentra el χαλκόπους ὁδός, presenta una fuerte sacralidad que también tendrá la tumba del héroe, dos espacios asociados por su naturaleza y por un estilo y un lenguaje similares que conectan el prólogo con la

éxodo. Asimismo, las libaciones que Edipo derrama en este lugar con el fin de apaciguar a las Euménides, protectoras del ἄλσος, no sólo asocian la figura del héroe con la de las divinidades sino que también destacan por su precisión poética y dramática en un episodio posterior que recuerda el prólogo.

El tercer elemento que aparece en varios prólogos es la súplica, que encontramos en *Edipo Rey* y en *Edipo en Colono*. La tragedia *Edipo Rey* comienza con una escena de súplica según la cual la comunidad de los tebanos solicita auxilio al rey Edipo a causa de una epidemia que asuela la ciudad. Los ciudadanos ruegan que el soberano les encuentre un remedio mediante una súplica que, con elementos característicos como los ramos, los altares y los peanes, se asemeja a la súplica dirigida a la divinidad. Pero en vez de una divinidad es el soberano quien recibe la súplica a causa de su capacidad para ayudar a la comunidad. En los episodios posteriores encontramos desarrollado el motivo de la súplica, que constantemente nos reenvía al prólogo. Según el momento, la capacidad para liberar la comunidad de la peste es encarnada por Edipo en el prólogo, por las divinidades del lugar en la *parodos*, por Tiresias en la plegaria que Edipo le dirige o por el pueblo tebanos, a quien Edipo mismo dirige una última súplica al final de la tragedia para ser expulsado de suelo tebanos. En esta nueva plegaria, las características que definen al suplicante y al *supplicandus* son invertidas con respecto a la súplica realizada en el prólogo. Asimismo, la súplica dirigida por Yocasta, a mitad de la tragedia, a Apolo ἄγχιστος con el fin de ser liberada de sus miedos presentes nos recuerda nuevamente el prólogo. El motivo de la súplica, por tanto, refuerza la exposición de un conflicto trágico principal explicado en el prólogo y desarrollado a lo largo de la obra hasta su aparición en la resolución del mismo conflicto trágico.

Igualmente, la súplica de *Edipo en Colono* puede justificarse por las necesidades dramáticas de la tragedia. Edipo, llegado para convertirse en un héroe protector de los atenienses, ha llegado al bosque sagrado de las Euménides para instalarse como benefactor para el pueblo de los atenienses, que van a acoger su culto, y protector contra la comunidad de los tebanos, que lo expulsaron. Para obtener la protección en el lugar donde acaba de llegar dirige una súplica a las divinidades del ἄλσος. Esta súplica de *asylia* se asocia con las características ambivalentes que el héroe encarnará desde su tumba, siendo al mismo tiempo benefactor para los que han acogido su culto y malhechor contra aquellos que lo han desterrado. Esta ambivalencia de Edipo es expuesta de manera sintética en el prólogo y desarrollada de manera progresiva a lo largo de los diálogos que Edipo mantiene con los diferentes personajes de la obra, clasificados en las categorías de amigos atenienses, como Teseo, o de enemigos tebanos, como Creonte o Polinices. De esta manera, el héroe experimenta una transformación progresiva, desarrollada y constantemente recordada en los episodios y en los cantos corales posteriores.

En relación con los elementos rituales que sólo aparecen en un prólogo, conviene tener en consideración los siguientes aspectos:

En la primera tragedia que hemos analizado, *Ayante*, hemos detectado tres elementos rituales empleados al servicio del drama. En primer lugar, la diosa Atenea, cuya aparición se limita al prólogo, refuerza la sacralidad del lugar donde la acción dramática se desarrolla por medio de la interacción entre Odiseo y Ayante, guiados por la divinidad. Por otra parte, esta deidad presenta una función programática muy importante al mostrar ante Odiseo la locura de uno de los héroes más poderosos de Grecia con el fin de que se compadezca del desgraciado Ayante y abogue, al final de la tragedia, por



concederle piadosa sepultura. Mediante la *θεία μανία* que la diosa envía al héroe como castigo, Atenea trata de restaurar el orden que la *hybris* del Telamonio ha transgredido. En consecuencia, en los episodios posteriores Ayante se purifica mediante su suicidio alcanzando así una nueva naturaleza heroica. En segundo lugar, hemos analizado la espada como objeto simbólico mencionado con imágenes poéticas y rituales que conectan la matanza del ganado con el suicidio del héroe. Así sucede con la imagen de sumergir la espada en el cuerpo de los animales y de Ayante, mencionada en sendos momentos mediante la fórmula *σὸν (περὶ) νεορράντῳ ξίφει*. En tercer lugar, los sacrificios de los animales que Ayante ejecuta en el prólogo configuran una imagen poética y trágica que transgrede el protocolo habitual en el sacrificio de animales. Estas mismas imágenes son retomadas más adelante en referencia al sacrificio del héroe, que se suicida con la misma espada, personificada como *Σφαγεύς*, que había utilizado para matar al ganado en el prólogo. Así, tanto la espada como el sacrificio presentan una escena ritualizada y transgredida que conecta el prólogo con el momento del suicidio de Ayante.

En *Traquinias*, además del oráculo encontramos otros dos elementos rituales que son expuestos en el prólogo y desarrollados en los momentos posteriores. Por un lado, los ritos nupciales presentan en el prólogo una fuerte transgresión que modifica la función principal del matrimonio. La felicidad característica de los cónyuges es cambiada por el horror que causa la simple visión del río Aqueloo, un pretendiente monstruoso que solicita la mano de Deyanira. La unión conyugal que debería existir en el matrimonio se altera por la separación de los esposos, que nunca se encuentran en un mismo lecho. Esta inversión de los pilares que sostienen el *οἶκος* se reitera a lo largo de todo el drama, pues constantemente se recuerdan la separación de los esposos, el miedo, la preocupación y la angustia que inquietan a Deyanira. Por otro lado, Zeus es una presencia constante desde el prólogo hasta el desenlace trágico, como paralelo divino de su hijo Heracles, venidos ambos para liberar a la novia del monstruoso pretendiente. Los muchos epítetos recibidos a lo largo de la tragedia por la divinidad, mencionada como Zeus *Ἀγώνιος*, *Τροπαῖος* o *Κηναῖος* de acuerdo con sus distintas realidades culturales, pueden explicarse por su relación con el contexto dramático en el que aparecen.

La tragedia *Antígona* desarrolla como motivo central el ritual de la sepultura. De entrada, en el prólogo se expone la transgresión ritual que comete Creonte al privar de sepultura al traidor Polinices. Como consecuencia de esta privación y de la exposición prolongada de un cadáver en el interior de Tebas, la comunidad es víctima de una impureza religiosa. Contra este decreto se rebela Antígona, que recuerda con frecuencia el momento de la piadosa preparación del muerto, realizada tradicionalmente por las mujeres antes del entierro, y la elevación del túmulo, como muestran los términos *κουφίζω* y *χόω*. Estos mismos motivos, así como el lamento fúnebre, son programados en el prólogo y llevados a cabo por la heroína en los episodios posteriores, como sucede en los dos intentos de sepultura del cadáver, en el treno que pronuncia o en el instante en el cual ella misma alude al momento de su propia sepultura. Finalmente, cuando Creonte decida liberar a Antígona y enterrar a Polinices el soberano aludirá a estos mismos procedimientos rituales con el fin de restituir el orden alterado. El final de la tragedia se caracteriza por los constantes lamentos fúnebres que ponen de manifiesto el fracaso de las restricciones proclamadas por el rey. Así también, el motivo de la mujer que va a casarse con la muerte es programado dentro del mismo prólogo, mediante la ambigüedad semántica del verbo *κεῖμαι* y la construcción en quiasmo que anuncian la

muerte conjunta y entrelazada de los amantes, Antígona y Hemón, con imágenes retomadas al final de la tragedia cuando dicha muerte se produce.

En el prólogo de *Edipo Rey*, el motivo religioso del μῖασμα es importante en la medida en que es programado por el oráculo con una finalidad programática, por medio de una imagen poética de acuerdo con la cual el μῖασμα brota de la tierra como una planta. La misma tierra engendra la muerte en lugar de la vida, pues los animales y los vegetales se encuentran muriendo, así como los partos de las mujeres, que llegan a su fin a causa de esta enfermedad. La expulsión del μῖασμα que contamina la tierra es la imagen principal anunciada por el oráculo al comienzo de la tragedia, una imagen repetida a lo largo de toda la obra hasta la éxodo, momento en el cual Edipo descubrirá en sí mismo la enfermedad que debe ser desterrada para purificar la comunidad.

En el prólogo de *Electra* asistimos a una exposición no sólo del engaño planificado por Orestes para vengar el asesinato de su padre sino también de las ofrendas fúnebres (las libaciones y el mechón de cabello) que el hijo de Agamenón planea depositar sobre la tumba de su padre. En los momentos posteriores, importantes desde el punto de vista argumental, aparece desarrollado este mismo motivo ritual. Es el caso de la alusión al destronamiento del antiguo rey Agamenón por su asesino Egisto, momento en el cual las libaciones son transformadas en las παρέστιοι λουβαί que se derramaban en el centro del hogar. También es el caso del diálogo entre Crisótemis y Electra, momento en el cual las dos hermanas discuten sobre sus diferentes conceptos de las libaciones: para la primera las ofrendas son una manera de apaciguar la cólera del muerto con el fin de evitar que tenga lugar la profecía que predijo la llegada del vengador; para la segunda son un asunto piadoso cuyo único objetivo es rendir culto a su padre muerto. El motivo de las libaciones es también retomado en el momento de la descripción del μασχαλισμός de Agamenón, en el cual los λουτρά que Orestes quería derramar sobre la tumba del muerto se convierten en las libaciones que contribuyen a la limpieza del difunto. Según esta imagen, el asesinato de Agamenón es descrito como un baño de sangre, de acuerdo con el cual el agua que servía para purificar la mancha se convierte en sangre cuyo derramamiento vuelve impuro el asesinato. Los dos tipos de ofrendas mencionados por Orestes en el prólogo son retomados en un momento en el cual se anuncia que alguien familiar ha vertido libaciones piadosas y ha depositado mechones de cabello sobre la tumba, un anuncio cuyo efecto sirve para crear la falsa esperanza de la pronta llegada de Orestes.

El prólogo de *Filoctetes* refleja una transgresión de valores hoplíticos, como se hace evidente en la manera en que Odiseo instruye a su aprendiz Neoptólemo, un aprendizaje basado en el engaño, los intereses personales y la traición, frente a una moral basada en la colectividad y la solidaridad entre los compañeros. Las imágenes militares, que recuerdan la jerarquía entre Odiseo y Neoptólemo, son importantes en la medida en que programan la empresa que el hijo de Aquiles debe realizar en los episodios siguientes. Por medio de esta acción y aprendizaje, Neoptólemo experimenta un cambio de estado de efebo a hoplita. Entre los rituales asociados con la efebía, el juramento, presente también en el prólogo, juega un papel fundamental en la configuración de los personajes, un elemento empleado al servicio de la falsa amistad ritualizada que Neoptólemo promete a Filoctetes a fin de ganar su confianza. Además del ritual de la efebía, hemos detectado otros dos aspectos que los espectadores podrían asociar con ritos y mitos que tenían lugar en la isla de Lemnos. Se trata de la δυσσομία, expuesta de manera sintética en los primeros versos de la tragedia mediante la imagen poética de la sangre que gotea de la herida y recordada con frecuencia en los episodios y cantos

corales posteriores, durante los cuales se puede conectar el mal olor con el μῖασμα que contamina el personaje, una imagen que refuerza la transgresión ritual descrita en el prólogo. Pero también se trata del fuego purificador de la isla de Lemnos, invocado con frecuencia desde el prólogo con tres funciones principales, que lo asocian con la sacralidad volcánica de la isla consagrada a Hefesto y que definen la naturaleza del fuego como un elemento purificador, civilizador y protector.

De manera general, los elementos rituales presentes en los prólogos de Sófocles reflejan un ambiente sacralizado y trágico, que está soportando una transgresión ritual según la cual el orden religioso esperable ha sido alterado. Esta situación conflictiva inicial es expuesta en el prólogo y motiva la acción dramática que comienza a desarrollarse. Estos rasgos rituales son construidos mediante procedimientos poéticos cuyo empleo se puede explicar a causa de las necesidades dramáticas de cada contexto. Encontramos imágenes poéticas, como el μῖασμα que brota de la tierra en *Edipo Rey*, así como epítetos que presentan connotaciones religiosas y se encuentran reformulados según el contexto, como πολυχρύσους o πολύφθορον. Este registro lingüístico refuerza la evocación de realidades rituales, como sucede con la expresión ἔνθα μή τις ὄψεται, que recuerda la expulsión del μῖασμα, o con compuestos extraños que evocan imágenes poético-trágicas, como ξιφοκτόνους o νεορράντω, así como con el estilo repetitivo que transgrede la finalidad esperable en el ritual del sacrificio de los animales en *Ayante*.

Por otro lado, en este estudio hemos puesto de manifiesto algunas expresiones sintéticas y poéticas que ofrecen una rápida impresión del problema que ha tenido lugar o programan los hechos que serán desarrollados más adelante. Así sucede con la expresión κλέψαι χειρὸς ἐνδίκου σφαγᾶς, que anuncia el desenlace del engaño urdido por Orestes y el sacrificio de Clitemnestra, o con las imágenes de la δυσφημία y la δυσοσμία de Filoctetes, evocadas en los primeros versos mediante imágenes poéticas que dan una fuerte impresión de la transgresión ritual que se ha producido. Estos procedimientos, que son al mismo tiempo poéticos, rituales y dramáticos, tienen efectos diversos en el espectador y conectan el lenguaje poético con la evocación ritual, que, de manera sintética e inquietante, refuerza la exposición del inicio conflictivo de la tragedia.

Así pues, estos elementos rituales refuerzan el conflicto trágico inicial, pero al mismo tiempo preparan y programan con antelación las acciones dramáticas que comienzan a desarrollarse en el prólogo y se extienden en los episodios y en los cantos corales posteriores. Estos rasgos, pues, se encuentran repetidos, con esquemas similares al que aparece en el prólogo pero de una manera más detallada, en los momentos posteriores. En muchas tragedias los elementos rituales que encontramos en el prólogo son utilizados, más adelante, con la finalidad de reforzar una inversión dramática al ser empleados con las mismas características pero en contextos diferentes. Es el caso de la espada y de los sacrificios en *Ayante*, motivos que en el prólogo se refieren a la matanza del ganado y en un momento posterior aluden al suicidio de Ayante, con un lenguaje recordatorio del primer sacrificio. Esta inversión dramática se produce también en la súplica de *Edipo Rey*, un motivo empleado en el prólogo para reforzar el conflicto trágico y dirigida al rey con el fin de que éste encuentre una salvación para la enfermedad. Este mismo motivo es utilizado al final con una inversión dramática muy clara, pues en este momento es Edipo quien dirige una nueva súplica al pueblo con el fin de obtener su propia expulsión. Del mismo modo, esta inversión se puede observar en *Edipo en Colono*, tragedia en la cual las características que definen el ἄλσος descrito en el prólogo como un bosque sagrado, misterioso y prohibido de pisar serán aplicadas

al final a la tumba del héroe. Estos dos espacios son conectados entre sí gracias a su poder y a su sacralidad.

En definitiva, en este estudio hemos analizado la manera en que Sófocles compone los prólogos de sus siete tragedias conservadas. El dramaturgo emplea procedimientos que son al mismo tiempo poéticos, rituales y dramáticos con el fin de exponer, de manera sintética e inquietante, el conflicto que acaba de aparecer al comienzo de la tragedia. Estos mismos procedimientos son utilizados de una manera programática, pues se desarrollan a lo largo de la tragedia hasta la éxodo. Podemos concluir que en los prólogos de las tragedias conservadas de Sófocles hay una serie de elementos poético-rituales que presentan una doble función que sirve para dar forma a los efectos producidos por el drama: expositiva y programática.

## 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.
- DAIN, A. & 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.
- 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.
- (1988), *Sófocles: Áyax, Las Traquinias, Antígona, Edipo Rey*, Madrid.
- PEARSON, A. C. (1924), *Sophoclis fabulae*, Oxonii.
- VARA, J. (1991), *Sófocles: tragedias completas*, Madrid.

---

\* Las revistas, salvo en los casos en que no aparecen, siguen las abreviaturas de la *Année Philologique*.

## 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).
- 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, Lipsae.
- 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.
- BAÑULS, J. V. & DE MARTINO, F. & MORENILLA, C. (eds.) (2006), *El teatro greco-latino y su recepción en la tradición occidental*, Bari.
- 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.
- BIERL, A. (1991), *Dionysos und die griechische Tragödie*, Tübingen.
- 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.
- (2013), «Aspectos problemáticos del mensaje y el mensajero en la tragedia griega», en PINO CAMPOS, L. M. & SANTANA HENRÍQUEZ, G. (eds.), *Kalos kai agathos aner didaskalou paradeigma: homenaje al profesor Juan Antonio López Férez*, Madrid, 121-126.
- BURKERT, W. (1966), «Greek tragedy and sacrificial ritual», *GRBS* 7, 87-121.
- CODERCH, J. R. (1996), «Purgación y locura en la tragedia griega», *Philologica Canariensis* 2, 37-48.
- DALE, A. M. (1968<sup>2</sup>), *The lyric metres of Greek drama*, Cambridge [1948].
- DE MARTINO, F. & MORENILLA, C. (eds.) (2003), *L'ordim de la llar*, Bari.



- (eds.) (2009), *Legitimación e institucionalización política de la violencia: teatro y sociedad en la antigüedad clásica*, Bari.
- (eds.) (2013), *Palabras sabias de mujeres: teatro y sociedad en la antigüedad clásica*, Bari.
- 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.
- GOWARD, B. (2004), *Telling tragedy: narrative technique in Aeschylus, Sophocles and Euripides*, London.
- 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.
- HENRICH, 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].

LORAUX, 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.

MORENILLA, C. (2014), «Morir por espada, "Helena", vv. 298-302», *Nova Tellus* 31 (2), 43-64.

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].
- PORTER, D. H. (1971), «Structural parallelism in Greek tragedy: a preliminary study», *TAPhA* 102, 465-496.
- 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.
- ROMERO MARISCAL, L. (2013), «Mujeres, palabras y escritura en la tragedia griega», en DE MARTINO, F. & MORENILLA, C. (eds.), *Palabras sabias de mujeres: teatro y sociedad en la antigüedad clásica*, Bari, 333-360.
- 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.
- SANCHIS LLOPIS, J. (2013), «Las mujeres de Lemnos en la comedia griega», en PINO CAMPOS, L. M. & SANTANA HENRÍQUEZ, G. (eds.), *Kalos kai agathos aner didaskalou paradeigma: homenaje al profesor Juan Antonio López Férrez*, Madrid, 753-759.
- 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 & ROILS, 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.
- BAÑULS, J. V. & CRESPO, P. (2003), «La arquitectura de la heroína trágica en Sófocles», en DE MARTINO, F. & MORENILLA, C. (eds.), *L'ordim de la llar*, Bari, 31-102.
- 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.
- CALDERÓN DORDA, E. & DE PACO, D. (2013), «Aspectos terminológicos del sacrificio en Sófocles», en PINO CAMPOS, L. M. & SANTANA HENRÍQUEZ, G. (eds.), *Kalos kai agathos aner didaskalou paradeigma: homenaje al profesor Juan Antonio López Férez*, Madrid, 149-160.
- CESCHI, G. (2009), *Il vocabolario medico di Sofocle*, Venezia.
- CUNY, D. (2007), *Une leçon de vie: les réflexions générales dans le théâtre de Sophocle*, Paris.
- 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.
- DUNN, F. M. (2002), «Sophocles and narratology of drama», *life* 5, 337-355.
- 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.
- FIALHO, M. D. C. (1992), *Luz e trevas no teatro de Sófocles*, Coimbra.
- 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.

- GARDINER, C. P. (1987), *The Sophoclean chorus: a study of character and function*, Iowa City.
- 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, J. (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.
- KITZINGER, R. (2008), *The choruses of Sophokles' Antigone and Philoktetes: a dance of words*, Leiden, Boston.
- 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. & PERNEE, 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.
- MORENILLA, C. (2013), «A la búsqueda de la armonía cívica perdida: Eros, Afrodita y la reformulación dramática en las tragedias tardías de Sófocles», *ExClass* 17, 5-26.
- MORENILLA, C. & BAÑULS, J. V. (2009), «Justicia y violencia en la tragedia de Sófocles», en DE MARTINO, F. & MORENILLA, C. (eds.), *Legitimación e institucionalización política de la violencia: teatro y sociedad en la antigüedad clásica*, Bari, 17-64.
- (2013), «Áoikoi gunáikes en Sófocles», en DE MARTINO, F. & MORENILLA, C. (eds.), *Palabras sabias de mujeres: teatro y sociedad en la antigüedad clásica*, Bari, 299-331.
- 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.
- PÉREZ LAMBÁS, F. (2015), «Sobre algunos paralelismos en *Áyax* y *Antígona*», en MACÍAS VILLALOBOS, C. & MAESTRE MAESTRE, J. M. & MARTOS MONTIEL, J. F. (eds.), *Europa Renascens: la cultura clásica en Andalucía y su proyección europea*, Zaragoza, 395-408.
- (2016a), «El tiempo en Sófocles: formas y funciones», en BORRELL VIDAL, E. & GÓMEZ CARDÓ, P. (eds.), *Omnia mutantur. Canvi, transformació i pervivència en la cultura clàssica, en les seves llengües i en el seu llegat*, Barcelona, vol. I, 143-155.
- 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. (1987), «Parting words: final lines in Sophocles and Euripides», *CQ* 37 (1), 51-64.
- (1988), «Sophoclean endings: another story», *Arethusa* 21 (2), 177-196.
- ROMILLY, J. D. (ed.) (1983), *Sophocle: sept exposés suivis de discussions (Entretiens sur l'Antiquité classique XXIX)*, 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].

- SEIDENSTICKER, B. (1983), «Die Wahl des Todes bei Sophokles», en ROMILLY, J. D. (ed.), *Sophocle: sept exposés suivis de discussions (Entretiens sur l'Antiquité Classique XXIX)*, Gênevè, 105-153.
- 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

- DUNN, F. M. & COLE, T. (eds.) (1992), *Beginnings in classical literature*, Cambridge.
- 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.
- RICHARDSON, B. (ed.) (2002), *Narrative dynamics: essays on time, plot, closure and frames*, Columbus, Ohio.

- (ed.) (2008), *Narrative beginnings: theories and practices*, University of Nebraska Press.
- 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.
- SEGAL, C. (1992), «Tragic beginnings: narration, voice and authority in the prologues of Greek drama», en DUNN, F. M. & COLE, T. (eds.), *Beginnings in classical literature*, Cambridge, 85-112.

## 7. Bibliografía por tragedias

### *Ayante*

- 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.
- HENRICHS, 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.
- MÉNDEZ DOSUNA, J. V. (2011), «Deceptive echoes: the tarnished shine of *Ajax*' sword (S. *Aj.* 1025)», en LUJÁN, E. R. & GARCÍA ALONSO, J. L. (eds.), *A Greek man in the iberian street: papers of linguistics and epigraphy in honour of Javier de Hoz*, Innsbruck, 93-100.
- PÉREZ LAMBÁS, F. (2016b), «Caracterización lingüística de la espada de *Áyax*», *SPhV* 18, 305-318.
- 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.

CALAME, C. (1998), «Héraclès, animal et victime sacrificielle dans les *Trachiniennes* de Sophocle», en BONNET, C. & JOURDAIN-ANNEQUIN, C. & PIRENNE DELFORGE, V. (eds.), *Le bestiaire d'Héraclès: IIIe rencontre héracléenne*, Liège.

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.

FÁTIMA DE SOUSA, M. (2013), «Da violência à civilização: Hércules, o super-homem da antiguidade», *Humanitas* 65, 9-26.

FERABOLI, S. (1986), «Eracle, le *Trachinie* e il calendario», *CUCC* 23 (2), 125-135.

FERRARI, F. (1988), «Sofocle omericissimo: *Trachinie* 144-146», *RFIC* 116, 167-173.

FIALHO, M. D. C. (1976), «Eros e finitude em *As Traquínias* de Sófocles», *Humanitas* 27, 131-166.

— (2002), «Vivência e expressão de Eros em Sófocles, *Traquínias* (Tradição e Novidade)», *Humanitas* 54, 49-62.

— (2013), «O que sabe Dejanira? Interrogações sobre a personagem feminina de Sófocles, *Traquínias*», en DE MARTINO, F. & MORENILLA, C. (eds.), *Palabras sabias de mujeres: teatro y sociedad en la antigüedad clásica*, Bari, 227-235.

FOWLER, R. L. (1999), «Three places of the *Trachiniae*», en GRIFFIN, J. (ed.), *Sophocles revisited: Essays presented to Hugh Lloyd-Jones*, Oxford, 161-175.

- GARCÍA ROMERO, F. (2009), «Lessico agonistico nelle *Trachinie* di Sofocle», *Nikephoros* 22, 33-56.
- 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 CRUCES, J. L. (2013), «La sabiduría de Deyanira», en DE MARTINO, F. & MORENILLA, C. (eds.), *Palabras sabias de mujeres: teatro y sociedad en la antigüedad clásica*, Bari, 257-283.
- 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 ditirambo 16 de Baquílides», *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***

- BAÑULS, J. V. & CRESPO, P. (2006), «*Antígona*, la génesis de un mito», en BAÑULS, J. V. & DE MARTINO, F. & MORENILLA, C. (eds.), *El teatro greco-latino y su recepción en la tradición occidental*, Bari, 15-58.
- (2008), *Antígona(s): mito y personaje: un recorrido desde los orígenes*, Bari.
- 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), «Sophokles' 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 euripideas», *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 Tartuensis* 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.
- (2013), «A *Electra* de Sófocles: esperando Orestes», en PINO CAMPOS, L. M. & SANTANA HENRÍQUEZ, G. (eds.) *Kalos kai agathos aner didaskalou paradeigma: homenaje al profesor Juan Antonio López Férez*, Madrid, 268-276.
- 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 Sophokles' *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' *Supplices* 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.
- FEDER, L. (1963), «The symbol of the desert island in Sophocles' *Philoctetes*», *Drama Survey* 3, 33-41.
- 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 Sophocles' *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.

- O'HIGGINS, D. (1991), «Narrators and narrative in the *Philoctetes* of Sophocles», *Ramus*, 37-52.
- PÉREZ LAMBÁS, F. (2017a), «El prólogo de *Filoctetes*: un ejemplo de transgresión ritual y caracterización del personaje», en PÉREZ LAMBÁS, F. & FERNÁNDEZ REQUENA, P. & QUEROL DONAT, J. & SÁNCHEZ I BERNET, A. (eds.), *Quaerite et invenietis. Contribuciones a la investigación en estudios clásicos*, *SPhV* (Anejo 1), 65-76.
- 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.
- SILES, J. (2016), «Vieja y nueva política: en torno a *Filoctetes* de Sófocles», *SPhV* 18, 415-432.
- 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.
- CALAME, C. (1998), «Mort héroïque et culte à mystère dans l'*Œdipe à Colone* de Sophocle», en GRAF, F. (ed.), *Ansichten griechischer Rituale. Geburtstag Symposium für Walter Burkert*, Stuttgart, Leipzig, 326-356.
- 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.
- DUNN, F. M. (1992), «Introduction: beginning at Colonus», en DUNN, F. M. & COLE, T. (eds.), *Beginnings in classical literature*, Cambridge, 1-12.
- 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. (1996), «*Edipo em Colono*. O testamento poético de Sófocles», *Humanitas* 48, 29-60.
- (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.

- MARKANTONATOS, A. (2002), *Tragic narrative: a narratological study of Sophocles' Oedipus at Colonus*, Berlin.
- 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'Édipe 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.
- PÉREZ LAMBÁS, F. (2017b), «El prólogo y el primer estásimo de *Edipo en Colono*: un estudio comparativo», *CFC (G)* 27, 49-63.
- RODIGHIERO, 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. & ROILOS, P. (eds.), *Greek ritual poetics*, Cambridge (Massachusetts), 94-120.
- ARJONA PÉREZ, M. (2007), «Tres santuarios liminales de Eubea», *Saldvie: estudios de prehistoria y arqueología* 7, 49-70.
- 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.
- BIERL, A. (2007), «Literatur und Religion als Rito und Mythopoetik. Überblicksartikel zu einem neuen Ansatz in der Klassischen Philologie», en LÄMMLE, R. & WESSELMANN, K. (eds.), *Literatur und Religion I*, Berlin, 1-45.
- 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. (2001), *Le commerce des dieux: eusebeia, essai sur la piété en Grèce ancienne*, Paris.
- 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.
- COOK, A. B. (1940), *Zeus: a study in ancient religion*, Cambridge.
- 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.
- (ed.) (1998), *Ansichten griechischer Rituale. Geburtstag Symposium für Walter Burkert*, Stuttgart, Leipzig.
- 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].
- LÄMMLE, R. & WESSELMANN, K. (eds.) (2007), *Literatur und Religion*, Berlin.
- 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.
- PETRIDOU, G. (2016), *Divine epiphany in Greek literature and culture*, Oxford.
- PETRIDOU, G. & PLATT, V & TURNER, S. (2015), *Close encounters: human-divine relations in Graeco-Roman cult and culture*, Ashgate Publishing.
- PLATT, V. (2011), *Facing the gods: epiphany and representation in Graeco-Roman art, literature and religion*, Cambridge.
- 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<sup>2</sup>), *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 *παίαν* 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 mantique 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.
- (2009), «Sul rapporto tra religione e letteratura nella Grecia antica», *Historia religionum* 1, 77-104.
- (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.
- (1980), *Le sacrifice dans l'Antiquité: huit exposés suivis de discussions*, Vandoevres-Genève.
- (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.
- ARENDET, H. (1993), *La condición humana*, Barcelona [trad. esp., 1958].
- BLUNDELL, S. (1995), *Women in ancient Greece*, Cambridge.
- (2001), *Women in classical Athens*, London.
- 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.
- MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, M. (1997), *Semántica del griego antiguo*, Madrid.
- 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.
- PINO CAMPOS, L. M. & SANTANA HENRÍQUEZ, G. (eds.) (2013), *Kalos kai agathos aner didaskalou paradeigma: homenaje al profesor Juan Antonio López Férrez*, Madrid.
- 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: 84, 131, 132, 151, 213, 320, 357.  
Άγος: 53, 88, 145, 165, 178, 206, 207, 213, 214, 220, 221.  
Άγριος: 293, 299, 304.  
Άγχιστος: 204, 205, 206, 246, 381.  
Άγνιεύς: 196, 206, 247.  
Άγώνιος: 125, 382.  
Άείμνηστος: 53.  
Άθλίως: 143, 161, 208, 342, 345, 348.  
Αικίζω: 90, 91, 163, 164, 165.  
Αίμοβαφής: 72, 74, 86.  
Αίμορραγής: 327.  
Αιόλος: 110.  
Άκροθίνα: 133, 134.  
Άλσος: 33, 105, 134, 236, 239, 240, 245, 264, 341, 345, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 362, 364, 365, 366, 367, 369, 370, 371, 377, 380, 381, 384.  
Άμαιμάκετος: 362.  
Άμπελος: 365.  
Άνακαλέω: 329, 352, 353  
Άνακαλυπτήρια: 121.  
Άνακουφίζω: 214, 216.  
Άπαρχή: 127, 128, 131, 133, 134.  
Άποπτος: 55, 56.  
Άποστρέφω: 203, 351.  
Άτη: 65, 66, 140, 342, 344.  
Βάπτω: 72, 74.  
Βαστάζω: 73, 150.  
Βέβηλον: 356.  
Βορά: 161, 162, 296, 297, 298.  
Βόστρυχος: 266, 277, 281.  
Βωμός: 28, 129, 130, 131, 133, 135, 187, 196, 197, 206, 350, 357, 366.  
Γόος: 165, 166, 170, 214.  
Δαίμων: 31, 62, 352, 353, 374.  
Δάφνη: 34, 227, 356.  
Δεξίωσις: 313, 317, 318, 320.  
Δέχομαι: 65, 135, 216, 276, 320, 340, 342, 348, 376.  
Διαβόρος: 292, 323, 325, 326.  
Διογενές: 59, 60, 83.  
Διψία κόνις: 153.  
Δόλος: 299, 300, 332.

Δυσσομία: 289, 291, 321, 322, 323, 324, 327, 328, 332, 383.  
Δυσφημία: 292, 293, 304, 380, 384.  
Δυσχέρεια: 325.  
Έγκαρπος: 129, 130, 131, 134.  
Έγχώριος: 127, 128, 134.  
Είρεσιώνη: 40, 192, 193, 211.  
Έκτίθημι: 292, 297.  
Έκφορά: 152, 159, 160, 165.  
Έλαία: 34, 356, 366.  
Έλαύνω: 214, 218, 220.  
Έμπυον: 328.  
Έμπυρα: 155, 274, 275.  
Έναργής: 110, 111, 120.  
Ένδικος: 134, 252, 253, 254, 256, 257, 262, 283, 379, 384.  
Έντάφια: 164, 272, 274, 275, 283.  
Έρεισμα: 358, 360.  
Έσχατιά: 28, 290, 294, 306.  
Εύμενίδες: 264, 341, 348.  
Ευσέβεια: 136, 156, 157, 158, 235, 248, 250, 273, 314, 346.  
Ευφημία: 126, 292, 293, 380.  
Ευχερής: 325, 327.  
Ευχή: 188, 202, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 283, 380.  
Έφαγιστεύω: 153.  
Έφήμι: 264, 265.  
Έφυμνέω: 166.  
Θεολογεῖον: 56.  
Θησαυρός: 161, 162.  
Θρήνος: 166, 354.  
Θυμέλη: 42.  
Θυμίαμα: 191, 204, 246, 249, 292.  
Θύω: 131, 132, 133, 134, 194, 245, 246, 350.  
Ίερεύς: 73, 195, 357.  
Ίερός: 135, 271, 318, 319, 346, 353, 356, 357, 358, 363, 367, 368, 370.  
Ίκετεία: 188, 189, 202, 246.  
Ίκετεύω: 188, 190, 198, 200, 206, 345, 352.  
Ίκετηρία: 192, 205, 211.  
Ίλεως: 245, 248, 249, 342, 374.  
Ίλη: 79, 80.  
Καθαρμός: 60, 218, 220, 221, 363.  
Κάμπω: 343.



Κάπετος: 53.  
 Κατασκαφή: 167, 179, 180, 181.  
 Καταστάζω: 292, 323, 326, 327.  
 Καταστάτης: 244, 257.  
 Καταστροφή: 342, 344.  
 Καταυλίζομαι: 295.  
 Κατεύματα: 204, 205.  
 Κεῖμαι: 174, 178, 182, 382, 347.  
 Κεύθω: 27, 149.  
 Κηκίω: 326.  
 Κηλίσ: 268, 276, 282.  
 Κηναῖος: 129, 131, 135, 382.  
 Κλαγγή: 118.  
 Κλεινός: 31, 32, 33, 34, 124, 133, 239, 243, 244.  
 Κλέπτω: 132, 252, 253, 262, 264, 283, 379, 384.  
 Κλισία: 79, 80.  
 Κομμός: 146, 154, 167, 178, 179, 180, 373.  
 Κόσμος: 38, 79, 80, 150, 180, 181, 279.  
 Κουφίζω: 149, 150, 382.  
 Κριτὸν λέχος: 112.  
 Κρύπτω: 73, 75, 76, 77, 112, 148, 149, 178, 245, 264, 301, 367, 368.  
 Κτερίζω: 163, 164, 275, 277.  
 Κωκύω: 161, 162, 163, 164, 165, 169, 170, 271.  
 Λάφυρα: 84.  
 Λοιβή: 265, 267, 269, 270, 292, 383.  
 Λουτρά: 53, 88, 151, 267, 268, 269, 275, 276, 277, 279, 282, 283, 370, 383.  
 Λύκειος: 33, 204, 207, 239, 240, 241, 242, 244, 245, 247, 248, 380.  
 Λυκοκτόνος: 33, 207, 239, 240, 241, 242, 243, 257, 283, 380.  
 Μακαρισμός: 107, 109, 119, 171.  
 Μασχαλισμός: 258, 276, 383.  
 Μέγας: 348, 374.  
 Μειλίχιος: 343, 362, 376.  
 Μίασμα: 25, 40, 145, 178, 179, 183, 184, 188, 192, 200, 202, 203, 206, 208, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 232, 251, 268, 271, 273, 274, 288, 298, 299, 327, 334, 335, 344, 379, 383, 384.  
 Νεόρραντος: 71, 72, 73, 281, 382, 384.  
 Νεόρρυτος: 281.  
 Νηφάλια: 361.  
 Ξένος: 21, 26, 27, 190, 256, 340, 341, 342, 344, 357, 358, 359, 360.  
 Ξενόστασις: 342, 343.  
 Ξιφοκτόνος: 70, 71, 72, 384.  
 Οἰταῖος: 128, 129, 132, 137.  
 Ὀλολυγμός: 118.  
 Ὀμιλία: 259, 260, 312.  
 Ὀρθόκρανος: 155.  
 Ὀρίζω: 129, 130, 131, 133.  
 Ὀρκος: 74, 319, 320.  
 Ὅσιος: 157, 213, 219, 275, 357, 363.  
 Παγκρατής: 331.  
 Πάγχρυσος: 59, 83, 84.  
 Παιάν: 17, 119, 191, 193, 194, 195, 196, 118, 205, 209, 213, 381.  
 Παλαιός: 33, 101, 102, 103, 104, 106, 215, 239, 244.  
 Παλαίφατος: 103, 105, 215.  
 Πανούργημα: 156, 158, 159, 174, 330.  
 Παραδίδωμι: 313, 314.  
 Πατῆρ: 105, 131, 132, 208, 248, 352.  
 Πέρασις: 342, 344, 368, 377.  
 Περίπολος: 305, 306.  
 Περιπτύσσω: 177, 178, 180.  
 Περιπτυχής: 53, 73, 77, 177.  
 Περιστέλλω: 73, 150, 151, 180, 181.  
 Πολιάς: 21, 67, 299, 300, 332, 336, 348.  
 Πολύκερως: 85, 87.  
 Πολύφθορον: 33, 34, 238, 239, 243, 244, 380, 384.  
 Πολύχρυσος: 33, 34, 238, 239, 243, 244, 380, 384.  
 Πόρπαξ: 78.  
 Πότνια: 342, 343, 362.  
 Πρόθεσις: 145, 147, 150, 155, 159, 160, 162, 165, 167, 169, 170, 182, 271.  
 Πρόλογος: 13-15.  
 Πρόφρων: 248, 249.  
 Προσκύνησις: 203, 204, 248, 318.  
 Προστατήριος: 118, 119, 203, 245, 247, 351.  
 Προστρόπαιος: 200, 206, 208, 209, 210.  
 Προσφέρω: 275, 276, 363.  
 Πρόσωπον προτατικόν: 54, 195.  
 Προτίθημι: 179, 298.  
 Πυθία: 227, 228, 231.  
 Ῥαχίζω: 85, 86, 87.  
 Ῥύομαι: 203, 346.  
 Σεισμός: 372, 373.

Σεμναί: 341, 342, 343, 347, 348, 358,  
359, 360, 361, 372.  
Σινδών: 176, 177.  
Σπονδή: 154, 265, 268, 363, 364, 368.  
Στέφω: 84, 126, 153, 154, 193, 204,  
205, 227, 228, 246, 265, 280.  
Σφαγεύς: 72, 73, 76, 89, 382.  
Σφαγή: 45, 71, 77, 89, 133, 134, 234,  
242, 252, 253, 256, 257, 262, 271,  
283, 379, 384.  
Σφάζω: 45, 73, 86.  
Συμπονέω: 148, 352.  
Συναλλαγή: 198, 199, 200.  
Τέλος: 14, 99, 100, 101, 102, 103, 104,  
106, 125, 137, 172, 364, 379.  
Τέμενος: 130, 131, 134, 240, 257, 269.  
Τροπαῖος: 58, 133, 134, 382.  
Τύμβος: 150, 154, 155, 167, 176, 177,  
180, 181, 264, 274, 275, 347, 353,  
367.  
Τύπωμα: 264, 267, 278.  
Τυμβόχωστος: 154, 159, 167.

Ἵπασπίδιον: 79, 80.  
Ἵπηρετέω: 216, 309, 310, 311.  
Ἵψιστος: 136, 320.  
Φαρμακός: 40, 192, 193, 210, 211, 212,  
213.  
Φᾶρος: 53, 121, 177.  
Φθέγμα: 57, 58, 59, 351.  
Φορβή: 178, 296, 297, 298, 304.  
Χαῖρε: 59, 83.  
Χαλκόπλευρον: 264, 267, 278.  
Χαλκόπους: 358, 359, 360, 369, 380.  
Χάρις: 59, 63, 83, 85, 92, 135, 161, 162,  
163, 345, 349, 354, 376.  
Χειμάζω: 218, 302.  
Χλιδή: 264, 266, 277.  
Χοή: 151, 153, 154, 263, 265, 267, 274,  
363, 364.  
Χόω: 152, 154, 159, 382.  
Χραίνω: 88.

## (2) ÍNDICE DE PASAJES CITADOS

<b>ANDÓCIDES (And.)</b>	1220: 306.	1460a: 297.
I 110: 189, 192.	<i>Paz (Pax.)</i>	<i>Política (Pol.)</i>
	307: 262.	1260a 22: 141.
	434: 293.	1275a 13: 247.
<b>APOLODORO (Apollod.)</b>	684: 247.	<i>Retórica (Rh.)</i>
	1162: 322.	1375a: 144.
<i>Biblioteca (Bibliotheca)</i>		1390b 20ss: 310.
II 2 2: 60.	<i>Ranas (Ra.)</i>	1390b 22: 310.
II 156-160: 95.	157: 169.	1415a 22-24: 14.
III 4 1: 357.	319: 265.	
III 14 1: 366.		<b>ATENEO (Ath.)</b>
III 48 6: 292.	<i>Tesmoforias (Th.)</i>	XI 13 40: 281.
III 149 4: 292.	748: 196.	
<b>ARISTÓFANES (Ar.)</b>	<b>ARISTÓTELES (Arist.)</b>	<b>BAQUÍLIDES (B.)</b>
<i>Acarnienses (Ach.)</i>	<i>Constitución de los</i>	<i>Ditirambos (Dyth.)</i>
23-24: 265.	<i>atenienses (Ath.)</i>	16: 95, 129, 130.
237: 293.	20: 214.	
241: 293.	42: 305.	
	43: 189, 192.	<b>DEMÓSTENES (D.)</b>
<i>Aves (Av.)</i>		XVIII 107: 188.
61: 247.	<i>De Insomnis (Insomn.)</i>	XX 158: 221.
219: 271.	462a 29-31: 261.	XLIII 62: 159.
699: 262.		
826-828: 67.	<i>Historia de los animales</i>	
1451: 306.	<i>(HA.)</i>	<b>DIÓN CRISÓSTOMO (D. Chr.)</b>
<i>Avispas (V.)</i>	488b 12ss: 310.	XII 33: 314.
161: 247.	612b: 257.	XXXIII 50: 321.
875: 246.		LII 59: 30, 284.
<i>Caballeros (Eq.)</i>	<i>Poética (Po.)</i>	LIX 2: 286.
581: 348.	1449a: 28.	
1090: 262.	1449b 24-25: 31, 38.	
	1450a: 29, 43.	
<i>Lisístrata (Lys.)</i>	1450a 15: 14.	
209-212: 319.	1450a 16-17: 29.	<b>DIONISIO DE</b>
217-218: 115.	1450a 38: 14, 15.	<b>HALICARNASO (D. H.)</b>
299: 329.	1452a 22ss: 27, 139.	I 23: 214.
	1452a 24: 186.	
<i>Nubes (Nu.)</i>	1452b 14-17: 13.	
436: 314, 315.	1452b 19: 13.	
531: 292, 297.	1452b-1453a: 14.	
602: 67.	1453a: 51.	
	1453b 7: 187.	
	1454a 20: 141.	

<b>ELIO ARÍSTIDES</b> (Aristid.)	224: 81, 257. 244: 115. 256: 206.	650: 220. 674-690: 251. 677: 361. 686: 267. 726-728: 300. 815ss: 300. 854: 353. 886: 105. 894-895: 174. 900-902: 21, 233. 901: 316. 944: 219. 977-980: 316. 1011: 53. 1012: 326. 1039: 265. 1063: 249.
<i>Orationes (Or.)</i> XLIV 568 10: 72.	280-285: 303. 495: 153. 577ss: 84.	
<b>ESCOLIOS (Sch.)</b>	578: 84. 587: 118. 877-882: 21, 234. 928-929: 17, 99. 1035-1038: 44, 253. 1055-1057: 45, 253, 257. 1080-1089: 246. 1081: 196. 1108-1109: 270. 1142-1146: 39. 1180: 227. 1196-1197: 316. 1256-1260: 242. 1257: 207, 240. 1258-1259: 242. 1284: 316. 1351: 281. 1389-1392: 45. 1431: 316. 1433: 45, 553, 257. 1435: 270. 1492ss: 277. 1495: 253. 1569-1571: 316.	
A. Ag. 244: 115. A. Supp. 509: 356. Ar. Ra. 131: 359. Ar. Ra. 501: 339. D. XXIV 231: 241. Hom. Il. XVIII 219: 56. Hom. Od. XI 271: 21, 336. Aj. 1: 15, 17. Aj. 30: 72. Aj. 148: 65. Aj. 298: 87. Aj. 301ss: 17. Ant. 1203: 155. El. Prol.: 17. El. 6: 241, 242. El. 54: 267. El. 178b: 271. El. 445: 276. El. 451: 277 OC. 56: 359. OC. 57: 359, 360. OC. 90: 344. OC. 91: 21, 336. OC. 1593: 370. OT. 1: 191. OT. 4: 194. OT. 34: 200. OT. 160: 201. Ph. 1459: 303. Tr. 754: 131. Tr. 856: 69.		
<b>ESQUILO (A.)</b>		
<i>Agamenón (Ag.)</i> 23: 271. 104-139: 240. 140-159: 240. 144-145: 240. 215: 81, 257.	224: 81, 257. 244: 115. 256: 206. 280-285: 303. 495: 153. 577ss: 84. 578: 84. 587: 118. 877-882: 21, 234. 928-929: 17, 99. 1035-1038: 44, 253. 1055-1057: 45, 253, 257. 1080-1089: 246. 1081: 196. 1108-1109: 270. 1142-1146: 39. 1180: 227. 1196-1197: 316. 1256-1260: 242. 1257: 207, 240. 1258-1259: 242. 1284: 316. 1351: 281. 1389-1392: 45. 1431: 316. 1433: 45, 553, 257. 1435: 270. 1492ss: 277. 1495: 253. 1569-1571: 316.	650: 220. 674-690: 251. 677: 361. 686: 267. 726-728: 300. 815ss: 300. 854: 353. 886: 105. 894-895: 174. 900-902: 21, 233. 901: 316. 944: 219. 977-980: 316. 1011: 53. 1012: 326. 1039: 265. 1063: 249.
		<i>Euménides (Eu.)</i> 42: 323. 43: 192. 43-45: 193. 63: 258. 73: 299. 107: 361. 176: 200. 237: 200. 276-488: 189. 416: 341. 445: 200. 482ss: 316. 567: 56. 738: 235. 797: 227. 839: 220. 844-845: 341. 992: 342.
		<i>Persas (Pers.)</i> 9: 243. 45: 243. 53: 243. 83: 243. 100-106: 354. 152: 203. 404: 132, 169. 426: 86. 474: 125. 598-622: 196. 607-622: 263.
	<i>Coéforos (Ch.)</i> 1-7: 265, 266. 4: 196. 5-6: 266. 33: 261. 84-164: 264. 95: 84, 265. 164: 263. 185-186: 153. 268: 326. 324-328: 340. 439-442: 276. 483-488: 274. 527-533: 259. 540-542: 247. 540-550: 259. 599: 117. 629ss: 323.	

611: 281.  
618: 280.  
620: 293.  
621: 263, 329.  
630: 262.  
681ss: 263.  
956-962: 306.

*Prometeo (Pr.)*

93: 90.  
97: 90.  
168: 90.  
177: 90.  
192: 361.  
195: 90.  
227: 90.  
256: 90.  
274: 148.  
472: 90.  
525: 90.  
563: 218.  
597: 62.  
599: 90.  
633: 244.  
681: 239.  
777: 265.  
820: 244.  
833: 227.  
838: 218.  
989: 90.  
1042: 90.

*Siete contra Tebas (Th.)*

18: 109.  
69: 348.  
109: 201.  
145-146: 207, 240, 242.  
186: 299.  
230-231: 86.  
253: 67.  
255: 133.  
268-269: 118.  
277-278: 84.  
529-531: 319.  
738-739: 221.  
739: 268.  
822: 348, 374.  
925: 244.

*Suplicantes (Supp.)*

16: 239.  
22: 193.  
60: 39.  
62: 39.  
189: 125.  
189-203: 188.  
262ss: 179.  
481-483: 196.  
481-485: 192.  
508-509: 354.  
509: 356.  
538-546: 240.  
573: 239.  
592: 230.  
684-687: 242.  
686: 207, 240.  
707-709: 237.  
816: 201.  
866-871: 354.  
1004-1005: 114.  
1052: 348, 374.

*Fragmentos (TrGF.)*

III F 25e: 129.  
III 95-97a: 322.  
III 144: 195.  
III 153: 177.  
III 253: 323.  
III F 313: 266.  
III F 387a: 343.  
III F 451q: 71.

**ESTRABÓN (Str.)**

I 3 20: 129.  
VIII 5 1: 355.  
VIII 6 22: 355.  
IX 3 5 8-11: 227.  
IX 4 4: 129.  
X 1 5: 125.

**EURÍPIDES (E.)**

*Alceste (Alc.)*

314: 117.  
362: 262.  
640: 312.

743: 249.  
746: 173.  
912: 296, 297.  
994: 175.  
1004: 59.  
1073: 262.  
1137: 230.  
1155: 271.

*Andrómaca (Andr.)*

1: 297.  
1-472: 189.  
37: 348, 374.

*Bacantes (Ba.)*

1: 346.  
13: 243.  
186: 361.  
468: 175.  
628: 69.  
694: 117.  
1163: 323.  
1229: 239.

*Cíclope (Cyc.)*

22: 290, 294.  
26: 290.  
30: 290.  
31: 290.  
35: 290, 294.  
87: 290, 294.  
350: 60.  
426: 290, 294.

*Electra (El.)*

16-18: 234.  
90-92: 253, 265, 266.  
157: 270.  
178: 271.  
472: 267.  
554: 239.  
671: 133.  
804ss: 83.  
921-922: 265.  
958: 348, 374.  
1148-1149: 270.

*Fenicias (Ph.)*

18: 113.  
25: 292.

- 88-102: 31.  
 223-224: 266.  
 337: 175.  
 631: 196, 246.  
 641-642: 247.  
 913ss: 81.  
 1022: 243.  
 1121-1122: 359.  
 1124-1125: 343.  
 1319: 268.  
 1366: 175.  
 1377: 56.  
 1474-1475: 84.  
 1524-1525: 127.  
 1567-1569: 188.  
 1629ss: 146.  
 1632: 84, 154, 265.  
 1667: 268.  
 1677: 319.  
 1705-1707: 21, 337.
- Hécuba (Hec.)*  
 23ss: 288.  
 30: 162.  
 37ss: 81.  
 107ss: 288.  
 126: 84, 154, 265.  
 178-179: 166.  
 536-538: 263.  
 611: 268.  
 619: 296, 297.  
 735: 177.  
 780: 276.  
 1281: 270, 277.
- Helena (Hel.)*  
 1-566: 189.  
 27: 110.  
 354-356: 71.  
 928: 243.  
 1270-1277: 144.  
 1391: 164, 275.  
 1400: 260.  
 1554ss: 81.  
 1654: 117.  
 1656: 69.
- Heracles (HF.)*  
 1-327: 189.  
 327-331: 188.
- 451: 89.  
 994: 87.  
 1155: 220.  
 1161: 200.  
 1259: 200.  
 1355: 323.
- Heráclidas (Heracl.)*  
 38: 125.  
 335ss: 189.  
 408ss: 81.  
 600: 59.  
 867: 133.  
 910-916: 105.  
 1015: 200.
- Hipólito (Hipp.)*  
 6: 60.  
 8: 59.  
 10ss: 55.  
 10-22: 46.  
 15: 58.  
 27-28: 46.  
 85ss: 59.  
 86: 57.  
 121: 323.  
 407: 299.  
 423: 125.  
 468-469: 228.  
 525-526: 114.  
 530-534: 114.  
 806-807: 126.  
 856-865: 100.  
 1094: 125.  
 1423-1427: 124.  
 1425: 117.  
 1425-1427: 266.
- Ifigenia en Áulide (IA.)*  
 59-60: 274.  
 185-186: 354.  
 461: 173.  
 676: 271.  
 787: 243.  
 1080: 84.  
 1442: 152.  
 1466: 194, 323.  
 1477ss: 84.  
 1487-1490: 194.  
 1543-1544: 354.
- 1568ss: 81.
- Ifigenia entre los Tauros (IT.)*  
 21: 46.  
 163-165: 281.  
 369: 173.  
 518: 262.  
 623: 89.  
 702: 152.  
 860: 194.  
 1082-1084: 199.  
 1191: 221.  
 1462-1468: 46.
- Ion (Ion.)*  
 30: 125.  
 344: 292, 297.  
 457: 300.  
 590: 125.  
 951: 297.  
 956: 292.  
 992: 297.  
 1038: 125.  
 1124ss: 81.  
 1255-1613: 189.  
 1260: 200.  
 1529: 300.
- Medea (Med.)*  
 21-22: 316.  
 160: 348, 374.  
 169-170: 316.  
 209: 316.  
 439: 316.  
 492: 316.  
 495ss: 316.  
 538: 163.  
 667: 239.  
 735: 316.  
 1039: 174.  
 1072: 297.  
 1379: 37, 124.
- Orestes (Or.)*  
 34: 323.  
 96: 127.  
 114-115: 281.  
 226: 323.  
 317-318: 343.

366-367: 270.  
387: 323.  
1109: 173.  
1473: 69.  
1506-1507: 203.  
1584: 219.  
1673: 59.

*Reso (Rh.)*  
73: 72.  
179ss: 84.  
254: 257.  
608ss: 59.

*Suplicantes (Supp.)*  
1-86: 188.  
9-10: 192.  
19: 144.  
220: 117.  
309: 164, 275.  
311: 144.  
1205-1207: 76.

*Troyanas (Tr.)*  
135: 113.  
146-148: 166.  
308-340: 173.  
338: 110.  
445: 173.  
573ss: 84.  
576: 84.  
676: 175.  
1021: 203.  
1042-1059: 203.  
1143-1144: 280.  
1147: 150, 279.  
1152: 268.  
1247: 280.  
1249: 164, 275.

*Fragmentos (TrGF.)*  
V 73: 20, 284.  
V F 333: 239.  
V F 516: 127.  
V.2 792: 323.

## **EUSTACIO (Eust.)**

*Comentarios a la Iliada*  
(*Com. ad. Il.*)  
I 721 6: 72.  
II 16 26: 72.  
II 17 1: 72.  
IV 823 4: 72.  
IX 1: 211.

## **FILÓSTRATO (Philostr.)**

*Heroico (Her.)*  
720 1: 266.  
740 18-25: 321.  
740 22-23: 321.

## **FRAGMENTOS DE HISTORIADORES (FGrH.)**

3 F 134: 234.  
4 F 71: 322.  
70 F 20: 111.  
85 F 6: 129.  
244 F 147: 359.  
324 F 62: 21.  
328 F 89: 322.  
328 F 105: 312.  
334 F 28: 336, 359.  
382 F 2: 336.

## **HERÓDOTO (Hdt.)**

I 32: 17, 99.  
I 61: 214.  
I 67 8: 337, 339.  
I 87: 194.  
I 92: 127.  
I 107: 261.  
I 108: 261.  
I 112: 292, 297.  
I 128 4: 261.  
I 134: 203.  
I 182 6: 260.  
I 207 29: 179, 208.  
II 54-55: 102.  
II 86: 177.

III 24: 279.  
III 51-53: 221.  
III 119: 181.  
III 124 1-4: 262.  
IV 71 26: 152.  
IV 149: 337.  
V 62-63: 214.  
V 66: 52.  
V 70-72: 188, 214.  
V 82 13-14: 67.  
V 92b: 244.  
V 119: 354.  
VI 74 11 : 323.  
VI 78-80 : 354.  
VI 126-130: 214.  
VI 137-140 : 291.  
VI 139: 214.  
VIII 55 : 566.  
VIII 64: 52.  
VIII 121: 331.  
VIII 134: 197.

## **HESÍODO (Hes.)**

*Teogonía (Th.)*  
184-185: 341.  
535ss: 83, 254.  
536: 249.  
537: 179, 298.  
540: 254.  
547: 254.  
551: 254.  
555: 255.  
560: 254.  
613: 253.  
748ss: 108, 360.  
811-813: 360.

*Trabajos y días (Op.)*  
151: 69.  
465: 376.

## **HIMNOS HOMÉRICOS** (*h. Hom.*)

*Himno a Apolo (h. Ap.)*  
14ss: 40.  
219: 129.

- 229-238: 354.  
371: 227.
- Himno a Ártemis (h. Dia.)*  
27 2: 119.
- Himno a Hermes (h. Merc.)*  
18: 300.  
439: 300.
- HOMERO (Hom.)**
- Ilíada (Il.)*  
I 14-15: 192, 193.  
I 37-42: 188, 199.  
I 50-52: 214.  
I 52: 217.  
I 63: 261.  
I 132: 253.  
I 198: 57, 59.  
I 234-237: 259.  
I 251: 230.  
I 311: 300.  
I 337: 60.  
I 348-350: 194.  
I 440: 300.  
I 459: 87.  
I 470: 84, 265.  
I 528ss: 373.  
II 101-108: 259.  
II 173: 60.  
II 353: 374.  
II 411ss: 83.  
II 422: 87.  
II 716-725: 284.  
II 721-723: 284.  
III 161ss: 32.  
III 200: 300.  
III 216: 300.  
III 229: 50.  
III 268: 300.  
III 449: 62.  
IV 101: 207, 240.  
IV 119: 207, 240.  
IV 329: 300.  
IV 349: 300.  
IV 358: 60.
- IV 485: 69.  
V 45: 68.  
V 115-120: 199.  
V 149: 261.  
V 401: 193.  
V 613: 243.  
V 785: 56.  
V 899-910: 193.  
VI 179: 362.  
VI 301: 118.  
VI 418: 79.  
VI 466ss: 32.  
VII 82ss: 84.  
VII 180: 34, 244.  
VII 219-220: 50, 69, 78.  
VII 220: 68.  
VII 234: 60.  
VII 303ss: 76.  
VII 467ss: 322.  
VII 473: 69.  
VIII 15: 359, 369.  
VIII 93: 60.  
VIII 175: 249.  
VIII 281: 32.  
IX 154: 242.  
IX 175: 84, 265.  
IX 236: 374.  
IX 308: 60.  
IX 451-452: 188.  
IX 457: 376.  
IX 480: 249.  
IX 556: 174.  
IX 624: 60.  
IX 644: 60.  
X 144: 60.  
X 148: 300.  
X 274ss: 56, 59.  
X 274-276: 57.  
X 275ss: 33.  
X 278: 49, 300.  
X 278-279: 33.  
X 315: 244.  
X 382: 300.  
X 400: 300.  
X 423: 300.  
XI 46: 46, 344, 244.  
XI 396: 68.  
XI 455: 164.  
XI 485: 50.  
XI 527: 79.
- XI 823: 60.  
XIII 210: 68.  
XIII 807: 180.  
XIV 217: 253.  
XV 76-77: 188.  
XVI 26: 68.  
XVI 49: 60.  
XVI 126: 60.  
XVI 233-235: 102.  
XVI 707: 60.  
XVII 128: 50.  
XVIII 24: 90.  
XVIII 222: 56.  
XVIII 334: 164.  
XVIII 353: 53.  
XVIII 478-608: 68.  
XVIII 487ss: 108.  
XVIII 589: 80.  
XX 8-9: 354.  
XX 65: 53.  
XX 131: 111.  
XX 372: 69.  
XXII 71-73: 54.  
XXII 277: 57, 59.  
XXII 336: 90, 164.  
XXII 386: 162.  
XXIII 141-153: 266.  
XXIII 166ss: 82.  
XXIII 679-680: 21, 336.  
XXIII 723: 60.  
XXIV 38: 164.  
XXIV 418: 90.  
XXIV 477-479: 188.  
XXIV 580: 53.  
XXIV 797: 53.
- Odisea (Od.)*  
I 1: 300.  
I 32-40: 233.  
I 96ss: 64.  
I 103ss: 57.  
I 112: 179, 298.  
I 148: 84, 265.  
I 184: 64.  
II 97: 53, 177.  
II 387: 249.  
III 92: 188.  
III 188-190: 284.  
III 190: 284.  
III 198: 255.



III 250: 255.  
III 285: 164.  
III 305: 34, 244.  
III 332-341: 87.  
III 339: 84, 265.  
III 420: 111.  
III 444-465: 127.  
III 450: 118.  
IV 322: 188.  
IV 525: 255.  
IV 723: 230.  
IV 758: 194.  
IV 762-766: 199.  
IV 795-807: 261.  
V 203: 60.  
V 272ss: 108.  
VII 201: 111.  
VIII 219-220: 284.  
IX 19: 32, 125.  
IX 182: 290, 294.  
IX 216: 290, 294.  
IX 507: 103, 239.  
X 330: 300.  
X 350-351: 354.  
X 401: 60.  
X 417: 230.  
X 456: 60.  
X 488: 60.  
X 504: 60.  
X 516-526: 263.  
X 519: 281.  
XI 27: 281.  
XI 54: 162.  
XI 60: 60.  
XI 72: 162.  
XI 92: 60.  
XI 405: 60.  
XI 409-415: 270.  
XI 422: 255.  
XI 422-439: 233.  
XI 473: 60.  
XI 556: 50.  
XI 617: 60.  
XII 134: 230.  
XIII 116-125: 297.  
XIII 172: 103, 239.  
XIII 299-301: 33, 49.  
XIII, 300ss: 59, 300.  
XIII 344ss: 34.  
XIII 344-351: 238.

XIII 375: 60.  
XIV 194: 80.  
XIV 201: 230.  
XIV 327-328: 102.  
XIV 422-424: 127.  
XIV 486: 60.  
XVI 155-171: 49.  
XVI 161: 111.  
XVI 167: 60.  
XVII 217: 361.  
XIX 138: 177.  
XIX 163: 103, 239.  
XIX 296-297: 102.  
XIX 395-399: 300.  
XIX 405ss: 300.  
XXI 271: 84, 265.  
XXII 164: 60.  
XXII 334-337: 188.  
XXIV 132: 53.  
XXIV 150: 294.  
XXIV 205: 194.  
XXIV 542: 60.

#### INSCRIPCIONES (IG.)

Π 499: 59.  
Π 650: 59.  
Ι 828: 127.  
ΙΠ 218: 189.  
XII 5 593: 271.  
XII 9 188: 129.

#### JENOFONTE (X.)

*Anábasis (An.)*  
VI 1 22: 356.  
VII 7 8: 402.

#### *Ciropedia (Cyr.)*

III 2 25: 243.  
VII 5 55: 148.

#### *Helénicas (HG.)*

I 6 26ss: 91.  
I 7 22: 146.  
II 421: 132.

*Memorables (Mem.)*  
IV 3 16: 59.  
IV 4 19ss: 144.

#### LICURGO (Lycurg.)

*Contra Leocrates*  
76-79: 306.

#### LISIAS (Lys.)

I 19-20: 188.  
VI 33: 59.  
VI 51: 195.  
XXXI 9: 247.

#### LUCIANO (Luc.)

*De Luctu (Luct.)*  
9: 263.

#### MENANDRO (Men.)

*Samia (Men.)*  
444-446: 59.

#### NONO DE PANÓPOLIS (Nonn.)

*Dionisiacas (D.)*  
II 52: 72.  
II 144: 281.  
XII 200: 281.  
XII 318: 72.  
XVII 72: 281.  
XXII 198: 72.  
XXII 246: 72.  
XXIV 186: 72.  
XXVIII 54: 72.  
XXVIII 76: 72.  
XXIX 77: 72.  
XXXI 21: 72.  
XLIII 134: 281.  
XLIV 275: 281.  
XLV 302: 281.

XLVII 159: 281.

**PAUSANIAS (Paus.)**

I 1 2: 91.  
I 17 1: 345, 346.  
I 26 6: 301, 302.  
I 27 1: 301.  
I 28 2: 292.  
I 28 6-7: 337, 343, 359.  
I 30 3: 359.  
I 30 4: 21, 359.  
I 35 3: 52.  
I 41 8: 39.  
I 44 2: 119, 247.  
I 52 4: 84.  
II 2 2: 337, 369.  
II 2 8: 376.  
II 11 4: 342.  
II 19 3: 240, 241.  
II 21 3: 56.  
II 32 7: 125.  
II 36 8: 355.  
III 12 9: 133.  
V 4 4: 340.  
V 27 10: 76.  
VI 11 6: 76.  
VII 27 1: 300.  
VII 27 3: 355.  
VIII 9 3: 339.  
VIII 20 3: 366.  
VIII 31 5: 355.  
IX 8 1: 343, 355.  
IX 10 2: 197.  
IX 11 7: 197.  
IX 12 1: 197.  
IX 18 5: 339.  
IX 38 3: 339.  
X 4 7-10: 39.  
X 12 10: 102.  
X 18 2: 227.  
X 147: 242.

**PÍNDARO (Pi.)**

*Ístmicas (I.)*  
I 60: 125.  
V 49: 244.

VIII 55: 72.

*Nemeas (N.)*

VII 23: 253.  
VIII 31: 244.  
X 19: 240.  
X 75: 194.  
XI 6: 270.

*Olímpicas (O.)*

I 90: 263.  
II 37: 108.  
V 10: 67.  
X 79: 374.

*Píticas (P.)*

I 14: 362.  
I 53: 284.  
III 29: 253.  
III 33: 362.  
IV 23: 274.  
IV 50-51: 112.  
IV 53: 243.  
VI 8: 243.  
IX 64: 206.  
XI 6: 197.  
XI 17-18: 21, 234.

**PLATÓN (Pl.)**

*Crátilo (Cra.)*  
408b: 300.

*Critias (Cri.)*  
44a 6-7: 262.  
119e: 59.

*Eutidemo (Euthd.)*  
302d 2: 132.  
285c: 314, 315.

*Eutifrón (Euthphr.)*  
14c: 82.

*Fedro (Phdr.)*  
173e: 59.  
251b: 114.

*Leyes (Lg.)*

679a: 679a.  
872-873: 254.  
873a-874a: 76.  
873c: 146.  
910b 1: 253.  
933e 6: 353.  
960b: 146.

*Protágoras (Prt.)*

322d: 345.

*República (R.)*

425d: 90.  
557a: 244.  
565d: 37.

**PLUTARCO (Plu.)**

*Alcibíades (Alc.)*  
22 5: 195.

*Cimón (Cim.)*  
8 5-7: 337, 339.

*Moralia (Mor.)*  
385b: 227.  
966a 8: 241.

*Numa (Num.)*  
10: 179.

*Pirro (Pyrrh.)*  
32: 241.

*Solón (Sol.)*  
21 4: 149.

*Temístocles (Them.)*  
28 1-29 2: 204  
32 4: 91.

*Teseo (Thes.)*  
16 2: 127.  
18 1: 192.  
22 6 2: 211.

**SÓFOCLES (S.)***Antígona (Ant.)*

- 1: 155.  
2: 142.  
2-6: 17.  
4-6: 141, 142.  
7-8: 139.  
8: 30, 142.  
11-17: 23.  
16: 142.  
18: 18, 141, 142.  
19: 145.  
21: 143.  
21-30: 16.  
21-38: 143.  
22: 155.  
23-25: 143, 161.  
25: 146, 175.  
26: 164, 165.  
26-30: 143, 161.  
27: 148.  
28: 160.  
29: 167.  
29-30: 168.  
31: 30, 141.  
31-34: 18.  
32: 139, 148.  
33: 18.  
35: 146.  
36: 179.  
41: 141.  
41-46: 137.  
42: 148.  
43: 141, 152.  
43-44: 149.  
45-46: 141.  
47: 31.  
49: 141.  
58: 145.  
59: 142.  
59-60: 141.  
61-62: 141, 272.  
61-64: 141.  
61-68: 29.  
69-70: 141, 148, 173.  
71-72: 141.  
71-76: 174.  
71-77: 27.  
72: 141, 145, 147, 148.  
72-74: 156.  
73: 148, 181, 182.  
73-75: 156.  
74: 34, 142.  
74-75: 175.  
76: 148, 181.  
76-77: 141.  
77: 146, 155.  
79: 142.  
80-81: 141, 151, 154.  
81: 148.  
84-85: 148.  
85: 142.  
87: 139.  
88: 177.  
89-92: 175.  
93-94: 141.  
95: 27.  
97: 146, 156.  
99: 27, 156.  
100-102: 142.  
127-133: 374.  
140: 348, 374.  
141-143: 133.  
162: 139.  
162-163: 214.  
162-214: 269.  
165-166: 156, 157.  
166: 158.  
172: 145.  
174: 172.  
182-183: 144.  
198-202: 145.  
198-206: 163.  
199: 139.  
199-202: 163.  
203: 165.  
206: 165.  
207-208: 144, 147.  
209-210: 175.  
216: 170.  
220: 176.  
245-247: 153.  
246-247: 152.  
248: 143.  
249ss: 146, 152.  
249-277: 178.  
256: 145, 153.  
269: 155.  
278: 152.  
282-288: 239.  
291: 117.  
300-301: 158.  
301: 156, 158.  
332-383: 163.  
361-364: 175.  
368-375: 144.  
371: 143.  
376: 176.  
391: 218.  
394-396: 150.  
395-396: 279.  
407ss: 146.  
407-440: 152, 165.  
409-410: 150, 152.  
415-417: 160, 165.  
417-421: 165.  
422-425: 160.  
422-431: 162.  
423-425: 169.  
423-428: 165.  
427-428: 168.  
429-431: 153, 150.  
431: 84, 265.  
441: 155.  
443: 152.  
449: 143.  
450-470: 66.  
450-525: 146.  
456-457: 144.  
460: 174.  
467: 161.  
473-476: 74.  
480-483: 140.  
481: 144.  
484: 141.  
485: 140.  
487: 140.  
502-504: 146, 156.  
511: 156.  
514: 156, 158.  
514-516: 155.  
515: 161.  
516: 158.  
519: 176.  
523: 149.  
524-525: 176.  
525: 141.  
531-532: 272.  
538-539: 173.

568: 176.  
 569: 113.  
 635ss: 136.  
 650: 177.  
 650-651: 117.  
 653-654: 176, 177.  
 658-659: 166.  
 663-671: 306.  
 678-680: 141.  
 683-765: 146.  
 695: 146.  
 699: 146.  
 703: 172.  
 709: 177.  
 730: 156, 158.  
 741: 141.  
 744: 156, 157, 158.  
 745: 146.  
 746: 141.  
 756: 141, 299.  
 761: 176.  
 773-776: 76, 155, 178,  
     276, 298.  
 773-780: 146.  
 774: 154, 181, 273.  
 775: 145, 298.  
 776: 145.  
 781ss: 120, 175.  
 795-797: 114.  
 801-882: 146, 167.  
 804-805: 173.  
 806-882: 179.  
 807-808: 101.  
 808-809: 101.  
 810-816: 180.  
 816: 176.  
 823-833: 167.  
 831-832: 167.  
 844-846: 340, 354.  
 847-849: 167.  
 848-849: 154.  
 852: 173, 182.  
 868: 173, 182.  
 871: 105.  
 876: 127.  
 876-878: 167.  
 881-882: 167.  
 885-886: 177, 298.  
 885-888: 177, 298.  
 886: 154, 177.  
 890: 173, 182.  
 891: 179.  
 891-903: 180.  
 891-928: 146, 167, 180.  
 892: 173, 182.  
 899: 155.  
 900-903: 150, 268.  
 901: 127, 150, 279.  
 901-902: 168.  
 907: 141.  
 915: 143, 155.  
 916-917: 182.  
 920: 273.  
 922-924: 158.  
 924: 34.  
 937-943: 330.  
 940-943: 158.  
 943: 156.  
 944-947: 38.  
 988ss: 168.  
 998-1090: 146.  
 999: 239.  
 1005-1011: 155.  
 1008: 326.  
 1009: 150.  
 1026: 27.  
 1037-1039: 143.  
 1042: 145.  
 1050: 27.  
 1064-1079: 163.  
 1064-1090: 146.  
 1065-1066: 168.  
 1068-1071: 155.  
 1071: 168, 156, 157,  
     164.  
 1074-1079: 168.  
 1078-1079: 169.  
 1080-1083: 157, 168.  
 1083: 156.  
 1100-1101: 155.  
 1108-1112: 151.  
 1113: 144, 244.  
 1115-1152: 249.  
 1115-1154: 117.  
 1155-1256: 169.  
 1164: 172.  
 1175: 181.  
 1192-1353: 147.  
 1196-1202: 177.  
 1196-1243: 169.  
 1199-1202: 155.  
 1201: 151, 178, 268.  
 1201-1202: 172.  
 1203: 155.  
 1203-1204: 155.  
 1203-1208: 177.  
 1204-1205: 176, 179,  
     181.  
 1205: 173.  
 1206-1208: 169.  
 1207: 164.  
 1216: 154.  
 1220-1241: 176.  
 1224-1225: 166.  
 1226-1227: 169.  
 1237: 177, 180.  
 1238-1239: 181.  
 1240: 174.  
 1240-1241: 173.  
 1242: 27.  
 1244-1245: 170.  
 1246-1249: 170.  
 1249: 160, 163.  
 1252-1256: 160.  
 1257-1276: 163, 170.  
 1257-1353: 169.  
 1258: 53, 160, 170.  
 1269: 27.  
 1277-1353: 170.  
 1279: 170.  
 1303: 166.  
 1304-1305: 166.  
 1316: 170.  
  
*Ayante (Aj.)*  
 1: 33.  
 1-2: 64.  
 3-4: 28.  
 5-7: 30.  
 9-10: 323.  
 14: 57, 58.  
 15: 56.  
 15-17: 56.  
 18-19: 64.  
 18-22: 49.  
 19: 68, 78.  
 20: 64.  
 21: 56, 88.  
 23: 56.  
 23-27: 56.

29: 65.  
 29-31: 71.  
 30: 88, 281.  
 36: 33, 63, 64.  
 36-37: 57.  
 38: 30.  
 40-41: 23.  
 41: 50, 88.  
 43: 88.  
 44: 30.  
 47: 50, 91.  
 48: 30.  
 50: 88.  
 51-54: 24, 50.  
 51-58: 55.  
 51-60: 16, 84.  
 55: 76, 87, 89.  
 55-58: 50, 85, 88.  
 56: 87.  
 59-60: 61.  
 62-64: 85, 87.  
 65: 90.  
 66-67: 55.  
 66-69: 65.  
 68-69: 65.  
 69-70: 57.  
 71: 84.  
 82: 30.  
 85: 57.  
 90: 33, 61.  
 91-93: 59.  
 92-93: 50.  
 93: 154, 265.  
 95-117: 84.  
 96: 50, 61, 65, 74, 84.  
 98: 49, 50, 90.  
 100: 49.  
 105-110: 90.  
 108-110: 85.  
 110: 61.  
 111: 90, 165.  
 112: 59, 61.  
 113: 90.  
 116: 61.  
 117: 33, 61.  
 118: 65.  
 121-124: 50, 65.  
 121-126: 64.  
 122: 276.  
 123: 64.  
 125-126: 55.  
 127-133: 186.  
 131-132: 66.  
 131-133: 50, 61, 66.  
 132: 186.  
 132-133: 90.  
 147: 69.  
 188: 253.  
 201-204: 51.  
 216: 125.  
 219: 74, 88.  
 221: 69.  
 231: 69.  
 235-236: 50, 86.  
 236: 86, 89.  
 237-239: 87.  
 290-291: 56.  
 293: 149.  
 296-300: 50.  
 298-299: 87.  
 306: 63.  
 333ss: 50.  
 394-400: 34.  
 396: 182.  
 401-402: 90, 165.  
 426: 49.  
 440: 49.  
 442-444: 49.  
 443: 112.  
 453: 88.  
 510-511: 192.  
 517: 182.  
 522: 85.  
 534: 62.  
 545-582: 32.  
 546: 89.  
 572: 49.  
 574-576: 69.  
 582: 89.  
 584: 75.  
 586: 186.  
 587-590: 294.  
 594: 74.  
 596-599: 51.  
 611: 61.  
 629-634: 166.  
 635: 149.  
 646-647: 328.  
 646-692: 49, 53.  
 651: 75, 95.  
 652-653: 75.  
 654-656: 51, 53, 63, 75,  
 88.  
 654-660: 178.  
 657-660: 75.  
 658-659: 273.  
 659: 222.  
 660: 79.  
 661-665: 68.  
 665: 76, 276.  
 666-667: 49.  
 669-671: 75.  
 677: 186.  
 682: 75.  
 692: 49, 53, 78.  
 693-717: 117.  
 706-718: 89.  
 712: 89.  
 713: 89.  
 740: 100.  
 756-757: 61.  
 758-761: 61, 186.  
 766-770: 66.  
 766-777: 50.  
 766-770: 66.  
 772: 88.  
 815: 89.  
 815-816: 68, 78, 89.  
 817-818: 76.  
 819-822: 52.  
 820: 75, 78.  
 821: 77, 78, 151.  
 822: 78.  
 826-828: 73.  
 827: 150.  
 828: 75, 78, 88, 281.  
 834: 89.  
 835-836: 341.  
 835-838: 166.  
 839-842: 68.  
 841: 63.  
 859-865: 51, 52.  
 861: 125.  
 865: 79.  
 898: 89.  
 898-899: 77.  
 899: 78, 174, 177.  
 906-907: 77.  
 907: 78.  
 915: 78, 177, 180.

916: 53, 177.  
 920: 150.  
 935-936: 49.  
 952-953: 63.  
 1029-1033: 53.  
 1034-1035: 68.  
 1055-1056: 91.  
 1064-1065: 91.  
 1088: 50, 69.  
 1089-1090: 91.  
 1109-1110: 91.  
 1137: 253.  
 1164-1166: 53.  
 1165: 53, 176.  
 1166: 170.  
 1167: 53.  
 1170: 151.  
 1214-1215: 62.  
 1220-1222: 51.  
 1240: 49.  
 1266-1270: 85.  
 1269: 53.  
 1294: 179, 298.  
 1296: 230.  
 1332: 65.  
 1332-1341: 65.  
 1332-1345: 51, 91.  
 1335: 91.  
 1336-1345: 63.  
 1339: 91.  
 1340-1341: 49.  
 1342: 91.  
 1342-1345: 64.  
 1343: 65, 66, 91.  
 1344: 91.  
 1378-1380: 148.  
 1393-1395: 276.  
 1402-1417: 54.  
 1403: 53, 176.  
 1405: 53, 268.  
 1407-1408: 79.  
 1408: 150.  
 1411: 149.  
 1413-1414: 80.  
 1415-1417: 51, 54, 79.  
  
*Edipo en Colono (OC.)*  
 1-2: 16, 357.  
 3-4: 340.  
 4: 340.  
  
 9: 350.  
 9-12: 356.  
 10: 239.  
 13: 340, 364.  
 14-18: 237.  
 14-35: 341.  
 16: 365, 367, 368.  
 16-18: 34.  
 16-19: 355, 356.  
 16-20: 29.  
 17: 365.  
 18: 365.  
 19: 358, 361.  
 21: 350.  
 22-30: 346.  
 23: 350.  
 24-29: 358.  
 28: 355, 359.  
 33: 340.  
 36: 350.  
 36-40: 358.  
 37: 356.  
 37-40: 355, 357.  
 39: 353, 355, 367.  
 39-40: 361, 362, 370.  
 39-45: 341.  
 41: 341, 348, 359.  
 42: 342, 368.  
 43: 362.  
 44: 348, 350.  
 44-45: 339.  
 45: 350.  
 47-48: 342.  
 53-61: 21, 342.  
 54: 367.  
 54-55: 365, 366.  
 54-61: 358.  
 55: 341, 350, 359.  
 57: 369.  
 59: 365.  
 62: 340.  
 70: 342.  
 72: 339, 344, 348.  
 75: 340.  
 75-76: 62.  
 78: 342.  
 79-80: 342.  
 81: 340.  
 84: 342, 350, 368.  
  
 84-110: 16, 189, 334,  
 339, 342.  
 87-89: 372.  
 87-90: 334.  
 87-95: 251.  
 89-90: 342, 368.  
 90: 341, 350, 359.  
 92: 344.  
 92-93: 335, 347, 372.  
 93: 335, 344, 347.  
 94-95: 367, 372.  
 95: 105.  
 98-101: 360.  
 100: 341, 359, 362, 363.  
 101: 358, 369.  
 103: 368.  
 106: 362.  
 117-137: 362.  
 126: 355.  
 130-131: 368.  
 141: 368.  
 156-157: 368.  
 156-158: 362.  
 158-160: 362.  
 167: 355, 357.  
 173: 368.  
 184: 340.  
 207: 340.  
 208: 334.  
 231-232: 345.  
 232: 354.  
 237: 340.  
 237-250: 345.  
 249: 345, 354.  
 255: 345.  
 258-262: 345.  
 258-291: 345.  
 260-262: 335.  
 263: 369.  
 265: 368.  
 275-288: 346.  
 306: 368.  
 345-346: 195.  
 366-381: 347.  
 375-376: 335.  
 387-390: 338.  
 389-390: 347, 371.  
 390: 354, 371.  
 394: 371.  
 396: 345.

396-400: 347.	631-636: 349.	1106: 345.
401-402: 347.	636: 345, 354.	1156-1159: 350.
402: 347, 352.	637: 334.	1157: 350.
404: 345, 354.	647: 340, 348.	1158: 350.
407: 347.	653-656: 351.	1160: 350.
409: 347, 352.	668-680: 365.	1166: 350.
411: 347.	668-719: 335, 349, 364.	1167: 350.
421-427: 353.	675: 355, 357.	1171: 350.
428: 347.	676: 134.	1173: 351, 353.
429-430: 347.	683: 348, 374.	1177-1178: 351.
432: 340.	691-692: 359.	1178: 350.
440-441: 347.	694-706: 365.	1179-1180: 351.
443: 345.	701: 366.	1183: 345.
453-454: 103, 239, 371.	706: 366.	1183-1184: 351.
457: 340.	709: 62, 340.	1189-1191: 351.
457-460: 347.	767: 345, 349, 354.	1249: 340.
458: 341, 342, 359.	770: 349, 352.	1254-1261: 324.
459-460: 348.	779: 340, 345, 354.	1259: 361.
461-492: 348.	783: 335.	1267-1270: 351.
466-467: 363.	787-788: 349, 353.	1267-1396: 204.
468: 340.	806: 309.	1272: 203.
469-470: 361, 363.	806-807: 335.	1272-1279: 351.
469-492: 264, 361.	822: 340.	1273: 335, 347, 351.
470: 363.	823: 335.	1278: 335, 347, 351.
471: 363.	824: 340.	1285-1286: 351.
472-475: 363.	829: 340.	1289: 340.
477: 363.	831: 340.	1291-1298: 350.
478: 363.	850-851: 309.	1299: 341, 242.
479: 281, 363, 364.	850: 345	1326-1330: 352.
481: 361, 363.	863: 335, 347.	1340: 335.
482: 263.	867: 309.	1344: 335.
482-484: 363.	874: 309.	1348: 348.
486: 342.	886ss: 366.	1354: 335.
486-487: 264, 341, 348.	889: 359.	1354-1364: 352.
495-496: 364.	890: 345.	1357: 334.
503: 364.	894-895: 367.	1367-1368: 352.
540: 340.	897-1043: 367.	1375-1392: 352.
550: 340.	922-923: 309.	1376: 329, 335.
551-568: 339, 348.	937: 340	1378: 347.
566: 335.	944-946: 350.	1381-1382: 103, 239.
576-578: 349.	947: 359.	1384: 335, 351.
577: 340.	969-970: 371.	1409: 347.
578: 344.	1006-1007: 335.	1410: 164, 275.
579: 344, 348.	1010-1012: 350, 351.	1421: 344, 348.
586: 345.	1012: 353.	1434: 341, 342.
593: 391.	1042: 345.	1449: 340, 347.
595-606: 349.	1046: 360.	1456: 353, 373.
603-605: 371.	1050: 341, 342, 359.	1460-1461: 373.
621-622: 353, 364.	1087: 348.	1462: 348.
625-628: 349.	1090: 341, 359.	1462-1471: 353, 374.

1472-1473: 374.  
 1479: 374.  
 1480: 62, 374.  
 1484: 344, 345.  
 1489: 345.  
 1498: 345.  
 1500-1503: 375.  
 1500-1504: 367.  
 1508: 375.  
 1511-1512: 375.  
 1514-1515: 375.  
 1520-1521: 367.  
 1520-1525: 337.  
 1522-1523: 368.  
 1528-1529: 369.  
 1530-1532: 369.  
 1533-1534: 369.  
 1540-1552: 368.  
 1545: 353, 368.  
 1549: 373.  
 1549-1550: 101.  
 1551-1552: 101.  
 1552-1555: 353.  
 1561: 347.  
 1578: 174.  
 1584: 174, 369.  
 1590-1591: 344, 360.  
 1590-1597: 369.  
 1593: 362.  
 1597-1603: 370.  
 1598-1599: 361.  
 1599: 268, 276.  
 1600-1603: 336.  
 1602: 268.  
 1606: 373.  
 1606-1607: 375.  
 1610: 166.  
 1670-1672: 353.  
 1701: 174.  
 1751-1753: 354.  
 1752: 345.  
 1760-1763: 370.  
 1769-1772: 128.  
 1776: 345.

*Edipo Rey (OT.)*  
 1: 209.  
 1-5: 191.  
 2-8: 17.  
 3: 84, 265.

4: 184.  
 8: 125, 184.  
 9-10: 195.  
 14: 184, 203.  
 14-51: 198.  
 15: 192.  
 15-16: 196.  
 16: 187, 193, 196.  
 16-19: 184.  
 18: 195.  
 19: 193.  
 19-21: 197.  
 20: 192.  
 20-21: 201.  
 21: 226.  
 22: 184.  
 22-27: 184.  
 22-30: 16, 191, 198,  
     214.  
 24: 200.  
 25: 25.  
 25-30: 212.  
 28: 184.  
 31-34: 196.  
 31-36: 184.  
 32: 192.  
 33: 203.  
 33-34: 185, 187.  
 35: 218.  
 35-48: 23.  
 37: 185.  
 37-39: 200.  
 40: 203.  
 40-51: 28.  
 41: 206, 209.  
 42-43: 200.  
 46: 184, 201, 214.  
 48: 201, 203.  
 50: 200.  
 51: 184, 214.  
 58: 192.  
 59-61: 216.  
 63-67: 194.  
 64: 184.  
 66-72: 199.  
 68: 186, 217.  
 68-72: 16, 18, 184, 191,  
     201.  
 70-72: 227, 229.  
 80-83: 227.

81: 203.  
 82-83: 126.  
 84: 25.  
 85: 25.  
 93-94: 216.  
 95-98: 251.  
 96: 25, 203, 218, 230.  
 96-98: 226, 184, 210,  
     212, 218.  
 97: 214.  
 97-98: 214, 363.  
 99: 199, 218.  
 100: 220, 222.  
 100-101: 208, 212, 218.  
 102-105: 19.  
 103-104: 184.  
 106: 265.  
 106-107: 212.  
 110: 265.  
 110-111: 186.  
 130: 186.  
 138: 220.  
 142: 192.  
 142-143: 196.  
 142-145: 201.  
 145-146: 201.  
 147: 192.  
 149-150: 196, 228.  
 150: 203.  
 151-159: 202.  
 151-215: 197, 201.  
 152: 243.  
 154: 193.  
 158-167: 201.  
 160: 201, 348.  
 160-162: 198.  
 161: 197.  
 162-167: 196.  
 163: 202.  
 164-167: 199, 202.  
 166: 199.  
 169-173: 217.  
 176: 362.  
 186: 193.  
 192: 217.  
 200: 217.  
 202: 216.  
 203: 203, 207, 240, 242.  
 203-206: 196.  
 203-208: 242.



206: 217.  
 208: 207, 240.  
 209-215: 201.  
 216: 202.  
 216-218: 216.  
 216-275: 187, 196, 269.  
 227-229: 220.  
 236-243: 191.  
 236-354: 220.  
 238-240: 221.  
 241-243: 228.  
 244: 62.  
 246-251: 191.  
 260: 219.  
 266: 186.  
 269-272: 191.  
 270-271: 113.  
 286: 186, 228.  
 287-289: 229.  
 294-295: 191.  
 300-301: 202.  
 300-304: 202.  
 300-462: 191.  
 303-304: 203.  
 305-309: 202.  
 306: 218.  
 307: 217.  
 312-314: 202.  
 313: 219.  
 320-321: 224.  
 326: 351.  
 326-327: 203.  
 327: 209.  
 328-329: 204.  
 329: 229.  
 353: 219, 221.  
 356: 219.  
 362: 186.  
 367: 260.  
 374: 219.  
 376-377: 224.  
 392: 218.  
 397: 185.  
 402: 220.  
 407: 186, 218.  
 408: 186, 187.  
 410: 229.  
 417-419: 191.  
 431: 351.  
 438: 185.  
 439: 229.  
 442-443: 185.  
 449-456: 200.  
 450: 186.  
 452-453: 184.  
 453-454: 200.  
 454: 199.  
 454-456: 186, 211.  
 460: 219.  
 469-472: 217.  
 473-476: 328.  
 513: 186.  
 588: 186, 187.  
 589: 186.  
 603-604: 227.  
 614-615: 185.  
 636: 217.  
 644-645: 191.  
 660-662: 191.  
 665-666: 215.  
 694-696: 217.  
 710-714: 229.  
 717-719: 185.  
 723: 229.  
 725: 229.  
 744-745: 191.  
 760-762: 202.  
 762: 56.  
 787-793: 229.  
 796: 222.  
 799: 186.  
 800-813: 187.  
 811: 186.  
 819-820: 191.  
 822: 88.  
 823-827: 230.  
 827: 219.  
 830-833: 191.  
 833: 199.  
 863-872: 202.  
 865-872: 144.  
 873: 186, 187.  
 879-881: 202.  
 881: 119.  
 882: 203, 247.  
 887: 191.  
 903-905: 202.  
 906-907: 215.  
 911-921: 204.  
 911-923: 191, 246.  
 913: 205, 246.  
 915: 206.  
 916: 186, 192.  
 919: 196, 206, 207, 209,  
 240.  
 919-923: 242.  
 921: 218.  
 922-923: 206.  
 925: 186.  
 939: 186.  
 946-947: 230.  
 947: 192.  
 952: 186.  
 962: 215, 217.  
 968: 149.  
 970: 215.  
 973: 192.  
 992: 230.  
 995: 230.  
 1003: 218.  
 1034: 218.  
 1060-1061: 202.  
 1061: 217.  
 1067: 192.  
 1073-1075: 170.  
 1086-1109: 117, 231.  
 1096: 231.  
 1143: 219.  
 1152: 163.  
 1183-1185: 101.  
 1185: 260.  
 1187-1188: 185.  
 1193-1196: 185.  
 1199: 216.  
 1208: 125.  
 1214: 34, 192.  
 1223-1231: 221.  
 1225: 221.  
 1227-1228: 258.  
 1228: 221.  
 1229: 149.  
 1230-1231: 221.  
 1245: 192.  
 1246: 219.  
 1255: 62.  
 1257: 113.  
 1270: 218.  
 1271-1274: 221.  
 1271-1275: 191.  
 1275: 166.

1282: 192.		300: 125.
1289: 220.	<i>Electra (El.)</i>	307: 186.
1289-1290: 221.	1-2: 19.	324-471: 272.
1289-1291: 191.	2-4: 237.	325: 272.
1293: 217.	4-5: 254.	326-327: 258, 272.
1297-1306: 231.	4-10: 28, 33.	335-340: 272.
1329-1332: 225.	5: 236.	338-340: 234.
1344-1345: 221.	6: 241.	379-382: 273.
1347: 199.	6-7: 207, 240, 242.	380-381: 222.
1349-1352: 191.	8: 125.	381-382: 76, 298.
1349-1355: 166.	8-9: 237.	382: 273.
1360: 220.	9-10: 238.	405-406: 272.
1364: 219.	11-14: 16, 23, 234.	405-408: 274.
1378-1383: 221.	13: 127, 150.	407: 273.
1380: 219.	14: 236, 255.	411: 132.
1391: 218, 222.	20: 273.	417-423: 247, 259.
1394-1395: 192, 208.	32-37: 252.	417-427: 273.
1394-1415: 207.	35-37: 251.	427: 261.
1396: 219.	36-37: 236.	431: 271, 273.
1398: 208.	37: 234, 242.	431-434: 275.
1403: 208.	44: 27.	433: 273.
1405: 219.	44-45: 256.	434: 164, 264, 272.
1406: 208.	44-50: 26.	435-437: 274.
1409: 221.	45: 278.	441: 84, 265, 272.
1409-1415: 191, 335, 344, 347.	47: 256.	442-446: 276.
1410-1412: 222.	47-50: 251.	444-447: 258, 268.
1410-1413: 208.	48-50: 256.	448-452: 277.
1412: 76, 273.	51-58: 264.	449: 266.
1413: 208.	53: 84, 154.	453-454: 278.
1426-1428: 221.	54-58: 278.	453-458: 278.
1429: 188, 212, 221.	58: 278.	458: 84, 265.
1436-1437: 222.	59-60: 255.	459-460: 261.
1442-1443: 100.	60: 236.	463: 174.
1446: 206, 209.	67-72: 244, 330.	464-465: 273.
1446-1451: 208.	70: 236, 242, 258.	465: 186.
1451-1454: 185, 222, 335, 344, 347.	72: 257.	472-476: 261.
1455-1457: 217.	77: 280.	489: 243.
1466-1467: 221.	82-84: 267.	491: 359, 360.
1466-1470: 209.	126-127: 166.	492-493: 270.
1473: 221.	147-149: 39.	497: 261.
1480: 209.	160: 125.	516-633: 235.
1482: 116, 230.	197: 255.	516-659: 245, 255.
1485: 113.	254-309: 270.	566-572: 240.
1486: 221.	259-260: 269.	634-656: 245.
1497-1498: 113.	266-270: 270.	634-659: 245.
1514: 230.	267-270: 260.	635-636: 261.
1515: 212, 221.	275: 219, 271, 274.	637: 119, 196, 247.
1528-1530: 17, 99, 101.	280-285: 271.	644: 262.
	282: 273.	645: 207, 240, 261.
	289: 299.	645-655: 242.

655: 342.  
655-656: 249.  
658: 62.  
660-661: 256.  
660-673: 234, 251.  
660-763: 26.  
669-670: 256.  
673: 256.  
680-763: 251, 256.  
681: 125.  
711: 56.  
750: 118.  
757-758: 278.  
785-786: 112, 269.  
823-870: 280.  
868: 149.  
871-874: 280.  
893-896: 280.  
894-896: 265.  
895: 84, 265.  
895-896: 228.  
900-901: 281.  
902-904: 281.  
912: 273.  
916-918: 62.  
931: 164, 275.  
986: 148.  
999: 62.  
1098ss: 280.  
1098-1287: 278.  
1111: 278.  
1113-1114: 267, 279.  
1126: 53, 170.  
1126-1170: 279.  
1131-1135: 279.  
1138-1142: 279.  
1139: 150, 268.  
1156-1157: 62.  
1217: 277, 278.  
1221-1231: 234.  
1306: 62.  
1368-1371: 248.  
1374-1375: 204, 248.  
1376: 342.  
1376-1383: 245, 248.  
1379: 207, 240, 242.  
1396: 300.  
1400-1401: 279.  
1401: 150.  
1412: 230.  
1417-1423: 258, 269.  
1418-1419: 174.  
1422-1423: 253.  
1425: 256.  
1468: 53.  
1468-1475: 269.  
1487-1490: 269.  
1489: 56.  
1495-1500: 135.  
1497: 273.  
1498: 128.  
1508-1510: 258.  
*Filoctetes (Ph.)*  
1: 19, 134, 303.  
1-2: 237.  
1-11: 16, 292.  
2: 289, 296.  
2-11: 222.  
4: 125.  
4-11: 23.  
5: 297.  
6: 309.  
7: 198, 323.  
7-11: 30, 285.  
8-11: 291.  
9: 293.  
9-10: 298.  
15: 309, 311.  
15-23: 28.  
16: 297.  
16-21: 34, 237.  
21: 303.  
24-25: 312.  
26: 311.  
27: 290, 294, 302.  
29: 296.  
30: 295.  
31: 294.  
32-33: 295.  
32-36: 290.  
32-39: 294.  
33: 295, 296.  
35-36: 298.  
36: 328, 330.  
37: 299.  
38-39: 297.  
39: 324.  
43: 296.  
44: 295.  
45: 286.  
48: 296.  
50: 125.  
50-53: 310.  
52: 315.  
54-65: 26.  
55: 255, 312.  
56-65: 286.  
57: 125, 311, 312.  
62-65: 313.  
64: 313.  
67: 312.  
70-71: 312.  
72-74: 316.  
77: 312.  
79-80: 287, 288.  
81: 300, 314.  
81-82: 255.  
82-85: 314.  
81-82: 287, 312.  
83-85: 287.  
85: 255.  
88-89: 287, 288.  
90-91: 288.  
91: 300, 308.  
93: 311.  
94: 311, 312.  
98-99: 312.  
101: 255, 288, 308.  
101-102: 300.  
102: 288, 308.  
107: 300, 308.  
111: 255, 287, 312.  
113: 285, 286.  
119: 255, 287, 314.  
126-129: 286.  
128-129: 310.  
129: 300, 308.  
130: 311.  
133: 308.  
133-134: 299.  
134: 47, 67.  
141: 311.  
144: 290, 294.  
147: 296, 302.  
157: 296.  
157-158: 296.  
162: 296.  
163: 296.  
165: 294, 296.

173: 293, 323.  
 179: 293.  
 184-185: 293.  
 188-190: 303.  
 189-190: 166.  
 206: 296.  
 206-207: 294, 296.  
 210: 311.  
 214: 293.  
 219-538: 286.  
 225: 303.  
 226: 293.  
 229: 303.  
 234: 303.  
 236: 311.  
 239: 134.  
 239-241: 26.  
 241: 125.  
 249: 311.  
 260: 125, 311.  
 265: 293.  
 265-266: 323.  
 265-267: 324.  
 268: 325.  
 271-275: 297.  
 274: 179, 296.  
 276: 311.  
 284: 311.  
 290-292: 296.  
 290-295: 294.  
 295-297: 291, 328.  
 300: 311.  
 307: 311.  
 307-315: 297.  
 308: 296.  
 311-313: 325.  
 313: 323.  
 327: 311.  
 337: 311.  
 364: 125.  
 391-392: 389.  
 466: 311.  
 467: 56.  
 468: 311.  
 470: 206.  
 472: 325.  
 473-474: 325.  
 484: 311.  
 487: 195, 296.  
 519: 325.  
 520: 324, 325.  
 526-529: 318.  
 533-534: 291.  
 534: 295.  
 542: 125.  
 547: 310.  
 575: 125.  
 582: 125.  
 591-597: 286.  
 592-594: 317.  
 608: 300, 308.  
 610-613: 285, 286, 318.  
 625: 262.  
 635: 311.  
 649-650: 295.  
 654: 125.  
 654-657: 290.  
 656-657: 204, 290, 318.  
 658: 311.  
 662: 311.  
 694-695: 325.  
 696-698: 326.  
 696-700: 295.  
 698: 323.  
 706: 326.  
 708: 296.  
 711: 296.  
 713-715: 298.  
 727-728: 329.  
 727-729: 105.  
 728-729: 132, 371.  
 733: 311.  
 745: 326, 311, 323.  
 747: 311.  
 753: 311.  
 757: 312.  
 776-777: 290.  
 783-784: 326.  
 799: 311.  
 799-801: 329.  
 800: 353.  
 801-803: 329.  
 804-808: 324.  
 805: 311.  
 807: 311.  
 807-813: 313.  
 808: 317.  
 811: 311.  
 811-813: 317.  
 812: 318.  
 814-816: 324.  
 823-825: 327.  
 833: 311.  
 845: 311.  
 855: 311.  
 875: 311, 325.  
 875-876: 327.  
 876: 324.  
 878: 311.  
 879: 311.  
 890-891: 327, 324.  
 892: 325.  
 898: 311.  
 900: 325.  
 902-903: 325.  
 911: 312.  
 914: 311.  
 923: 312.  
 927-928: 330.  
 931: 297.  
 932: 311.  
 936: 303.  
 936-937: 293.  
 941-943: 318.  
 943: 290.  
 948: 300, 308.  
 952-958: 296.  
 955-958: 294.  
 957: 296.  
 961: 166.  
 968: 312.  
 969-974: 307.  
 985: 296.  
 986-987: 330.  
 989: 310, 331.  
 989-990: 331.  
 1018: 285, 291, 295.  
 1024: 310.  
 1030: 285, 291, 295.  
 1031-1032: 327.  
 1032: 324.  
 1040: 330.  
 1066: 125.  
 1069: 312.  
 1108: 296.  
 1112: 300, 308.  
 1117: 300.  
 1155-1157: 162, 296.  
 1156: 161, 163.  
 1168: 112.

1198-1199: 330.	<i>Traquinias (Tr.)</i>	129-131: 108, 116, 126.
1222-1246: 315.	1: 97.	132-133: 110.
1222-1248: 307.	1-3: 98, 103.	144-150: 114.
1226: 316.	6-8: 96, 109.	155-160: 101.
1227-1249: 305.	7: 107.	157: 97, 239.
1228: 300, 308, 315.	9: 94.	164-172: 102.
1229: 315.	9-17: 110.	168: 174.
1230-1234: 315.	18-21: 31, 111, 123,	169-174: 123.
1234: 315.	124.	171: 91, 239.
1237: 125.	19: 122, 125.	178-179: 126.
1243: 312.	21: 111, 117, 132.	180-183: 126.
1244-1246: 287.	22-23: 22.	181: 117.
1250: 312.	24-25: 31, 109, 110.	181-183: 127.
1257: 312.	26: 58, 122.	182-183: 134.
1282: 300, 308.	26-27: 111, 122, 123,	188-189: 127.
1286-1292: 290.	125, 131, 132.	199: 117, 128.
1287-1292: 320.	27-30: 30, 112.	200: 123, 371.
1288: 300, 308.	28: 107, 114, 116.	200-201: 128, 132.
1289: 129.	28-30: 111, 146.	201-204: 118.
1293-1294: 312.	29-30: 108, 114, 269.	205-215: 118.
1295: 311.	31-33: 108, 113, 116.	205-224: 129.
1298: 125.	32: 116.	209: 247.
1301: 311.	35: 22.	230-231: 132.
1310: 311.	36-45: 16.	237-238: 129, 134, 135.
1321: 293.	37: 107.	238: 122, 123.
1324: 320.	38: 22.	239: 130.
1327-1328: 301.	39-40: 95.	243: 253.
1330: 324.	44-45: 103.	244-245: 132.
1333-1334: 302.	46-48: 100.	245: 112.
1347: 287.	65-66: 24.	251: 123.
1378: 328.	69-70: 96, 100, 113,	252-254: 114.
1399: 311.	114.	252-260: 116.
1410: 331.	74: 100.	258: 132.
1417: 331.	74-75: 100.	263: 97, 239.
1421-1430: 287.	76-77: 100.	275-279: 126.
1423: 311.	78: 100.	276: 114.
1423-1430: 285, 290.	79-81: 24, 96, 99, 100,	282: 182.
1428: 296, 302.	251.	287-290: 131.
1431-1433: 331.	79-91: 98.	290: 132.
1433: 125, 311.	81: 174.	301-302: 133.
1434-1435: 286, 331.	86-87: 101.	303: 58, 130.
1437-1438: 302.	86-91: 16, 96.	303-304: 133.
1440-1441: 288.	87: 97.	311: 230.
1440-1444: 128.	94: 110.	316: 116.
1447: 331.	103-111: 114.	354-355: 119.
1453: 296, 302.	105: 166.	356-358: 116.
1453-1465: 302.	107-109: 114.	359: 116.
1459-1460: 218.	109-110: 115.	360: 112.
1466: 348, 374.	126-128: 126.	399: 126, 348, 374.
	127: 58.	414: 97.

- 420: 316.  
432-433: 119.  
435: 186.  
436: 371.  
436-437: 132, 135.  
441-442: 120.  
465: 110.  
465-467: 110.  
477: 244.  
497: 348, 374.  
497-498: 120.  
509: 120.  
510: 94.  
514: 125.  
514-516: 120.  
523-530: 110.  
526: 22.  
527-530: 120.  
536: 175.  
536-538: 114, 116.  
539-540: 117.  
545: 112.  
545-546: 113, 117.  
555: 97, 133, 239.  
555-561: 104.  
555-581: 120.  
558: 94.  
563: 120.  
565: 120.  
566-567: 122, 132.  
574: 94.  
575: 121.  
579: 132.  
584-585: 121.  
602-609: 121.  
633-662: 117.  
654: 117.  
674-679: 121.  
685: 121.  
749-814: 108.  
750: 125.  
750-762: 133.  
751: 130.  
753: 58, 123.  
754: 135.  
760-762: 130.  
761: 127, 128.  
763-788: 135.  
766: 135.  
769-770: 135.
- 799-800: 76, 273.  
800: 222.  
813-814: 170.  
821-826: 103.  
823: 239.  
826: 122.  
823: 97.  
836: 94.  
856: 69.  
856-859: 119.  
861: 123.  
874-875: 101.  
893-895: 116.  
904: 121.  
910: 62, 329.  
912-922: 108.  
912-935: 121.  
924: 121.  
930-931: 94, 108.  
956: 122.  
974-975: 323.  
983: 135.  
987: 323.  
993-996: 135.  
995: 135.  
1002: 135.  
1022: 126, 135.  
1028-1030: 323.  
1040-1041: 343.  
1041: 135, 362.  
1041-1043: 121.  
1053-1054: 323.  
1070-1075: 108.  
1071-1072: 121.  
1072: 121.  
1075: 95, 96.  
1078-1080: 121.  
1082-1084: 323.  
1085-1086: 135.  
1088-1089: 127.  
1094: 94.  
1096: 127.  
1102: 130, 133.  
1106: 122.  
1117: 314, 315.  
1121: 97.  
1140: 121.  
1141: 94, 97.  
1141-1142: 104.  
1142: 121.
- 1143: 104.  
1149-1150: 101.  
1159: 97, 239.  
1159-1171: 105.  
1161: 182.  
1165: 97.  
1171: 117, 132.  
1174: 227.  
1180: 136, 235.  
1185-1192: 136.  
1191: 122, 123, 128,  
129, 320, 371.  
1193-1202: 105, 106,  
136.  
1196: 86.  
1221-1229: 121, 123,  
136.  
1227: 121.  
1252: 132.  
1256: 106.  
1259-1278: 121.  
1262-1263: 121.  
1270: 106, 128.  
1278: 123, 126.
- Fragmentos (TrGF.)*  
IV 210 67: 177.  
IV F 274: 344.  
IV F 378: 267.  
IV 384-389: 322.  
IV 697-703: 324.  
IV F 726: 270.  
IV F 956 3: 239.  
IV 976: 325.
- TEOGNIS (Thgn.)**  
I 967: 108.
- TUCÍIDES (Th.)**  
I 126: 188.  
I 126-127: 214.  
I 132: 331.  
I 136: 188.  
I 138 6: 91, 146.  
I 144 4: 306.  
II 34: 276.  
II 37 3: 144, 306, 309.

II 39 1: 346.  
II 43 2: 170.  
II 75 77: 217.  
III 58: 276.  
III 91: 295.  
III 93 1: 129.  
IV 54: 295.  
IV 98ss: 91.  
V 47: 61, 240.  
VI 69 2: 56.  
VIII 33: 295.  
VIII 67: 359.