

SÓFOCLES

TRAGEDIAS

AYAX

INTRODUCCIÓN DE
JOSÉ S. LASSO DE LA VEGA

TRADUCCIÓN Y NOTAS DE
ASSELA ALAMILLO



EDITORIAL GREDOS

BIBLIOTECA CLÁSICA GREDOS, 40

EX LIBRIS



ARMAUIRUMQUE

Asesor para la sección griega: CARLOS GARCÍA GUAL.

Según las normas de la B. C. G.; la traducción de esta obra ha sido revisada por CARLOS GARCÍA GUAL.

© EDITORIAL GREDOS, S. A.

Sánchez Pacheco, 81, Madrid. España, 1981.

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΤΗΣ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗΣ
ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΔΙΔΑΧΗΣ
ΤΗΣ ΚΛΑΣΙΚΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ

Depósito Legal: M. 31103-1981.

ISBN 84-249-0099-5.

Impreso en España. Printed in Spain.

Gráficas Cóndor, S. A., Sánchez Pacheco, 81, Madrid, 1981. — 5305.

INTRODUCCIÓN GENERAL

Vida

Nace en el seno de una familia pudiente. Rico por su casa, se cría en los «encantos de la burguesía»: una educación esmerada, el trato consiguiente con gentes aupadas. Su padre, Sófilo, era un industrial armero, actividad muy alejada de la literatura desinteresada y más lucrativa que ella (fabricante de armas fue también el padre de Demóstenes). En Sófocles, como quien era y de quien venía, el respeto a la tradición heredada de los mayores se compenetra espontáneamente con el espíritu de progreso, lo vigorosamente innovador con lo tradicional que, al aceptar, renovaba, transmitiéndolo igual y distinto a los que vinieron tras él. No fue un espíritu estacionario, de los que se quedan en el pasado; pero sí de los que renuncian al salto a partir de la nada. Cuando joven, no nos lo imaginamos ni en el gremio de los dóciles ni en el de los disfrazados de rebeldes, dóciles con el signo menos, que se creen independientes porque son indisciplinados. Si su obra tuvo tanta fuerza entre sus contemporáneos y eficacia tanta en lo porvenir, fue porque se apoyaba profundamente en la historia, en la raza y en el pueblo de cuyas entrañas salía, y ese amor intenso le llevaba a una visión de Atenas como empresa creadora de futuro.

Disfrutó largo curso mortal. El siglo tenía tres o cuatro años cuando él nació: había nacido en el 497/6, año arriba, año abajo, y murió en el 406/5. Su vida se extiende por casi todo el siglo opulento y glorioso, el Cuatrocientos griego: vivió los años cima de la grandeza de Atenas y también, el comienzo de su inevitable ocaso, cuando le llegaba la hora de la ruina; pero tuvo la suerte de no presenciar el choque brutal de la derrota ¹.

Hay días, hay horas en los anales del mundo que valen por siglos. Uno de ellos fue cuando una suerte divina favoreció a los griegos y éstos hicieron comer tierra a la grey persa. En la *Vida* anónima de Sófocles (datable en el siglo I a. C.) ² encontramos un sincronismo ingenioso en torno al año (480) de la victoria naval de Salamina. Esquilo participó como combatiente y un hermano suyo (asido al espolón de nave enemiga) prestó el cruento sacrificio de su vida. Desnudo a la usanza griega y tocando la lira, Sófocles, jovencito de diecisiete años, condujo el coro pueril que entonaba el peán celebrativo. Ese año, Eurípides saludó al mundo con el primer berrido. En torno a esa fecha coincidente se centra el triángulo de la tragedia ateniense, con sus tres vértices, adulto, adolescente y naciente: *si non è vero...* So capa de ingenuidad, la combinación puramente conjetural de la biografía antigua esconde un

¹ Más pormenores biográficos en W. SCHMID, *Geschichte der griechischen Literatur*, I, 2, Munich, 1934, págs. 309-325; G. PERROTTA, *Sofocle*, Mesina, 1935 (reimpr. Roma, 1963), págs. 1-58; T. B. L. WEBSTER, *An Introduction to Sophocles*, Oxford, 1936 (reimpr. Londres, 1969, con «addenda»), págs. 1-17.

² El texto griego de *Sophokléous génos kai bios* suele preceder a todas las ediciones griegas de Sófocles (salvo la de DAWE, que tiene también esta originalidad). La traducción de P. MAZON la editó, con algunas notas propias, A. DAIN, «La Vie de Sophocle», *Lettres d'Humanité* XVII (1958), 3-6.

sabio contraste. Al severo Esquilo se contraponen el jovial Sófocles, seguramente. Pero hay algo más. Lo que fue positivamente para quien la vivió, aquella aventura decisiva para el destino de Grecia, es cosa que acompañó al «soldado de Maratón», Esquilo, toda su vida. En cambio, para Eurípides, hijo del 480, aquello remontaba a una época anterior a su propia vida, era un pasado que encontraba solamente bajo especie de recuerdo de otros. Para Esquilo, un ejemplo, inmediato, de experiencia. Para Eurípides, un pasado que ya está pasado. Para Sófocles era un recuerdo infantil, pero propio y que le acompañó en su juventud, al entrar en la nueva época que bautizamos con el nombre de Pericles. ¿Será ligereza contemplar, en el sincronismo de marras, el símbolo del modo de pensar de un poeta que se sentía muy de su tiempo, pero también muy dentro de la tradición heredada, del poeta que si, una vez, ha llamado al hombre «lo más terrible» (*Antígona* 332-375), esto es, campo de batallas donde alternan maravillas y horrores, otra, ha considerado a los hombres, diminutos, iguales a «nada» (*Edipo Rey* 1186-1188), la palabra más horrible que puede pronunciar una boca viva? Son dos ejemplos, tomados entre otros.

Su relieve en Atenas no fue sólo literario. No se limitó a participar, como ciudadano raso, en los actos civiles, sino que condujo una vida política activa en cargos útiles a la república³. A su espíritu clarividente no se le ocultaría la dirección que tomaba la vida política en Atenas bajo la agencia de Pericles y luego de que el Areópago perdiera su influencia en el 462. El caso es que Pericles (a quien sus contiguos aplicaban el cognomento de «el Olímpico») fue su «jefe político»

³ Cf. V. EHRENBURG, *Sophokles und Perikles*, Munich, 1956, páginas 144-173. Una actitud hipercrítica adopta H. C. AVERY, «Sophocles' political career», *Historia* XXII (1973), 509-514.

y cuando aquél tronaba sobre Atenas, desempeñó Sófocles altas magistraturas: en el 443/2, en un momento particularmente delicado, administró la hacienda de la Liga ateniense, o sea, el tesoro de Atenas y el de una cuantía de repúblicas; en el 441-439, en la Guerra Samia, fue estratego juntamente con Pericles y, por cierto, vencida la flota ateniense, que teóricamente capitaneaba el general-poeta, por la que mandaba Meliso, un general-filósofo, y eleata por más señas; en el 428 puede que fuera otra vez estratego en el conflicto armado con los Anaftas; y, según alguno ⁴, también con Nicias, en el 423/2. Después del 421 (aquél fue el año de la Paz de Nicias), Sófocles no parece haber tenido cargos políticos; pero, consecutivamente al desastre de Sicilia, ha pertenecido, en el 413-411, al supremo Consejo de los Diez Probulos (Aristóteles, *Ret.* III 18, 1419 a 26).

Lo dice, y lo dice casi bien, el biógrafo de la *Vida* anónima, cuando asegura que Sófocles como político no era gran cosa, pero sí «un buen ateniense». Por modesta, sin embargo, que haya sido la influencia de Sófocles como hombre público, si su pueblo, el alto y el bajo, le confió sus soldados y sus dineros en horas agudas, fue porque confiaba en su crédito moral para cumplir la encomienda. En su elección como estratego en el 441 influyó, según el biógrafo, el éxito de *Antígona*. Una crítica positivista se apresura a afirmar que aquí tropezamos con el típico error *post hoc, ergo propter hoc*. Tal vez. Se comprende perfectamente que no se trataba de premiar con el generalato al buen dramaturgo: la historia ofrece pocos casos de tan hermoso prodigio. Pero acaso, y con toda seguridad, fue el buen sentido político (política, en la acepción moral de la palabra) evidenciado en esa pieza por un dramaturgo que hace

⁴ H. D. WESTLAKE, «Sophocles and Nicias as colleagues», *Hermes* LXXXIV (1956), 110-116.

decir al hijo del tirano «una ciudad que pertenece a uno solo, no es una ciudad» (v. 737), el que le atrajo la simpatía de muchos espíritus francos y graves y le abrió un crédito liberal en cuanto a cumplir con perfecta honestidad las obligaciones de su cargo.

En correspondencia ferviente al amor de sus convillanos, amó Sófocles a su ciudad. Como «el más amante de Atenas», lo pondera el biógrafo y señala (*Vita* 10) que, por no abandonar físicamente Atenas, rechazó las invitaciones de príncipes poderosos. Términos obligados de comparación son Esquilo y Eurípides, rindiendo el viaje de la corte siracusana de Hierón y macedónica de Arquelao, respectivamente. En otro sentido, en cuanto mínimamente extranjerizado, lo es Sócrates, el gran urbano; pero éste no se llevaba bien con todos sus conciudadanos, por tanto moscardearlos. (Es de advertir que el círculo socrático ha simpatizado particularmente con la tragedia sofoclea ⁵.)

Esa armonía entre la tradición y la novedad (y no necesariamente un cambio de su modo de sentir, conforme iba empujando el volumen de su vida) explica algún aparente contradicho biográfico. Como amigo de Pericles, nuestro poeta debió de conocer y tratar, en el círculo pericleo, a una nueva generación ateniense, en filosofía y literatura, que hacía alarde de gran tibieza en materia de religión. De ese lado soplaban las corrientes (a veces, esas corrientes son un vendaval). No olvidemos el caso Anaxágoras que, de no ponerse en cobro oportunamente, acaso hubiera sido expilado y quemado (quiero decir, suprimido) por ateo. Pero a ese mismo Sófocles, amigo de Pericles, lo conocía su pueblo con el bienaventurado vocablo de *theosebéstatos*, como el hombre más piadoso del mundo, desde que, en el 420, acogió en su propia casa la estatua del

⁵ Cf. JENOFONTE, *Memorables* I 4, 3.

dios Asclepio, traída de Epidauro, y le dedicó un altar y un himno, ejerciendo el oficio de preste de los héroes Halón y Amino. Es poco decir que el sacerdocio era allí «acto político». La verdad es que ideas muy arraigadas en lo religioso (como «mancha», «purificar», «sanar») tienen particular importancia en la obra conservada de Sófocles ⁶. Otra anécdota: un día fue robada una corona de oro de la Acrópolis, Heracles le reveló al poeta el lugar donde estaba escondida y Sófocles, con el premio conseguido, edificó un santuario al héroe Denunciador (una especie de San Antonio, buen auxiliador en la recuperación de objetos perdidos).

Como poeta dramático tuvo una gloria popular y plebiscitaria. Su primera intervención en el teatro, en el 468, fue premiada con el máximo galardón, en competencia con Esquilo. Tomó parte en treinta concursos trágicos, año tras año en la temporada teatral (o sea; en las grandes fiestas dionisiacas), a lo largo de más de sesenta: dieciocho veces el jurado popular le otorgó el primer premio (lo que hace un total de setenta y dos piezas premiadas, y aún hay que añadir seis victorias en las fiestas Leneas); nunca quedó el tercero. El pueblo bonachón le amaba con un afecto obtenido en reciprocidad graciosa al que el poeta le profesaba. Esto le libró de caídas monumentales en su carrera dramática, como las que a Eurípides le amargaban la vida y le turbaban el sosiego. Sófocles acertaba, en el más elevado sentido, con los gustos y disgustos de sus contemporáneos. Eurípides, en algunas cosas, hasta tal punto se adelanta a su tiempo y anuncia la dramática del porvenir lejano, que nos parece un dramaturgo aquejado del «mal del siglo»... XIX. Quizás por esto, algunas piezas suyas triunfaron sólo en el escándalo y el poeta

⁶ Cf. L. MOULINIER, *Le pur et l'impur dans la pensée des Grecs d'Homère à Aristote*, París, 1952, págs. 147 sigs.

que, como es natural, consideraría su propia obra alta como la luna, tan ladrada de perros, vivía amargado. La «felicidad» de Sófocles era proverbial en Atenas y, asimismo, su buen carácter (Aristófanes, *Las ranas* 82). En sus tratos diarios de sociedad tenía un encanto humano particular. Un botón de muestra: cuando murió Eurípides (más joven que Sófocles, pero a quien éste sobrevivió unos meses), tuvo Sófocles el bello gesto de presentar en el teatro a su propio Coro enlutado y sin corona, en duelo por su rival, cuya muerte estaba reciente. En la vejez se dijo que estuvo un poco tocado de la manía del dinero, de cierta cicatería o codicia pecuniaria, pasando de ahorrativo a tacaño: que, por ahorrarse el alquiler de un barco, era capaz de «darse a la mar sobre una estera» (Aristófanes, *La Paz* 695-699). Este cargo y arruga de su vejez, de ser fundado, empañaría muy poco, relativamente a las normales chochees de otros viejos, la imagen de su buen carácter.

Estuvo adornado de perfección de rostro y cuerpo muy cumplida. La voz, algo débil, fue uno de los pocos dones naturales que le habían sido negados. Por esto, quizás (¡pero recordemos a Demóstenes!), no se distinguió en la oratoria pública, como otros políticos que aspiraban a dirigir la ciudad con el timón de sus laringes; y, por esto, tampoco representó en persona papeles de sus dramas, sacando alguna excepción: la Nausícaa lavandera jugando a la pelota y el Támiris portalliras tañendo el instrumento. Porque, eso sí, de joven se distinguió en los ejercicios gimnásticos (Eurípides, en cambio, detestaba el deporte), danzaba extremadamente y de la música sintió siempre Sófocles toda la fascinación. En lo erótico, toda su vida, en la mocedad ardorosa y en la edad proveccta («cuanto más envejezco, más me entusiasmo», pudo haber dicho), estuvo consagrado a lo bello, y a los bellos muchachos, de los

que era un apasionado y muy vulnerable. Cicerón (*De offic.* I 40) y Plutarco (*Pericl.* 8, 8) nos recuerdan el siguiente chichisveo: como en medio de una muy seria deliberación política llamara el poeta la atención de Pericles sobre un bello muchacho, hubo de oír del estadista lo que Cicerón llama *iusta reprehensio*: «un caudillo debe tener no solamente manos puras, sino también ojos puros». No mucho después del 460, algo menos que treinteno, desposó a Nicóstrata, quizás imperfecta casada, de la que hubo un hijo, Yofonte, de oficio dramaturgo como el padre. Ya cincuentón tras-puesto, cayó en amor con Teóride de Sición, meretriz respetuosa, y se envolvió con ella: de este amor nació Aristón, padre de Sófocles el Joven, poeta trágico y nieto predilecto del abuelo, por encima de otro nieto homónimo y legítimo. Por cierto que algunos filólogos⁷ han atribuido esta historia del casamiento con Nicóstrata y del amor a Teóride a una mala interpretación, por chiste verbal, de un verso del poeta (fr. 765); pero aquí el único chiste es el de esos filólogos (el chiste de filólogo que, rara vez, hace reír y, alguna, hiela la sangre), pues ni Aristón ni Sófocles el Joven son productos de la imaginación.

Muy viejo ya y como algún impertinente le preguntara si era capaz todavía de cohabitar con mujer, «No digas palabras de mal agüero. ¡Qué beneficio escapar de un amo rabioso!», replicóle en bello elogio de la edad que lleva aparejada consigo la inmunidad contra ciertos enardecimientos (Platón, *República* 329 b). Las ocurrencias certeras de Sófocles eran famosas. En la Atenas de su tiempo se vivía en un medio de refinamiento espiritual que se reflejaba en la conversación entre personas cultivadas, en las tertulias misceláneas.

⁷ E. MAAS, en págs. 18-19, de «Die Erigone des Sophokles», *Philologus* LXXVII (1921), 1-25.

Entre los tertuliantes que brillaban con desenvoltura graciosa, con franqueza elegante, revelábase Sófocles como el más finamente mundano y capaz, en una sola frase, de dar cuenta y razón de acontecimientos y personas. Sobre sus colegas de profesión se recuerdan algunos juicios recortadamente reveladores. Del misógino Eurípides (Ateneo, XIII 557 e): «Sí, en la escena; pero no en la cama». Del mismo (Aristóteles, *Poética* 4, 1460 b 33): «Representa a los hombres cuales son, yo como deben ser», frasecita que revienta de significaciones y que tanto ha dado que hablar. De Esquilo, que según malas lenguas componía en estado de ebriedad (hasta tal punto tenía el vino dichoso), esta flechilla envirolada (Ateneo, I 22 b): «Acierta, sin saberlo», con la que también Sófocles parece hablar en platónico, sin saberlo, al pensar así del trance creativo (bromas aparte, la obra esquilea fue hecha «con furor y con paciencia»). Los dos últimos dichetes revelan una plena conciencia de su propio arte por parte del poeta que escribió un tratado (perdido) *Sobre el Coro* y que fundó un «tíaso de las Musas», donde los entendidos rendían culto a las Musas y hablaban de arte. Estas noticias son muy interesantes, porque nos presentan a un Sófocles teorizador de la poesía, también él «un poeta de la poesía», en relación sabia con su arte (inquietudes literarias, problemas profesionales) y tratando de conocer lo que significaban sus experiencias.

Fue muy amigo de sus amigos. Con Heródoto, verbigracia, mantuvo relaciones amistosas, afectuosas relaciones. Contaba el poeta cincuenta y cinco años, cuando compuso en honor de su amigo una oda: de estos plácemes versificados solamente se conserva el dístico inicial, una especie de rúbrica titular⁸. Un fino homenaje de amistad rinde el poeta al historiador al tener

⁸ E. DIEHL, *Anth. Lyr. Graeca*, fasc. 1, Leipzig, 1949³, pág. 79.

muy presentes algunos pasajes herodoteos, en ciertos lugares señales de sus dramas. Los tan traídos y llevados vv. 904-920 de *Antígona* (que Goethe, por razones de gusto⁹, querría atetizar, encontrando algunos filólogos que le han dado gusto) pudieran responder a un pensamiento a la oriental¹⁰, con ciertos ecos folklorísticos griegos; pero no es fácil negar que, en esos versos, funcione un apoyo memorístico en el episodio de Intafernes (Heródoto, III 119). *Edipo en Colono* 339 y *Edipo Rey* 980 se inspiran, acaso, en Heródoto, II 35,2 y VI 107, respectivamente, y, quizás, *Electra* 59-66 sea un eco de Heródoto, IV 95 ss. y IV 14 ss. De la cortesía de Sófocles da prueba su contestación a su colega el estratego Nicias, como éste le invitara a tomar la palabra el primero, por ser el más viejo: «Sí, el más viejo en años, pero tú en mérito y dignidad» (Plutarco, *Nic.* 15,2).

Otro de sus amigos fue el poeta Ión de Quiós (fr. 8). Por cierto que, en su libro de memorias *Epidemias* («Las estadías»), nos legaba una bella estampa del carácter de Sófocles en sus mejores años. Esta información inapreciable nos es referida por Ateneo, XIII 603 e-604 d; por su materia no puede ser más característica y por la persona de que procede no puede ser más autorizada. Encontró Ión a Sófocles de recalada en Quiós, cuando con ocasión de la Guerra Samia el dramaturgo-estratego viajaba hacia Lesbos. Su anfitrión, el próxeno de Atenas Hermesilao, le daba una comida. Estando a manteles, el copero, un bello mozo, servía cabe la lumbre del hogar, a cuya luz se encendían las mejillas del criadito. Muy impresionado Sófocles se di-

⁹ Cf. ECKERMAN, *Conversaciones con Goethe*, 29-III-1827 (hay trad. esp., Madrid, 1921).

¹⁰ Cf. J. TH. KAKRIDIS, *Homeric Researches*, Lund, 1949, páginas 152-164.

rige al muchacho y le pregunta si le complacería que él, Sófocles, bebiera suavemente y, recibida una respuesta afirmativa, le encarece que no se dé tanta prisa al colmarle y retirarle la copa. Se sonroja el copero todavía más y, entonces, Sófocles, dirigiéndose a su vecino de mesa, le comenta: «Con cuánta razón y belleza dice Frínico *resplandece sobre las mejillas purpúreas, de Eros la luz*». Eritrileo, un maestro de letras (*didáskalos grammátōn*) y asno solemne, interviene con su cuarto a espadas: «Sófocles, tú eres un entendido en poesía. Pero Frínico no lo ha expresado bien. ¡Llamar "purpúreas" a las mejillas de un bello! Si un pintor pintara con púrpura las mejillas de este muchacho, no parecería bello. Luego no cuadra que a lo bello se lo compare con lo que no parece bello». Como se ve, el maestrillo, además de hombre de ninguna mundanidad y desprovisto de buenas formas, era un insensato, pues locura es la pérdida del sentido de lo irreal y el buen hombre confundía el ser real con el ser metafórico, el ser *como*. Riéndose del pedante, Sófocles le responde: «Tampoco te place, entonces, el dicho de Simónides, que sin embargo es generalmente considerado como un acierto *Cuando la doncella desde su purpúrea boca envía la voz*. Ni tampoco cuando el poeta se refiere al *cabello de oro* de Apolo. Si un pintor pintara el cabello del dios color amarillo de oro y no negro, la pintura desmerecería. O cuando dice *de dedos de rosa*. Porque si alguien pintara los dedos color de rosa, resultarían las manos de un pintor, no las de una beldad». Se rió la blanda burla y el don Pedancio quedó cortado. Volviéndose de nuevo Sófocles hacia el muchacho que, con el dedo meñique, quería apartar una pajilla de la copa, le preguntó si la veía y, como dijera que efectivamente sí, añadióle: «Sóplala y así no te mojarás el dedo»; y cuando el mocito acercó el rostro hacia la copa, apro-

ximándola Sófocles a la boca, de arte que cabeza y cabeza se juntaban, cuando lo tuvo muy cerca, cogiéndolo con la mano, le dio un beso. Todos rieron la astucia y la fina malicia. Comentaban: «Finamente ha engañado al chico». A lo que Sófocles respondió: «Amigos, me ejercito en la estrategia. Pericles dice que yo entiendo algo de poesía y nada del arte bélico. Pero, ¿no ha sido buena mi estratagema?» Ión añade que Sófocles solía hacer y decir cosas finas de esa suerte, cuando se sentaba a echar un trago de vino o cuando, en la sobremesa de una comida, se hablaba *inter pocula*. La persona del referente, amigo de Sófocles, presta plausibilidad a la historieta, como memoria fidedigna de algo así sucedido y como testimonio impar del carácter del poeta trágico, compatible con ciertas alegrías y ciertas eutrapelias.

No deja de alcanzárseme que la biografía antigua es un hervidero de anécdotas (a veces, graciosas y divertidas) y que el terreno de lo anecdótico, propicio a la indiscreción y a la irreverencia, lo es también a la invención pura y simple. El lector obrará con prudencia si, después de lo que acabo de escribir sobre las anécdotas, me pregunta por qué, pues, las utilizo yo ahora. Si se me dice que es arriesgado fiarse de ciertas fuentes, en las que casi todo es más dudoso que cierto, declaro que pienso lo mismo; pero también creo que, muchas veces, las anécdotas responden a noticias fidedignas, son un modo de transmitir las (casi el único que conoce la biografía antigua), y que aunque, después, los que las reciben de segunda y tercera mano pongan en ellas los adornos que pongan y les metan añadiduras e hijuelas, adornos aparte, todavía se descubre en el curioso anecdotario un fondo de verdad. Lo que sí decididamente me parece cierto es que las que aquí he referido nos proveen no tanto ni sólo de unos cuantos

rasgos biográficos sabrosos, sino de varias facciones decisivas del retrato moral del poeta biografiado.

Ayudará lo dicho para, relacionándolo con la obra de Sófocles, tomar el primer contacto con un problema que la misma nos plantea. Algo quisiera yo decir aquí de la «psicología» de Sófocles, de su manera de vivir (tomando la frase en un sentido elevado) y del íntimo y profundo sesgo que su obra tiene. La leyenda nos presenta al artista como hombre jocundo y gran amor de la vida, y la realidad dice claramente, en sus tragedias, que Sófocles nos aparece como siendo el trágico por excelencia. Al mismo tiempo que nos dice que la vida es amarga, sonrío con gracia adorable a la vida. Es verdad que en la obra literaria de cualquier trágico griego tropezamos también con lo que a nosotros nos semeja una antinomia. Sabida cosa es que el mismo poeta que componía tragedias, componía igualmente dramas satíricos. En Sófocles, en Eurípides y en el más solemne de todos e ilustre, Esquilo, el público contemporáneo admiraba también a los maestros del drama satírico. Salvo en el caso de Eurípides, por haberse conservado su *Ciclope*, nuestro conocimiento de estos talentos en los grandes poetas trágicos era nulo hasta no hace muchos años. Pero negarles este aspecto es mutilarlos. Hoy en día, los restos de un drama satírico como *Los sabuesos* son tan importantes para nuestro conocimiento de la historia de este género literario, como en cuanto complemento de nuestra imagen de Sófocles (algo parecido nos ha sucedido con Esquilo). Nos muestran la cara jovial del poeta. Pero la antinomia a la que aquí me refiero es particularmente hiriente en el caso de Sófocles, porque Sófocles es el trágico del dolor absoluto (supremo, insacudible) del hombre, afirmación ésta que hoy ya parece vulgar, de puro corriente y admitida, y, de otra parte, fue un hombre feliz y

jovial en su vida, bien habido con la vida. No creo que se oculte a nadie el interés y la rara sugestión que emana de este tema.

Feliz Sófocles. Vivió largo tiempo
y murió como un hombre feliz y diestro.
Hizo muchas hermosas tragedias.
Finó bellamente y no soportó dolor alguno.

Este elogio fúnebre escribió Frínico en *Las musas* (fr. 1 = fr. 31 Kock) y, seguramente, lo suscribían los contemporáneos. Sobre el sentido que tiene el dolor absoluto en la tragedia sofoclea, he escrito de largo en otro lugar y, aunque no quiero repetirme, algo diré también aquí más adelante. Que tal alegría vital y conciencia tan aguda del dolor humano, una vida así y una obra así hayan hecho residencia en una misma persona parécenos el más bello de los ejemplos. Para sacar a luz la obra bella, se necesita que el espíritu creador participe, en alguna medida, de la experiencia del dolor. En Sófocles ha debido de ocurrir también así. La calma, la ponderación espiritual, el equilibrio de la propia personalidad no fueron, en Sófocles, una fortuna del temperamento, por una fatalidad de la naturaleza, sino el premio de una gran victoria, conquistada no al abrigo del puerto, sino venciendo entre el fragor de las tempestades. La biografía antigua nos presenta el retrato jovial y ponderado. El cordón vincular entre creador y criatura, que sin duda se da en la tragedia sofoclea, nos permite adivinar, por vislumbres, la otra cara. *Edipo en Colono*, hija de su vejez, suena a amarguras no disimuladas. Pero ya los gritos, en términos alarmistas, del Coro en *Edipo Rey*, juntamente con el coro central entero (vv. 863-910), constituyen la prueba de que, después de la peste de Atenas y de la revolución subsiguiente de costumbres y creencias (por no hablar

de la revolución de la política, muerto Pericles muy antes de tiempo), Sófocles veía que la ausentación del sentido de lo divino en el mundo ambiente estaba en peligro terriblemente próximo de producirse, que el sentido de lo divino se cuarteaba envejecido, derruyéndose, y que, de ocurrir así, perdería su finalidad el oficio mismo que el poeta oficiaba. Por aquí ha de buscarse la experiencia dolorosa que el poeta debió experimentar, por lo hondo, para convertirse en el trágico por antonomasia y, sin embargo, legarnos un ejemplo de suprema calidad personal, por el que le estamos agradecidos. Un artista anónimo, pero excelente, contemporáneo de la restauración del teatro ateniense bajo el arcontado de Licurgo (por los años treinta del siglo IV a. C.), esculpió inmortalmente la figura de Sófocles. No era, desde luego, copia del natural, pues el buen arte griego no es copia de las cosas, sino creación de formas. Era la incorporación plástica de la idea, en la mente del escultor, del poeta trágico en la plenitud de sazón. Mejor que bien consiguió el artista plasmar la imagen de la hombría del ateniense «como debe ser». Copia de esa obra de arte es el Sófocles del Museo Laterano. La cabeza fue malaventuradamente restaurada al peor gusto clasicista; pero el vaciado de Villa Medici, anterior a la restauración, nos permite admirar un rostro sereno y grave, que parece recordarnos que no ha vivido plenamente quien no ha rozado peligros de muerte.

No ha sido, en otras épocas y manos, el teatro el modo literario que refleja más de cerca el carácter de un pueblo. Pero, en manos del genio y en épocas socialmente propicias, sí ha podido serlo. En Sófocles, lo es. Poeta de casta viva, con profundas raíces en emociones étnicas fundamentales (de la urbe ateniense y también de la Atenas profunda y agarrada al terruño), su poesía

es concordataria de los sentimientos íntimos de un público que estuvo aplaudiéndole más de sesenta años en vida. Muerto el poeta, cuando estaba para acabar la guerra más terrible que entre sí movieron los griegos, es fama que Lisandro, el general espartano que asediaba Atenas, se vio forzado por una doble admonición del dios Dioniso a dejar paso franco a las postreras pompas que conducían al muerto egregio hasta la necrópolis familiar de Decelia, a ocho millas de Atenas (*Vita* 15; Plinio, *Hist. Nat.* VII 109; Pausanias, I 21,2). Al pueblo ateniense, que tenía un corazón agradecido y memorioso, el amor de gratitud le empujó a guardar piadosamente la memoria de Sófocles, el poeta que había hecho de su obra misión de alta piedad patria. Tan pronto muerto, comenzó el culto de Sófocles. Los atenienses canonizaron a Sófocles, o sea, lo heroizaron bautizándolo con el nombre de Dexión, «el Acogedor» (*Etym. Magn.* 256,6), y estableciendo, en honor suyo, un sacrificio anual. Este trato, propio de antiguos reyes y fundadores de ciudades, le fue concedido en atención a sus antecedentes y hoja de servicios en el terreno religioso, «porque había recibido al dios de Epidauro» (según más arriba alegamos); pero también, «por su excelencia», esto es, en hacimiento de gracias a su obra de poeta. En casos tales, la lengua griega habla de «destreza» (*dexiós* es vocablo de laude muy familiar refiriéndose a Sófocles): el poeta poseía esa destreza moral y cívica, inseparable de la destreza artística, a la que sus paisanos dirigían su aplauso.

Las fechas de su vida demuestran una particular vinculación entre Sófocles y su pueblo. La muestra igualmente su teatro, hijo de su época y de su pueblo. Pronto está dicho: hijo de su época. Pronto y mal, si no se lo entiende debidamente. Pues aquí, una advertencia. Corren ciertas interpretaciones (yo las juzgo

caricaturales) de la tragedia sofoclea, que ven en cada drama un reflejo ocasional de la anécdota política de la vida ateniense. Nada es la tragedia sofoclea en menor grado que un teatro que se atiene con dócil exactitud a las órdenes del tiempo en ese sentido pequeño, de menuda realidad. Un gran teatro, hijo de su pueblo y de su tiempo, puede muy bien no ser, acaso deba no ser eso. Tales interpretaciones atenúan y restringen a ciertos accidentes exteriores la irrupción de la vida en el arte. Nada más insofocleo. No nos referimos a eso. Nos referimos a una vinculación profunda que hace del teatro sofocleo un arte genuinamente ateniense del siglo V, en características suyas esenciales. Aquí se trata de radicar, esto es, determinar dónde se asientan sus raíces, la actitud profunda que adopta frente al tema trágico el espíritu creador de un momento histórico determinado, la visión del sino dramático del ser humano; de ver cómo el artista convierte la sustancia (no los accidentes) de su vida en materia de arte. Schadewaldt¹¹ ha escrito bella y penetrantemente sobre este tema, centrándolo en tres aspectos:

En la tragedia sofoclea se da un juego, muy suyo, de cercanía y distancia en todos los planos: desde la lengua cordial y fría, al mismo tiempo, pasando por la configuración de la acción dramática a través de episodios y escenas, hasta llegar a aspectos más profundos en la visión de la mudanza de la vida humana, tal y como la contemplan los personajes, particularmente cuando van a perderla y se despiden de ella en los típicos «adioses», al separarse de aquello que tenían y en lo que estaban y eran. Trátase de una tensión entre lo que une y separa: un hombre nacido para la comunidad y que siente ese desgarramiento. Presente desde

¹¹ «Sophokles und Athen», en *Hellas und Hesperien*, I, Zurich, 1970, págs. 370-384.

el principio, esta nota se acentúa a medida que el poeta se va haciendo más viejo...

También, en la concepción sofoclea del héroe y su grandeza: una visión del hombre, como campo dinámico de la acción trágica, sometido a fuerzas poderosas que hacen de él, a la vez, algo poderoso y una nadería...

Igualmente, al enfrentar la relación entre lo divino y lo humano. En las tragedias de la primera manera, hasta *Edipo Rey*, el héroe (salvador, purificador), entregado a un alto fin de pureza, se siente un colaborador de la divinidad; en las últimas obras, lo divino se eleva a una proceridad distante del hombre, desde la cual se le manifiesta al final, desde luego; pero al héroe le falta la seguridad de su colaboración...

Estas características, que son esenciales en el teatro de Sófocles, las comprendemos muy bien, cuando relacionamos, en función respiratoria, al trágico con la atmósfera histórica (y sus cambios) de la Atenas de su tiempo y con la tensión, en su alma, entre la Atenas real y la ideal, por Sófocles trascendida hasta la categoría de lo clásico. Vistas así las cosas, entonces sí, lo biográfico carga de emoción este teatro.

El clasicismo de la tragedia sofoclea no es simple trasunto exterior de una personalidad, la del poeta, clásico de nacimiento y por su esfuerzo personal. Hay una perfecta compenetración con su pueblo y su cultura; se nutre de ésta, para elevarse luego a una altura universal y genéricamente humana. Es el resultado natural de la conjunción de una personalidad excepcional y de un gran contenido de humanidad histórica (que el Mito representa poéticamente): esta última es la materia, a la que el poeta ha sabido dar forma.

Las formas de la tragedia sofoclea

Más que otros géneros literarios pide, de suyo, el teatro variación y reformas. Éstas fueron considerables en el desarrollo del teatro griego que comenzó en el drama sacro de las oscuras épocas, de donde salen, como de entre nubes, las tragedias clásicas. La evolución del teatro clásico ateniense, corta en años, ha sido larga en iniciativas que traen novedad en los procedimientos escénicos, en la técnica compositiva o en el manejo de la lengua y de los motivos temáticos, además de en lo tocante a materialidades y recursos de presencia del teatro. También por este respecto, el teatro de Sófocles ensancha los moldes y patrones antiguos, sin romperlos: su acomodación al odre viejo no es la sumisa del agua al entrar en la vasija, sino la activa de la luz que llena un ámbito y le da un nuevo sentido. Las innovaciones, cuya conquista e invención habían de ocupar parte de la existencia de Sófocles, fueron bien acogidas, porque hacían falta y porque no rompían violentamente con lo admitido. No así siempre los propósitos reformistas del *statu quo* escénico, emprendidos por Eurípides en su primera época. Curiosamente (pero es reversión nada infrecuente), en su segunda manera, Eurípides volvió a empalmar directamente, en bastantes cosas, con el viejo Esquilo, gravitando hacia el arcaísmo sus propios procedimientos dramáticos; por lo que, pese a las apariencias, ha sido Sófocles en este terreno el verdadero innovador. En su obra dramática arde más de medio siglo de fatigas por hacer progresar el teatro.

Según admitida noticia, aunque no en todos los casos igualmente fehaciente, débense a Sófocles una serie de innovaciones o, dicho al modo griego, fue nuestro poeta el «primer inventor» (*prōtos heuretēs*) de unas

cuantas reformas, que voy a enumerar comenzando por las que nos presentan a un dramaturgo atento a los problemas de la corporeidad escénica de sus obras. Si hoy generalmente gustamos de Sófocles por la lectura, es a más no poder, y, en todo caso, que lo leamos en nuestra casa y, quizás, por la noche, en zapatillas y junto al fuego no debe hacernos olvidar que el poeta componía sus obras para ser representadas como espectáculo y en condiciones muy precisas.

Acabó Sófocles pronto (*Vita* 4) con la tradición de que los autores representaran como actores sus propias obras, *et pour cause*, pues, como antes se dijo, la voz no le acompañaba. Los farsantes de sus dramas fueron actores de oficio, un Tlepólemo (*schol. Aristoph., Nub.* 1266), un Clidémides (*schol. Aristoph., Ran.* 791), un Calípides (a este último lo recuerda Aristóteles como actor importante y discutido).

Subió hasta tres el número de actores (*Vita* 4; *Suda*; Aristóteles, *Poética* 4. 1449 a 19; Diógenes Laercio, III 56), que todavía en sus obras primerizas seguían siendo dos. Esquilo ha encajado lo nuevo en su *Orestea* (también Sófocles tiene influencias bien aprovechadas de su rival más joven, Eurípides, acogiendo algunas de sus novedades). Esta reforma fue muy importante, pues no afectó sólo al movimiento de personajes y a los pormenores y servicio de la escena, sino que permitió a Sófocles triangularizar el diálogo, lo que no es lo mismo que hacer intervenir en el diálogo a tres actores en dúo, de dos en dos (el ejemplo es muy conocido; pero no renunció a un ejemplo exacto, por el hecho de ser muy conocido: compárese la escena final de *Ayante*, donde hay tres personajes que dialogan, pero no diálogo triangular —el patetismo «estacionario» no lo toleraba—, con el verdadero trío entre Edipo, Yocasta y Creonte en *Edipo Rey*).

Subió a quince el número de coristas o «coreutas», que eran docena hasta entonces (*Vita* 4; *Suda*). Acaso su escrito *Sobre el Coro* tocaba este asunto.

Con Sófocles acredita fuero de admisión la escenografía (Aristóteles, *Poética* 4. 1449 a 19). Aunque no sabemos exactamente el alcance de la innovación en el atalaje y decorado de la escena, es obvio que estos asuntos de bastidores teatrales y decoración de los lugares buscaban dar una impresión más viva y colorista; el estímulo fomentador más influyente procedería de la pintura, pues el público, contemporáneo de los progresos del arte pictórico, buscaría también en la escena teatral algunos atractivos pictóricos y sugestivos¹². Todo autor teatral es también un poco alfayate: se dice que, en cuestión de patrones indumentarios, Sófocles (*Vita* 6) introdujo el bastón recurvado y el color blanco del coturno de gruesa suela (lo grueso de ésta explica precisamente el bastón, para evitar en lo posible las caídas; el inconveniente era un andar con lento paso de vaca por la escena): este pormenor del color del calzado, con blancura hermana del lino, materializaba acaso una interpretación plástica y cromática de la escena, para que impresionara en la distancia del teatro. En cuanto a la música, asegura Aristóxeno que Sófocles acogió el modo musical frigio.

Todas esas innovaciones nos ponen delante los ojos al hombre de teatro, que no olvida que este género es, además de otras cosas, un teatro para la vista y para el oído, un espectáculo de color, sonido y movimiento.

Reforma más importante: desechó la trilogía (*Suda*),

¹² Cf., en general, K. JOERDEN, en págs. 379-389 de «Die Bedeutung des Ausser- und Hinterszenischen», en el vol. col. (ed. W. JENS), *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, Munich, 1971. Derrochan fantasía en sus reconstrucciones H. BULLE-H. WIRZING, *Szenenbilder zum griechischen Theater des 5. Jahrhunderts v. Chr.*, Berlín, 1950, págs. 40-42.

que Esquilo había mantenido primordialmente. Es posible que Sófocles, en sus comienzos, utilizara la forma trilogía (así, quizás, la trilogía de Télefo) para dar nexo y trabazón a las tres tragedias que, seguidas de un drama satírico, el dramaturgo griego presentaba al concurso. Pero pronto hizo de cada una de las tres piezas un todo autónomo, así en la materia dramática como en la acción; desde entonces, las tres piezas presentadas al concurso se juntan por la sola voluntad del poeta. Parece excusado insistir sobre la trascendencia que esta innovación externa hubo de tener en la concentración de la acción sobre un solo individuo, el héroe trágico, así como en la pérdida de importancia de motivos temáticos tradicionales, como el de la maldición familiar. Sófocles no presenta, como Esquilo, grandes sucesos a lo largo de toda una historia familiar. Lo suyo es el individuo que obra su acción, conlleva su destino y sufre su dolor. De donde se genera un nuevo tipo de tragedia, de composición cerrada, rotunda.

Con certera visión de los nuevos intereses teatrales, modifica Sófocles las normas y cánones de la arquitectura de la tragedia, y tanto las formas como su contenido, y no menos la función de las estructuras tradicionales, sufren los cambios precisos. Veámoslo.

Los cánticos corales reducen su extensión, pero no su relieve dramático. El papel del Coro sofocleo ha sido cuestión muy porfiada¹³. Algunos han visto en él lo que, con expresión acuñada por Augusto Schlegel, se denomina «el espectador ideal». Otros, un portavoz de las ideas del poeta. Otros, un actor que tiene su personalidad definida, la cual determina sus acciones y palabras. En términos generales, a esta última opinión, que

¹³ C. BECKER, *Studien zum sophokleischen Chor*, tesis doct., Francfort, 1950, págs. 1-16.

era la de Aristóteles (*Poética* 4. 1456 a 26 ss.), se ha inclinado la erudición inglesa, que ha dado al problema una interpretación, en efecto, muy inglesa, reduciéndolo a algo habitual y consuetudinario y, en definitiva, negando la existencia del problema. Entre nosotros, el jesuita Ignacio Errandonea se pasó la vida defendiendo la tesis de que el Coro sofocleo es, en toda la extensión de la palabra, persona dramática¹⁴. En cambio, la filología alemana, inserta en una tradición estética de signo idealista, solía ver, hasta no hace mucho, en el Coro sofocleo más un intérprete de la acción que persona inmersa en la ilusión dramática, más la boca del poeta que un «carácter».

¿Cómo orientarse en esta diversidad de pareceres? Que el Coro sofocleo no ha de verse como instrumento de intempestiva predicación del poeta, llevado de furia ética o de prurito docente, parécenos evidente. Que el Coro es actor en Sófocles, lo admitimos porque, en esta tragedia, el poeta dramático y el poeta lírico no son entidades distintas y los trozos líricos no están nunca artificiosamente superpuestos a la acción, sino que son participantes naturales en su desarrollo, ya en un papel consiliario, ya reflexivo, ya prospectivo. Pero que sea el

¹⁴ Cf., como resumen de sus ideas, I. ERRANDONEA, *Sófocles. Investigaciones sobre la estructura dramática de sus siete tragedias y sobre la personalidad de sus coros*, Madrid, 1958, y *Sófocles y la personalidad de sus coros. Estudio de dramática constructiva*, Madrid, 1970. Me parece que Errandonea tiene razón en algunas cosas; sólo que a veces ¡tiene un modo de tenerla!, como cuando defiende que en *Edipo en Colono* el Coro es el verdadero protagonista, que confiere unidad a la pieza, o que, en *Electra*, ésta y el Coro forman una alianza y el papel director lo tiene el Coro... No hablo aquí de otros temas de su exégesis, verbigracia, cuando disputa demasiado sutilmente que en el Heracles del final de *Filoctetes* arreboza la cara el mismísimo Ulises, o que la Deyanira de *Las Traquinias* es una especie de Medea hipócrita, etc.

Coro sofocleo un actor como los demás, nos parece un prejuicio no menos dañino que la opinión tajantemente contraria; y que además olvida las diferencias que hay entre los demás actores y el Coro, que tiene otras funciones en su lirismo: suspensión, amplificación del episodio anterior descrito por modo lírico, contraste irónico con el episodio siguiente¹⁵... El papel de los coros sofocleos es algo más complejo y sinuoso. Es actor y expone en forma lírica y actúa según su carácter, de la manera y humor que le es peculiar: aconseja, comenta, jalea el infortunio del héroe como orquesta de acompañamiento. Pero quien lee un coro sofocleo solamente desde esa perspectiva, en lo que el sentido patente y superficial de sus palabras dice, como diciendo cosa clara y sencilla, se queda sin comprender mucho de lo que en esas palabras, de aparente facilidad, se dice. Por contraria manera, hay intérpretes que evidencian gran penetración hasta el sentido soterrado (en profundidad y latencia) de los coros sofocleos, pero una como presbicia para captar el sentido cercano.

El Coro es «parte del todo» de una tragedia sofoclea; pero la «orquesta» no se sitúa en el mismo plano exactamente que la acción escénica, sino en un nivel distinto (algo parecido les ocurre a los símiles homéricos o a los relatos míticos en la lírica coral arcaica). También en este punto puede ayudarnos (desde conceptos que hoy son familiares en el análisis de otras estructuras literarias, como el relato) un poco de atención a la estructura del plano comunicativo en el teatro. Puede que ocurra como en la narración literaria, cuando el narrador no sabe sólo lo que el personaje que habla o, incluso, menos que éste, sino que, en todo momento, sabe más (lo que técnicamente se llama «fo-

¹⁵ Cf. G. M. KIRKWOOD, *A Study of Sophoclean Drama*, Ithaca, N. York, 1958, cap. 4.

calización cero»). También el autor dramático puede ser una especie de cripto-narrador, a condición de poseer el arte necesario para, en ningún momento, parecerlo. Sófocles poseía ese talento, que, tocante al diálogo dramático, le ha sido reconocido desde siempre: me refiero, claro, a la «ironía trágica», en la cual a la visión limitada del personaje se asocia y se yuxtapone la visión ilimitada del dramaturgo que comunica su mensaje opuesto por el sentido al que comunica la intención de la persona que habla. ¿Por qué negar, en los Coros, al poeta un recurso que le concedemos en el diálogo? La ignorancia de este hecho sencillísimo hace caminar muy desnortados a muchos intérpretes de los coros sofocleos.

El cariz sutilísimo de un coro de Sófocles consiste en que el poeta ha sabido acoplar a las palabras del Coro como actor (pensamientos superficiales, a veces; a sus orígenes dionisiacos sigue siendo el espejo que son un comentario más general, en los que el Coro fiel a sus orígenes dionisiacos sigue siendo el espejo que recibe la imagen de lo divino, y también pensamientos suyos propios. Ni Sófocles se da todo en sus coros, ni se esfuma totalmente de sus dramas. El Coro es actor, sí; pero las frases y pensamientos del Coro, aparte de poetizarlos líricamente, los somete Sófocles —maravilloso taumaturgo del idioma— a un proceso de profundización y elevación y los convierte en una expresión cargada, para nuestros oídos, de otro sentido no menos dramático y, para nuestro espíritu, de un brillo nuevo. El reflejo de las palabras del Coro aparece sobre el agua quieta, pero por debajo hay una hondura que da a la imagen profundidad y la dota de una nueva dimensión. Haber organizado en una lengua poética integradora, en un nivel de superior categoría lírica ambos sentidos, es en Sófocles una de las cosas más definiti-

vamente hermosas de la literatura griega. Los coros sofocleos juegan ese juego, pura inteligencia, de armonía perfecta. Un leer pensativo de entrambos sentidos es la clave que nos proporciona su mejor entendimiento y el de la preciadísima segunda realidad que tiene esta obra de arte. Dicha lectura tiene su técnica no siempre fácil. La facultad elevadora del sentido se aplica mediante una táctica esencialmente evocadora, porque las palabras elegidas tienen ciertos dobles fondos y las frases, a veces, parecen lo que no son y son lo que no parecen (por lo demás, la táctica no es exclusiva de Sófocles: se me acuerdan los medios sutiles, casi pérfidos, de que se vale Eurípides para dar expresión a ciertas ideas peligrosas, nadando y salvando la ropa). Pero no se piense que nos las habemos con una poesía de intelectual clausura, de artificio mental. Para que su mensaje sea recibido, comprendido y convivido por los espectadores (cada cual, conforme a sus posibles) el poeta ofrece asideros convenientes: lo que debe entenderse se nos da por relaciones, en definitiva, ostensibles, por una combinación de espejos claros; por el juego acordado de expresiones nucleares insistentes en proximidad o a distancia (*Fernverbindungen*); por el contraste y como contrapeso de un pasaje con otro corresponsal suyo. No se trata de todo un cuerpo de módulos y reglas de exquisitez técnica, de una complicada estética (del orden de las que alimentan el quehacer de los matemáticos), sino que la cosa es de una construcción tan sencilla como penetrante su efecto... para el oído griego que fácilmente percibía las implicaciones, insinuaciones, alusiones. Para nosotros, en cambio, es un poco tratar la frase hecha deshaciéndola y rehaciéndola en una lectura restauradora de la unidad de su doble sentido... Para desentramar los secretos de una tal lectura, deberíamos hacer alguna cala

y dar una muestra del método. No es éste su lugar más indicado. Para esto, léanse los comentarios a los coros de *Antígona*, por diligencia de G. Müller¹⁶. Yo propio he intentado algo semejante, tratando por menudo los coros de *Edipo Rey*¹⁷.

En cuanto a aspectos formales en el manejo sofocleo de los coros, he aquí unos pocos datos. Su extensión es intermedia, relativamente a los otros dos trágicos: una media de 48 versos, frente a 69 en Esquilo y 46 en Eurípides. Por buscado contraste los más breves son los que preceden al éxodo, o sea, en Sófocles (y Eurípides) al cuarto o quinto estásimo (en Esquilo, al tercero); los más largos se sitúan hacia la mitad de la pieza y tienen una extensión aproximada de vez y media mayores que los primeros. Esta proporción es todavía mayor entre el párodo y el coro final (tantos por ciento expresivos: en Sófocles, 2,7/1; Esquilo, 2,5/1; Eurípides, 2,2/1). Los cánticos corales sofocleos son, generalmente, antistróficos y en una proporción del sesenta por ciento se cantan con la escena vacía; pero en el Sófocles tardío (*Electra*, *Filoctetes* y *Edipo en Colono*) aumenta la frecuencia de los amebeos, es decir, cantos alternados entre Coro y actor. No se olvide que los coros generalmente separan episodios y, rara vez, los suplantán (*chorikà epeisodiká*); al quedar vacía la escena, esto permitía que el actor que desempeñaba más de un papel, pudiera cambiar de vestido: el haber de incorporar más de un personaje en la mis-

¹⁶ *Sophokles: Antigone. Einleitung und Kommentar*, Heidelberg, 1967; «Ueberlegungen zum Chor der Antigone», *Hermes* LXXXIX (1961), 398-422; «Chor und Handlung bei den griechischen Tragikern», en el vol. col. (ed. H. DILLER) *Sophokles*, Darmstadt, 1967, págs. 212-238.

¹⁷ «Los Coros de *Edipo Rey*: notas de métrica», *Cuad. Fil. Clás.* II (1971), 9-95.

ma obra (lo que en el argot teatral de nuestros días se dice «doblar») es hoy cosa excepcional, reservada a partiquinos, por razones de economía, o bien al lucimiento de divos en dobles papeles; pero en el teatro ateniense, con sólo dos o tres actores, era cosa normal. También «llenan» los coros intervalos temporales, por supuesto que de un tiempo absoluto y que no guarda relación con la duración real del canto: esto menos en Sófocles (8 de 36 coros, un 22 %) que en Esquilo (8 de 29, un 28 %) y mucho menos que en Eurípides (38 de 87, un 44 %). La «pausa» más fuerte la marca, en Sófocles, el estásimo primero, tras el primer tercio más o menos de la pieza, mientras que en Eurípides suele estar en el estásimo segundo, delante aproximadamente de la segunda mitad de la pieza. En cambio, son débiles las «pausas» después del párodo y antes del éxodo, de donde surte que un drama en cinco episodios tendería naturalmente a originar un drama en tres «actos».

No puedo en este lugar hacer expresa (porque ello exigiría mucho espacio y una disciplina de alto tecnicismo) una caracterización del verso coral sofocleo. Más que de grandes audacias en la renovación de formas, se trata de lo perfecto de la ejecución artística en una serie de delicadas, diminutas maravillas, así en el uso de los diferentes tipos de verso, como en el diseño primoroso de los periodos métricos compuestos de números concordantes: los «números poéticos», que es el concepto antiguo de la poesía, afectan también, y muy particularmente, a este territorio de la periodología, tan esencial como hoy sabemos (harto más que la colometría, que algunos traductores presentan como el único dios que merece sacrificios; ante todo hay un deber de trasladar con fidelidad esta arquitectura periodológica); Sófocles compone los periodos de una manera

muy suya y elegantemente sencilla¹⁸. En especial admiramos en Sófocles la maestría soberana con la que articula la métrica y el sentido, la compostura de las formas métricas y el moldeamiento conceptual, de suerte que la adecuación metro y sentido —tal el cristal— parece orgánica y no producto del arte¹⁹. Cuando leemos estos coros, nos sorprende la abundancia de respuestas verbales que, por el cauce del verso, se comunican con paladinos o secretos hilos de intención y sentido. Nos convencemos de que toda colaboración entre métodos métricos y estilísticos es aquí posible... y necesaria. Creo que quienes no lo ven así, sólo rozan las orillas de esta poesía exquisita e intensa.

A la reducción en extensión de las partes corales corresponde el enriquecimiento de la escena en múltiples aspectos en la construcción y organización de las formas, en el fondo y en la función dentro de la economía dramática.

Empezaremos por los últimos. La articulación del drama en episodios y escenas y la construcción interna de los mismos (cambios variados y, a veces, bruscos; acciones contrarias, acciones paralelas...) nos muestran no ya al dramaturgo diestro y efectivo, sino la seguridad del maestro ajedrecista y formidable arquitecto de estructuras teatrales. Se percibe cierta evolución al respecto. Mientras las primeras tragedias conservadas (*Ayante*, *Las Traquinias*) están dominadas por lo paté-

¹⁸ Cf. W. KRAUS, *Strophengestaltung in der griechischen Tragödie, I: Aischylos und Sophokles*, Viena, 1957, págs. 116-179; H. A. POHLSANDER, *Metrical Studies in the Lyrics of Sophocles*, Leiden, 1964; K. THOMAMÜLLER, *Die aiolischen und daktyloepitritischen Masse in den Dramen des Sophokles*, tesis doct., Hamburgo, 1965.

¹⁹ Cf. D. KORZENIEWSKI, «Zum Verhältnis von Wort und Metrum in sophokleischen Chorliedern», *Rhein. Mus.* CV (1962), 142-152.

tico y el relato, en *Antígona*, *Edipo Rey* y *Electra* domina un plan riguroso en los episodios y escenas, que se suceden con sujeción a sabias normas, ya por contraste, ya por gradaciones; finalmente, en *Filoctetes* y *Edipo en Colono* lo dominante es una construcción simétrica del conjunto, de traza concéntrica en torno a un eje de aplomo de una serie de movimientos: las escenas se despliegan como dos alas simétricas a ambos lados del eje ²⁰.

El prólogo (una o tres escenas) forma un prelude relativamente independiente, «exposición» y etopeya que contienen *in nuce* la tragedia, en *Ayante*, *Traquinias*, *Antígona* y *Edipo Rey*; en las tres tragedias posteriores prepara y ya inicia la acción.

Primer episodio: bipartito, o sea, con dos escenas (coro-actor, segunda entrada de actor); en *Ayante* y *Traquinias* se continúa la exposición del conflicto iniciada en el prólogo (junto con la etopeya de personajes); en las demás piezas, es ya el primer eslabón de la cadena conflictiva; la primera escena funciona como retardación y como recapitulación de los motivos de la «introducción»; la entrada que abre la escena segunda se presenta como sorpresa (opuestamente a lo que sucede en Esquilo) y, entre ambas escenas, se da un contraste. *Segundo episodio*: hasta *Electra*, el conflicto se extiende y tropezamos con el «nudo»; en *Ayante* y *Traquinias* lo constituye una sola escena entre actor y coro, sin entrada de personero nuevo; en *Antígona*, *Edipo Rey* y *Electra*, lo integran dos escenas, con un segundo conflicto en la primera y, entre ambas, se produce la nueva entrada que origina un clímax o contramovimiento; en *Filoctetes* y *Edipo en Colono* trátase del mismo motivo central en movimiento, interrumpi-

²⁰ Cf. E. GARCÍA NOVO, *Estructura compositiva de «Edipo en Colono»*, Madrid, 1978, págs. 272-279.

do por un breve momento de reposo. *Tercer episodio*: en *Ayante* y *Traquinias* se revela el destino en una escena doble, dividida por la correspondiente entrada; en *Antígona*, *Edipo Rey* y *Electra* se prosigue el contramovimiento del episodio anterior, con una nueva entrada de personaje (Hemón, el mensajero corintio...); en *Filoctetes* y *Edipo en Colono* se retrasa hasta aquí el segundo ataque conflictual y el más fuerte. *Cuarto episodio*: tanto en *Ayante* como en *Traquinias* catástrofe en escena (el cadáver, el muriente); en *Edipo Rey* y *Electra*, tercer grado del contramovimiento; en *Antígona* se ofrece un quinto episodio, al intercalarse en cuanto tal el *ecce* de Antígona ante Creonte. *Éxodo*: lo normal es el tipo de relato-*ecce*; son excepciones *Ayante* (en forma de conflicto entre Teucro, Agamenón y Ulises, en *pendant* con la introducción), *Electra* (*mēchánēma* en una serie de tiempos) y *Filoctetes* (*deus ex machina*). En resumen: en la factura de las piezas conservadas todos los episodios tienen carácter dramático, salvo el primero de *Ayante*, el cuarto de *Antígona* y el segundo de *Filoctetes*; son biscénicos, antitéticos por su mitad; el clímax procede en cinco escalones, graduados: en marcha ascensional sube hasta el tercero, aquí cae la cumbre climáctica y, desde ella, inicia la bajada; el principio y final de la escala corresponden a relato y *ecce* ²¹.

Asistimos a un movimiento cada vez mayor del diálogo. La precisión del lenguaje, la rapidez elíptica de las respuestas, exactamente representativas de la reacción psicológica inmediata, la capacidad verbal para traducir los movimientos del alma en la ágil contradanza del diálogo (movido, rico, de fuerza plástica certera

²¹ Estas averiguaciones las pormenoriza K. AICHELE en páginas 68-73 de «Das Epeisodion», en el vol. col. *Die Bauformen der griechischen Tragödie* (vid. nuestra nota 12), págs. 47-83.

y de sutileza bastante), algunas felicidades expresivas que provocan nuestro asombro; en una palabra, un diálogo exactamente fiel a su cometido de reproducir los pequeños cambios en que consiste el vivir humano, todo eso es en Sófocles maravilloso. La esticomitía, esto es, el canje alternativo y continuo de un verso para cada interlocutor (funcionalmente afines son la disticomitía y la hemisticomitía), tiene en Sófocles una técnica fraguada ²²: evoluciona desde una forma estática, subordinada en su función a las *rhéseis* vecinas (*Ayante*, *Traquinias*), a una forma dinámica (desde *Edipo Rey*) que hace progresar la acción dramática y colabora al desarrollo de las relaciones entre los caracteres. Del «diálogo triangular» algo se dijo más arriba. En los discursos se afina, más cada vez, la expresión de los variados sentimientos del alma: vemos en ella una ganancia progresiva, más que de intensidad de timbre, de riqueza en atinos y atisbos de matiz, en que está estribada la eficacia psicológica del drama. Cierta sofocleísmo de nuestro pasado inmediato (pienso, claro está, en Tycho von Wilamowitz ²³) nos reveló lo que Sófocles vale como carpintero teatral. Ahora está de moda no agradecersele, sin duda porque, junto a ese mérito, tuvo el demérito de ser muy ciego para apreciar lo que vale Sófocles como psicólogo. Verdad es que en esto de la psicología y del desenvolvimiento psicológico en el teatro hay quien reputa gran psicólogo al dramaturgo que pinta muy a la moderna todo lo que hay que pintar...

²² Cf. W. JENS, *Die Stichomythie in der frühen griechischen Tragödie*, Munich, 1955, págs. 84-104, y B. SEIDENSTICKER, en páginas 200-209 de «Die Stichomythie», en el vol. col. *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, págs. 183-220.

²³ *Die dramatische Technik des Sophokles*, Berlín, 1917 (reimpr., Zurich, 1969), y cf. H. LLOYD-JONES, «Tycho von Wilamowitz-Moellendorf on the dramatic technique of Sophocles», *Class. Quart.* XXII (1972), 214-228.

menos los cuatro rasgos necesarios. Si abandonamos prejuicios (bien sean wilamowitzianos, bien simplemente vulgares), daremos la razón al biógrafo antiguo, cuando asevera: «*con un pequeño hemistiquio* (soy yo quien subraya) sabe Sófocles dibujar todo un carácter». En esa pintura psicológica, el dominio de los recursos de la lengua y su capacidad de virtuosismo (palabras de doble filo) brillan en Sófocles particularmente en la expresión de la ironía, la «ironía trágica» que destila de las limitaciones y quimeras gnoseológicas del ser humano y que en la tragedia sofoclea está poco menos que omnipresente.

El verso del diálogo y discursos es, como se sabe, siempre el mismo; pero hay que añadir que en Sófocles tiene la gracia proteica de ser siempre uno y siempre vario, cambiante de cesuras expresivas de notas agresivas o relentas, flexible en el reparto de vocablos en la entidad versal o por el ritmo partido de un verso con *antilabai*; en una palabra, muy lejos de cualquier anquilosamiento o momificación. El verso camina solemne o se desasosiega con elegante naturalidad de palabra hablada. Sólo en Sófocles puede este verso cabalgar sobre el siguiente, quiero decir, que una palabra se alarga de un verso al siguiente y suelda dos versos consecutivos ²⁴.

Completará nuestra imagen del arte de Sófocles un sumario bosquejo de su lengua. El estudio del diccionario del poeta y de su retórica, en cuanto variedad bella del hablar, se puede encarar según direcciones

²⁴ Cf. J. DESCROIX, *Le trimètre iambique dès iambographes à la Comédie nouvelle*, Mâcon, 1931, págs. 46 sigs., 109-115, 262, 288 sigs.; M. D. OLCOTT, *Metrical variations in the iambic trimeter as a function of dramatic technique in Sophocles' Philoctetes and Ajax*, tesis doct., Stanford Univ., 1974 (micr.); S. L. SCHEIN, *The iambic Trimeter in Aeschylus and Sophocles*, Leiden, 1979, páginas 35-50.

gramaticales y semasiológicas²⁵ y a modo de inventario²⁶, respectivamente; pero también, como necesidad de crearse el poeta un nuevo instrumento de expresión literaria. Esta última perspectiva es la única que aquí nos interesa.

La lengua sofoclea trae un nuevo estilo, que pone novedad en el teatro ateniense. Se desarrolla en un sentido muy diferente al de la lengua de Esquilo y al de la de Eurípides. En Esquilo domina la suntuosidad verbal, el poderío mágico de la palabra llevado hasta el frenesí; el poeta agarra con zarpazo de genio las metáforas y un lenguaje altamente figurado agita y huracana su verso. El intervalo estético entre Esquilo y Sófocles es aquí notorio y se nos aparece como contención y refreno (a veces, lo revolucionario consiste en el refreno). Elimina Sófocles bastante de la magnilocuencia esquilea, que parece puesta bajo la divisa de aquel verso final del soneto gongorino: «¡Goza, goza el color, la luz, el oro!» La imaginería, menos frecuente, se hace cada vez más eficaz. Pero de esa renuncia hace Sófocles virtud, pues su lengua tiene densidad, se ausentan de ella los vocablos de valor irresponsable y vago. En cuanto a la música, lo suyo no es la sonoridad brillante, sino la calidad de sonido, dando la nota justa. Un botón de muestra: la pasión del adjetivo, pasión entusiasta y ferviente que tiene Esquilo, no conduce al epíteto ornamental (los adjetivos que suenan y brillan sobre la frase sólo porque dan formas eufónicas), salvo

²⁵ D. M. CLAY, *A formal analysis of the vocabulary of Aeschylus, Sophocles and Euripides*, tesis doct., Minnesota, 1958, y J. C. F. NUCHELMANS, *Die Nomina des sophokleischen Wortschatzes*, tesis doct., Nimega, 1949.

²⁶ Cf. E. BRUHN, *Anhang* (vol. VIII), a F. W. SCHNEIDEWIN-A. NAUCK, *Sophokles*, Berlín, 1899 (repr. 1963); F. R. EARP, *The style of Sophocles*, Cambridge, 1944; y W. B. STANFORD, *Sophocles «Ajax»*, Londres, 1963, págs. 263-280.

en los «relatos de mensajero» por homerismo²⁷. La familiaridad y comercio con Homero dejan numerosos sedimentos en todo poeta griego; pero Sófocles (en otro sentido el «más homérico» de los trágicos) utiliza con mesura el almacén adjetivatorio épico, y lo propio sucede con otros rasgos característicos de la casaca común de la lengua épica: la enorme serie de coincidencias de este tipo entre el gran poeta épico y Esquilo, que ha acumulado Sideras²⁸, no tiene paralelo en Sófocles.

En relación con Eurípides, la lengua del diálogo sofocleo es otramente coloquial, tiene otra jugosidad y nunca se avulgara. Lo peculiar de la palabra hablada sofoclea es haber logrado lo que llamaríamos perfecta fusión de un lenguaje que llega al espectador en un resultado total de naturalidad y la dignidad literaria, la realeza de la palabra, de lo que, en definitiva, es una trasposición estética (más distante que la de Eurípides de la lengua vulgar de la vida diaria, más *exēllagménē* como dice Aristóteles, *Ret.* III 1404 b 8 y 1406 a 15).

Esta lengua resulta inconfundible y no sólo ni tanto por sus giros idiomáticos o por la preferencia de ciertas figuras retóricas (como el oximoro o juntura de opósitos, que va contra la ley lógica «dos contrarios no pueden haber en un mismo sujeto») o por la receta sintáctica propia y con pequeña variación, que también la tiene: verbigracia, el giro dialéctico binario (ni-ni, no-sino, tanto-cuanto), que responde a una costumbre mental muy de los griegos, se reitera constantemente y la

²⁷ Cf. L. BERGSON, *L'epithète ornementale dans Eschyle, Sophocle et Euripide*, tesis doct., Uppsala, 1956, y «Episches in den rhêseis aggelikai», *Rhein. Mus.* CII (1959), 9-39.

²⁸ A. SIDERAS, *Aeschylus Homericus. Untersuchungen zu den Homerismen der aischyleischen Sprache*, Gotinga, 1971.

insistencia del procedimiento acaba por convertirlo en rasgo propio; o ciertos tipos de trimembración a que acostumbra acomodarse; o dos tipos muy sofocleos de expresión afectiva, uno que opera a base de parataxis, asíndeton y frases breves (*Filoctetes* 468-506) y otro que opera a base de un estilo periódico, en el cual el énfasis radica en la estructura lógica del periodo (*Edipo en Colono* 1405-1410)²⁹, etc. Se trata, sin embargo, de algo más sutil y residente en el andar mismo de la frase, con una rapidez y un *tempo* peculiares, y en la calidad personal de una lengua de inconfundible trazo hasta el punto de que, anónima la obra, no podríamos vacilar al atribuirle autor, porque los diálogos de Sófocles, sin nombre, están ya firmados y los Coros de Sófocles, muy llenos de elisiones y alusiones y con una gracia más bailada, parece que el poeta los ha resellado con firma en todo tan inequívocamente suya: como muy bien se ha escrito³⁰, ante un texto sofocleo difícilmente se produciría la situación irritante que ha ocurrido ante algún texto anónimo, que unos han considerado «muy Eurípides», y otros, «muy Menandro».

La pregonada sencillez de esta lengua es aparente. La claridad de entendimiento que, al primer pronto, se crea en torno a lo que el diálogo dice, es ilusoria. Con alguna frecuencia comprobamos su dificultad, inclusive sobre algunos de sus traductores que tampoco la en-

²⁹ Cf. FR. ZUCKER, «Formen gesteigert affektischer Rede in Sprechversen der griechischen Tragödie», *Indog. Forsch.* LXII (1955), 62-77 (recogido en el vol. col. [ed. H. DILLER] *Sophokles*, Darmstadt, 1967, págs. 252-267).

³⁰ A. LESKY, *Die tragische Dichtung der Hellenen*, Gotinga, 1956, pág. 141. Quiere decirse que algo falla en el planteamiento de principio, cuando se plantean disputas como la suscitada en torno a POxy 2452: cf. R. CARDEN-W. BARRETT, en pág. 117 de *op. cit.* en nuestra nota 41.

tienden por completo (alguno hay que, después de calificarla de sencilla y diáfana, demuestra luego que no tenía razón y que no la entiende ni aun en el sentido material). Un crítico antiguo hablaba ya de la «anomalía» de la lengua sofoclea. Oigo decir que el viejo Wilamowitz, después de haber tenido cátedra de tanta autoridad en estas materias, confesaba encontrar en la lengua de Sófocles dificultades para adueñarse de ella que no había encontrado en los otros dos grandes trágicos³¹. La descolocación en el enlace de palabras, tantas veces inesperado en el orden común de asociaciones, es una dificultad más bien aparente: un desorden con que se viste, en apariencia, un orden secreto. Cuando tratamos de ponerle orden, ¿orden?, pronto vemos que se trata de palabras en mejor orden que el buen orden esperable. Dificultad más real es la que toca a bastantes cosas idiomáticas, para apreciarlas debidamente, y a una sintaxis que permite casi todas las aventuras posibles. Pero, sobre todo, es la dificultad natural de una lengua que, desnudándose relativamente de sonoridades exteriores, busca músicas y matices del alma, que procede por matices y medias tintas más que por contrastes violentos. ¿Friedad, como pregona el vulgo de los cultos? Nada es la lengua sofoclea en menos grado

³¹ Téngase presente, para comprender el alcance de la modesta confesión del gran filólogo, que en la producción wilamowitziana (que es ella sola una biblioteca de más de setenta volúmenes) la ocupación con la tragedia ática fue tema constante hasta el *sketch* titulado «Die griechische Tragödie und ihre drei Dichter» (*Griechische Tragödien*, IV, Berlín, 1923), contando Wilamowitz setenta y cinco años, y desde un escrito de despedida de colegio, o cosa así («Valediktionsarbeit», en la Escuela de Pforta), redactado a los dieciocho años, en 1867, editado recientemente por W. M. CALDER, III: *Inwieweit befriedigen die Schlüsse der erhaltenen griechischen Trauerspiele? Ein ästhetischer Versuch*, Leiden, 1974 (sobre Sófocles, págs. 70-95).

que fría: no mate ³², sino matizada; no sorda, sino con sordina; no con voz débil, sino a media voz.

Tanto en el plano de la acción como en el de la lengua, asistimos a la evolución desde algo estático todavía a algo mucho más funcional. Vemos surgir leyes de la composición y de la expresión seguras en Sófocles. Cuando el oído y el ojo se familiarizan con ellas, reconocemos una dinamicidad, una fluencia dinámica admirable. El vocabulario y sus combinaciones eléctricas, cuya onda tantos siglos después aún nos sacude: una palabra trágica, que no es cifra secreta del alma, sino algo fáctico y actuante ³³, plástica, corporal, elástica. La trayectoria de la frase y de la acción dramática tienen en Sófocles una vibración peculiar. La frase ahora se tensa elástica, ahora crece, ahora lanza hacia lo más alto la palabra exacta. La acción progresa paso a paso para elevarse hasta su clímax — ¡y qué alta va la acción en esa cumbre! — y, paso a paso, descender hasta el acorde final del drama. Es un juego de arcaduces que voltean, se cruzan y superponen, se elevan más y más alto. Todo vibra y se estremece como en un arco iris o encrucijada de vientos, es decir, no con un único color o viento constante; pero todo según un orden conveniente: «lo adecuado del modo adecuado y en el adecuado tiempo», como viene a decir el biógrafo antiguo (*Vita* 21). Tal en *Edipo Rey*: frase tras frase se suceden en tensa curva, conducida a través de inauditos hipérbatos; las entradas escénicas cierran y abren escena tras escena, episodio tras episodio y, entremedias del metal del diálogo, suena la cuerda de los Coros; la tragedia marcha hacia adelante y hacia arriba, y luego

³² «Mattigkeit» dice, hablando de *Filoctetes*, Wilamowitz en página 84 de la obra juvenil que acabamos de citar.

³³ Cf. W. SCHADEWALDT, en el concienzudo epílogo galeato a su *Griechisches Theater*, Francfort, 1964, págs. 493 sigs.

refluye en sentido contrario hasta que, al fin, la acción se hace *pathos* y todo se recoge en la corriente de lamentos, que interrumpen las palabras de Creonte, recién llegado al poder... Tanto movimiento y variedad se articulan, por ministerio artístico del poeta, en la unidad a la vez más libre y más estricta.

La lengua, verdadero órgano *natural* de la palabra del héroe y de sus acompañantes; la acción dramática, equidistante de la rigidez constructiva, algo ingenua, de Esquilo y del esquematismo excesivamente artificioso de Eurípides... nos explican lo que la tragedia sofoclea tiene de *clásica*, en cuanto polaridad y concierto entre majestad y belleza ³⁴. Pero, para terminar de aclarar el secreto, debemos dirigir nuestra atención a otro factor esencialmente coadyuvante: los personajes.

El héroe trágico

Y entramos a hablar del héroe trágico sofocleo, «una imagen luminosa proyectada sobre una pared oscura»: esta definición la sienta Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*.

La relación entre el hombre y lo divino en el teatro de Esquilo es, en fin de cuentas, de consonancia y ajuste. Para Esquilo, robusto afirmador del orden de la Justicia representado por Zeus, el curso del tiempo da a las tragedias de los hombres la luz de un sentido: en lo porvenir encuentran, en una conciliación final, consuelo de su desconsuelo. De diferente manera ocurren las cosas en el teatro de Eurípides, reflejo y transparencia de la revolución de valores contemporánea: rota la conciencia de aquella consonancia, la relación entre

³⁴ Cf. lo que decimos en págs. 57-70 de «Sobre lo clásico», en el libro *Experiencia de lo clásico*, Madrid, 1971.

el hombre y los dioses toma nuevo giro. El hombre debe vivir por cuenta propia y el dramaturgo, con una sensibilidad muy suya, encuentra una nueva manera de ver la tragedia de los hombres. El teatro eurípideo es flor amarga de un espíritu que acepta como hecho inevitable la discrepancia radical entre el hombre y el dios y que no espera gran cosa de los dioses. Los hombres sufren, con digna amargura, las burlerías de este mundo y los encontrados giros de fortuna loca. Cobran la libertad de organizar su propia existencia por natural impulso de su ingenio, en cuanto es posible a un pobre humano. Descubren tesoros recatados dentro de sí mismos, unos valores autónomos y una dignidad propia que, en los viceversas y complicaciones de la existencia, saben mantener. La relación entre el hombre y lo divino no es, en Sófocles, de consonancia, como en Esquilo, creyente en una conciliación futura como si la viera. El héroe sofocleo advierte una discrepancia entre sí mismo y las fuerzas realmente actuantes en el mundo; pero no a la manera de Eurípides. El disolvente del conocimiento no ha liquidado, en el héroe sofocleo, el sentimiento íntimo de que el hombre no es nada sin el dios. Su terrible drama íntimo radica, precisamente, en que su soledad no es la de un individualismo desesperado, sino un reflejo existencial de la «excentricidad» del humano en su relación con lo divino; y como el desarraigo del hombre con respecto al dios es íntimo, es cosa de dentro que no tiene cura externa, por eso es particularmente doloroso.

En este sentido, el teatro de Sófocles está concordado íntima y espiritualmente con la crisis del espíritu griego irrupiente en los días que el poeta corría. Como en todos los momentos de crisis, la vida es dual, coexisten una persistencia de lo antiguo con una germinación de algo nuevo en conflicto con lo antiguo. El

hombre que una vez (una vez que ha durado varios siglos) ha vivido en un repertorio sincero de creencias, arrojado a una circunstancia nueva y conflictiva, vive en una situación espiritual infinitamente dramática. Más adelante, saldrá de una creencia para vivir en otra: cuando se queda sin aquellas convicciones, pero se instala en otras y en los nuevos entusiasmos que informan su época, su vida pierde poco a poco ese dramatismo. Sin embargo, mientras dura el tránsito, mientras vive en dos creencias situado en un umbral que es a la vez entrada y salida, su desarraigo de lo divino es un desgarramiento íntimo, el de poder o no poder el hombre hacer sin el dios, el de no tener en lo divino el hombre el asidero que tuvo y que no se sabe ahora quién lo llenará. Y si es esa ausencia y presencia de lo divino como de veras lo es, característica del drama sofocleo, más cada vez, así se explica una manera suya de ser exclusiva, y síguese de ahí que Sófocles fundamenta la situación trágica en bases diferentes, y mucho más radicales, que Esquilo y Eurípides.

La separación entre hombre y dios concentra el drama sobre el hombre, sobre su soledad, que ocupa el espacio escénico y constituye la situación trágica. Y porque efunde de la condición humana misma, insacudible, dicha soledad existencial está penetrada por la amargura de un dolor supremo.

La fuerza incomparable de la tragedia sofoclea reside en la figura aislada, en el dolor que descarga sobre la figura del protagonista (el aislamiento empieza ya en el título, que es, en seis de las siete tragedias, un nombre individual). El dolor del héroe sofocleo es absoluto, sin salida, y por eso es un dolor hasta la congelación de los huesos. Los personajes de cualquier tragedia griega son hombres y mujeres doloridos: se duelen gravemente de sus desdichas con frases de brío o con acento

desengañado y tristón. Pero ningún otro trágico griego ha sentido, como Sófocles, la absolutez del dolor de sus héroes, sin el menor esperanzamiento en la interinidad del dolor. Es un dolor *a limine* y definitivo. No está enderezado *ad maiorem gloriam Dei*, como lección moral constituida por materia ejemplificadora. Tampoco cabe hablar de condición expiatoria de este dolor que, una vez apurado hasta las heces del cáliz, asegura su galardón al hombre que ha sufrido y ha sabido penitenciarse y es como la prima que le garantiza un seguro de eterna bienaventuranza. Fuera un error sustantivo (pero es error bastante común) confundir a Sófocles con Esquilo o con un poeta cristiano. No es el dolor en Sófocles trámite intermediario entre el sufrimiento presente y el gozo futuro. No tiene, para el hombre, salida, porque es la señal de su humanidad. Pero, precisamente por ser un dolor tan absoluto, es la condición, y no hay otra, para que el héroe doliente cobre conciencia de su ser verdadero. El hallazgo de la propia alma, del más íntimo centro de ella, lo consigue el héroe en el alumbramiento doloroso. El dolor insoluble, condición irremediable de la vida del héroe trágico, es el medio en el cual encara aquél su verdadero fondo sustantivo.

Estoy repitiendo, con la mayor economía de palabras, algo que va siendo ya de común aceptación. No entro en pormenores ni cito pasajes demostrativos, que en este lugar omito, por ser cosa en otra parte referida y ventilada ³⁵. Son incontables las expresiones ³⁶ que el

³⁵ «El dolor y la condición humana en el teatro de Sófocles», en *De Sófocles a Brecht*, Barcelona, 1974², págs. 13-83.

³⁶ Cf. J. C. OPSTELTEN, *Sophocles and Greek Pessimism*, Amsterdam, 1952, págs. 118-156. De un modo circunstanciado y escrupuloso, desde una perspectiva de semántica estructural, ha estudiado el venero de léxico del dolor en Sófocles MARCOS MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, *La esfera semántico-conceptual del dolor en Sófocles*, tesis doct., Univ. Complutense de Madrid, 1981 (2 vols.).

poeta pone en boca de sus personajes y en los melancólicos comentarios del Coro para señalar que la vida del hombre es dolor, la desventura de vivir y la ventura de no haber nacido. Innumerables son también los lugares en que los héroes y heroínas de este teatro descargan su dolor con gritos y requisitorias pesimistas, jaleados por el Coro, en son querulante, con sus exclamaciones dolorosas y versículos de tipo más clamador que métrico. Sófocles ha experimentado más profundamente que ningún otro poeta griego, trágicos incluidos, la condición doliente de la existencia humana. Sus héroes, transidos de dolor, sufren la limitación de la humana condición sin esperanza, sin tener siquiera el desahogo de la rebeldía o de la desesperación que corre por el subsuelo del teatro eurípideo. Ocurre, además, que el espectador no puede preguntarse por culpas y castigos, sino que, y a causa de que esos desdichados son generalmente inocentes, su sufrimiento les viene de la condición humana, nacida en el dolor. Esto, por una parte.

Pero, por otra parte, precisamente por ser un dolor tan absoluto, es el lugar humano donde sale a luz lo mejor y más verdadero del hombre: es de calidad que, al que lo padece, revela su verdadera verdad. El dolor sin salida, por su carácter inclusivo y total, porque no admite soluciones externas, posee la fuerza de revelar al hombre, levantándose éste desde lo más suyo hasta que llega a la conciencia de sí mismo por el dolor. Aquí palpamos la condición aneja al dolor, de crisol que separa la verdad de la apariencia, la pulpa del hollejo, la esencia desnuda, en cueros, de un carácter de su fisonomía ficticia. Este dolor hace que el héroe sea por primera vez lo que él es y que su puesto en el mundo se le revele como lo que realmente es. El dolor genera

sabiduría. Tal es la fuerza terrible del dolor, en una tragedia sofoclea cualquiera.

El héroe sufre un dolor sin salida y sin confortación, que tiene la virtud de revelarle su verdadera imagen, su yo más genuino, generalmente de un golpe y en un instante, *in ictu oculi*. Una vez que se le ha revelado la imagen, en la que él se reconoce, de acuerdo con ella decide irrevocablemente, sin dar su brazo a torcer, sin apearse de eso. Antes que dimitir de su ser, prefiere el desastre, mortal con frecuencia. No puede, no sabe, no quiere transigir; de donde se saca que la consecuencia de su intransigencia es su soledad, el aislamiento total³⁷: esta idea de que el hombre sólo es en su verdad, sólo es en sí mismo, cuando es en su soledad, ha encontrado en la fisonomía del héroe sofocleo su perfil representativo. En su arisca insularidad, en medio de una humanidad circuidora que no le comprende, el héroe se siente solo, abandonado. Parece que, entre las otras que tiene, una de las misiones del Coro es hacer que el héroe se sienta solo: cuándo le trae su misericordia y su consuelo locuaz, pero, al condolerse, se alimenta de tópicos sociales que contrarían al héroe; cuándo le trae su desaprobación y le aconseja que cambie de opinión. De un sentimiento raíz de sentirse solo, incomprendido de las gentes, que exacerba su dolor, deriva en parte el autorreconocimiento del héroe y la voluntad de mantener su decisión a todo precio, contracorriente de los hombres. En medio de un mundo de lo razonable y de lo utilitario, el héroe es

³⁷ Cf. B. M. W. KNOX, *The Heroic Temper. Studies in Sophoclean Tragedy*, Berkeley-Los Angeles, 1964, págs. 10-25 (ésta es la tirada que tengo a la vista, pero hay otra de 1966), y H. DILLER, «Ueber das Selbstbewusstsein der sophokleischen Personen», *Wiener Stud.* LXIX (1956), 70-85 (recogido en *Kleine Schriften zur antiken Literatur*, Munich, 1971, págs. 272-285).

el gran incomprendido, el inconvencible, el que no atiende lo que le dicen, para los mediocres el hombre sin medida; en realidad, el que no oye ni ve más que aquello que le sale del corazón: un deber ser así y un no poder ser de otro modo. Ayante tiene un solo pensamiento, el recobro de su honra perdida. Antígona, el derecho del muerto a sepultura. Edipo, la persecución de la verdad que, revelada, purificará a Tebas. Electra, la venganza de la muerte paterna, para que la casa se purifique... Por esa vía caen en graves malaventuras: dolor aún más intenso, muerte.

Pero sería ligereza insigne interpretar que la soledad del héroe le nace de sentirse abandonado de los humanos, sin alma amiga, cuando la verdad es que esa última soledad simplemente se sobreañade y exacerba la más radical soledad que le nace a la existencia humana de su excentricidad con respecto a lo divino. Lo imperecedero y sempiterno de la Divinidad —que, con esta pureza, ni Esquilo ni Eurípides han reconocido— constituye, en cualquier tragedia de Sófocles, el fondo sobre el cual se destaca lo flaco y fallecedero humano, su caducidad y efimerismo a merced del tiempo y la fragilidad de su dicha y su grandeza. Ahora bien, la voluntad del dios, que ejerce su dominio premioso sobre el hombre, es una fuerza extraña a éste, hostil. Su hostilidad no proviene de avieso natural, sino que el dios es hostil al hombre, en cuanto incognoscible para éste o cognoscible solamente al precio y al término de una experiencia dolorosa, que coincide con la acción trágica en su conjunto. Así el problema de lo trágico se hace, en Sófocles, problema de conocimiento o, mejor digo, de ignorancia, esto es, no de ausencia de conocimiento, sino de un conocimiento ilusorio, de apariencia que entra en tensión con la verdad. El sentimiento trágico de la existencia (que, en otros trágicos, efunde de

otros contrastes: vitalidad y razón, naturaleza y cultura, etc.) surge, en Sófocles, de la conciencia de la limitación del conocimiento humano³⁸. Precicado en estos términos el contraste divino-humano, en cuanto dilema trágico, se convierte en el ángulo insustituible, desde el cual debe leerse la tragedia sofoclea, no sólo en casos evidentes, como *Edipo Rey* o el «discurso engañoso» de *Ayante*, sino en todos los casos. Lo trágico de su existencia le viene a la simiente humana más por defecto de cabeza que por vicio de corazón.

Claro que, al procurar el héroe sofocleo por que la justicia y la verdad no solamente valgan y sean reconocidas, sino, en cierta manera, por hacerlas *originarse*, nacer de nuevo en este mundo, está y se pone, en cuanto hombre, en consonancia con lo divino y es, en la voluntad del poeta, un hombre «como debe ser» el hombre. Sólo que tal consonancia no es la tranquila del sabio que se recoge a sus solas y se abisma en soledad, sino que es dolor indecible, soledad total, muerte. En cualquier caso, el sucedido trágico centrado en el dolor del héroe es acreditación de lo divino, todavía documento literario del «misterio» del hombre.

Me importa añadir, muy por lo sumario, dos notas complementarias. La primera se refiere a cierta compensación, esperable en un teatro que pinta tan a lo vivo la soledad del hombre vista desde su relación con lo divino. El contrapeso lo constituye el descubrimiento de finos valores de humanidad en la relación interindividual. A un nivel distinto de la proceridad escotera, insolidarizable, del héroe solitario hay, en el

³⁸ Tema que ha rendido, en su labranza, frutos exquisitos en el estudio de H. DILLER, «Göttliches und menschliches Wissen bei Sophokles»: coleccionado está este trabajo en el vol. col. *Gottheit und Mensch in der Tragödie des Sophokles*, Darmstadt, 1963, págs. 1-28, y en *Kleine Schriften zur antiken Literatur*, páginas 255-271.

teatro de Sófocles, algunas figuras nobles (Ulises en *Ayante*, Neoptólemo en *Filoctetes*, Teseo en *Edipo en Colono...*) que descubren su humanidad a la luz de su finitud y de su reconocimiento en la desdicha de los otros ³⁹, con quienes fraternizan, comunican y se socializan.

En segundo lugar, debo salir al paso de una objeción previsible. En efecto, pudiera argüirse que, cuando se hace pivote fundamental del pensamiento sofocleo la contraposición: apariencia del mundo humano frente a realidad del mundo divino, estamos olvidando que esa contraposición puede traducir la modalidad misma de la escena dramática, admirablemente explotada por ministerio artístico del dramaturgo, y saltándonos los límites entre realidad y arte, en deplorable confusión. El hasta dónde llega el efecto teatral y hasta dónde el pensamiento íntimo del hombre Sófocles, es cuestión sobre la que no puedo hacer juicio seguro. Pero yo me pregunto si la frontera entre arte y realidad es tajante, cuando el arte consiste en la teatralización de la tragedia del hombre, y la realidad es el gran teatro de la existencia. Nos sentimos solicitados a objetivar la experiencia literaria del artista en experiencia humana suya y a pensar que el arte devuelve a la vida lo que la vida le dio. Si el lector de este teatro considera igualmente auténticas y esenciales, para su propio uso, las fuerzas que se expresan en el mismo, vehiculadas por la palabra trágica y por el gesto escénico, y tiene estos dramas por texto sagrado (Hölderlin, W. F. Otto), ésa es cuestión personal suya.

Lo que me queda por decir, en este capítulo, se ha dicho muchas veces. No buscamos originalidad. Porque Sófocles es el trágico del dolor absoluto, es también

³⁹ Cf. A. LESKY, «Sophokles und das Humane», recogido en *Gesammelte Schriften*, Berna-Stuttgart, 1966, págs. 190-203.

titularmente el trágico del hombre, que ha esculpido al hombre «como debe ser». La correspondencia entre el arte temporal, la tragedia, y el arte espacial, la escultura, es obligada y justa. El dolor limpia al hombre de todo lo accesorio y lo reduce y aprieta a su figura verdadera. El dolor ha delineado, en la escena sofoclea, unas figuras de exacta cuadratura, siempre admirables para vistas. Dotados de magnífica arquitectura son personajes imposibles de olvidar, se hincan para siempre en la memoria. La tragedia sofoclea es bello arte plástico y la más verdadera escultura de hombres. El trágico verdaderamente *lapidario*, escultor de figuras de hombres como deben ser, ni semidioses ni demasiado humanos, nos significa también en este respecto, sobre todo en este respecto, un ejemplo de arte clásico por excelencia, de tragedia clásica *ne varietur* ⁴⁰.

La obra y su cronología

La tradición atribuye a Sófocles unas 123 piezas, entre tragedias y dramas satíricos, caso portentoso de fecundidad, aunque sean, en número, diez veces menos que las comedias de Lope. De todo ese latifundio dramático el tiempo, que cura o mata, hizo su tría y ya, al menos, en el siglo IV d. C. se había hecho una selección con las siete tragedias que conservamos íntegras. A lo mucho que se puede encontrar en la tradición indirecta (en citas, obras eclógicas, traducciones latinas), los papiros han añadido nuevos fragmentos ⁴¹, algunos tan

⁴⁰ Cf. A. LESKY, «Wesenszüge der griechischen Klassik», en *Gesammelte Schriften*, págs. 443-460.

⁴¹ Cf. R. CARDEN-W. S. BARRETT, *The Papyrus Fragments of Sophocles*, Berlín, 1974 (esta colectánea no comprende los fragmentos de *Los sabuesos* ni los que corresponden a las siete tragedias completas). La edición general de fragmentos sofocleos

superlativamente interesantes como los oxirrinquitas, publicados en 1912 y 1927, con extensas porciones de *Los sabuesos* o los tebtunitas (restos de 78 versos en un cartonaje que envolvía una momia) y oxirrinquitas con restos de otro drama satírico *Inaco*, editados en 1933 y 1956, respectivamente. Por regla general, empero, son frases truncadas, menuzas inzurcibles, trizas desglosadas de contexto; aunque su aparición tiene siempre la emoción que acompaña a todo salvamento. La mayor parte de los fragmentos no papiroológicos son también briznas miserables en extensión. El todo constituye como un conjunto madreporico o montón de trozos dispersos, resultado de una explosión caótica. El filólogo se acerca a estos fragmentos con ánimo de salvación, para reintegrarlos al conjunto de que, en su día, formaban parte. Procura reducir el número de los *incertae sedis*, intenta someter el desorden a forma. La restitución y recobro de las grandes líneas del argumento, a partir de los fragmentos, como trocitos de un espejo, de un espejo de cuerpo entero que el tiempo ha roto en pedazos y los más se han perdido, es una tarea filológica emocionante. Se deducen corolarios generales de gran interés: los fragmentos de dramas satíricos enriquecen nuestra imagen de Sófocles y la de un género conocido antaño sólo por *El Cíclope* eurípideo; la reconstrucción de la *Telefia* nos lleva a un Sófocles que todavía componía trilogías; más de un cuarenta por ciento de los temas sofocleos (doblando la cifra correspondiente a Esquilo y Eurípides) viene del Ciclo troyano, y se confirma el aserto de Cameleonte (Ateneo, VI 277 e) de que Sófocles se abastece de la cantera homé-

ya no sigue siendo la de A. C. PEARSON (Cambridge, 1917, 3 vols.; el texto original con la versión suplementaria va acompañado de una orla de comentarios); consúltese ahora ST. RADT, *Sophokles*, en *Tragicorum Graecorum Fragmenta IV*, Gotinga, 1977.

rica... Por lo demás, Sófocles, aun fragmentariamente, es admirable muchas veces y, alguna, nos es dable sacar de esas escombreras preciosas partículas de lirismo; aparte de que la particular expresividad de lo fragmentario añade maravilla a la maravilla... Pero toda esa problemática más pertenece a monografías especializadas que a estas sencillas páginas de introducción muy general. Aquí queremos reducirnos a los grandes problemas que plantean las siete tragedias completas conservadas.

El primero de esos problemas es la cronología. Sabemos que *Edipo en Colono*, tragedia ultimogénita de Sófocles, se representó en el 401, muerto ya el poeta, y que *Filoctetes* fue representada en el año 409. La ignorancia de la cronología de las piezas restantes plantea un pleito filológico importante a la hora de juzgar estos dramas que, como cualquier obra de arte, tienen dos significaciones, una por lo que en sí representan y otra por lo que representan en relación con las demás del mismo autor, un valor intrínseco e individual y otro valor, el que representan en la serie de obras que demuestran una evolución. La filología sofoclea se ha empleado en seriar cronológicamente estos dramas con los métodos que, en casos tales, le son habituales y que, como todas las cosas de este mundo, tienen su más y su menos. El procedimiento que, a mi ver, tiene menos que dar y que no consigue mi adhesión es el que contempla en las tragedias de Sófocles respuestas concretas a hechos precisos de política interna ateniense o de política exterior, amistades y enemistades con otras ciudades y cosas por el estilo ⁴², como si Sófocles fuera de

⁴² Este punto de vista rige la obra entera de G. RONNET, *Sophocle poète tragique*, París, 1969, en una monotonía que la empobrece sobremanera.

la clase de poetas de lance y políticos que se nutren de pequeñas anécdotas para reverterlas convertidas en materia teatral o como si la tragedia sofoclea fuera una especie de novela en clave: que si *Electra* es un alegato en favor de la política de Terámenes, que si el rey Edipo es Pericles y Filoctetes es Alcibíades, que si en *Ayante* el protagonista simboliza a Salamina y Ulises y la diosa a Atenas, que si el estásimo primero de *Antígona* (vv. 332-375) celebra la fundación de Turios en el 443, etc. Por lo demás, estos eruditos, a quien detesto, aficionados al drama en clave, practican un método tan dúctil que la cronología de una misma pieza lo mismo se acomoda a un acaecimiento que a otro. Nos fijaremos, pues, en otro tipo de argumentos.

La fecha de *Electra* ha sido muy discutida, sobre todo en su relación con la pieza homónima de Eurípides, cuya data también se discute: algunos, por razones métricas, la sitúan hacia el 418; otros, en el 413; en todo caso, cree hoy la opinión más común que la de Sófocles es algo anterior, de hacia el 420 lo más pronto; lo más importante es que, como lo patentiza el tratamiento de la intriga, el movimiento escénico y otros rasgos, forma grupo con *Filoctetes* y *Edipo en Colono*. *Ayante* debe de ser de ca. 447 y, aunque algunos filólogos (los Wilamowitz padre e hijo, Perrotta, Mazon) han considerado algo anterior *Antígona*, hoy se piensa generalmente que esta última es unos años posterior y se da crédito a la «hipótesis» primera, que invita a fechar su estreno en el 442; el debate final en *Ayante* sobre la sepultura del héroe parece que prefigura el conflicto central de *Antígona*. Como, en el año 425, *Los acarneos* de Aristófanes (v. 267 paródico del v. 629 de la tragedia sofoclea) la presuponen, éste es el *terminus ante quem* y si la peste de Atenas, del año 431, está implícita en la misma (véase el párodo), éste sería el

terminus post quem de *Edipo Rey*, fechable en los inicios del octavo decenio del siglo (ca. 429).

Las Traquinias completa la nómina y presenta el problema más grave. Para unos (Dain-Mazon, Zielinski, Ronnet, que la data ca. 464-62), es la pieza más antigua de las conservadas. Para otros (Schmid, Kranz), se sitúa entre *Edipo Rey* y *Electra*. Schiassi llega a datarla ca. 410. Son opiniones extremosas. Los más de los eruditos actuales la sitúan antes de *Edipo Rey* (así Lesky) y todavía más, antes de *Antígona* (Reinhardt). No digamos nada definitivo: el problema se alza todavía. Muchas razones abonan por una datación antigua, anterior desde luego a *Edipo Rey* y, tal creemos, algunas invitan a adelantar aún más la fecha y ponerla antes de *Antígona*. Estas razones, las de uno y otro grupo, si una a una consideradas, acaso pudiera pensarse que son apreciaciones subjetivas (eterna cuestión del «todavía no» o del «ya no»), producto de mucha imaginación interpretativa, y que cualquiera podría sostener una interpretación contraria. Pero esa impresión de *isostheneia tōn lōgōn* no resiste la fuerza de convicción que de todas las pruebas, en su conjunto, se deduce: la fusión entre la saga y el fatalismo no es perfecta, como lo es en *Edipo Rey*; *Las Traquinias* es una «tragedia de la ceguera», como *Edipo Rey*, pero, a diferencia de ésta, está ausente toda distinción entre culpa voluntaria e involuntaria; el descubrimiento del yo en *Edipo Rey* acontece en la intimidad de dos almas que se aproximan, en *Las Traquinias* se mantiene el carácter «monológico» primitivo; Heracles carece de la autorrevelación de Edipo; el signo precursor de la catástrofe no está enviado por el dios tan claramente como en *Edipo Rey* y *Antígona*; las oposiciones y contrastes son más complejos en *Antígona*; la ironía divina comienza, en esta última, a animar el juego escénico; en el contraste

entre lo fatal y lo racional interviene ya en *Antígona* la contraposición divino-humano... E. R. Schwinge ha dedicado, en 1962, a la cronología de *Las Traquinias* un libro importante⁴³, poniéndola detrás de *Ayante* y antes de *Antígona*. Su análisis se detiene en cuatro puntos: «diálogo triangular» propiamente dicho, ausente de *Ayante* y *Las Traquinias*, pero presente ya en *Antígona* y perfectamente manejado en *Edipo Rey* (Edipo, Creonte y Yocasta, Edipo, el pastor y el mensajero corintio); «forma díplica», que Webster⁴⁴ ha señalado como característica de las piezas anteriores a *Edipo Rey*, o sea, presencia de una cesura en la acción, producida por la muerte de un personaje, pero mientras que en *Ayante* y *Las Traquinias* el muerto (Ayante, Dejanira) deja paso a un nuevo «protagonista», en *Antígona* Creonte está presente en escena desde el comienzo; desarrollo de un diálogo más maduro que tiene eficacia sobre los interlocutores: mientras que, al final de *Ayante*, Menelao y Agamenón no cambian después de discutir con Teucro y Ulises, ni en *Las Traquinias* Hilo ante su padre, que vence pero no convence al hijo que obedece, ya en *Antígona* el resultado, por ejemplo, del diálogo Creonte-Tiresias es que, de amigos que eran, pasan a ser enemigos; finalmente, aprécianse ciertos distingos en la utilización de los oráculos y avisos del más allá: en *Ayante* y *Las Traquinias* tropezamos (como tantas veces en Heródoto) con vaticinios oscuros, cuyo sentido solamente se desentraña una vez que la profecía se ha cumplido, cosa totalmente adversa a lo que acontece en *Edipo Rey*, que el oráculo no es algo *a posteriori* de la acción dramática, sino algo que condicio-

⁴³ *Die Stellung der «Trachinierinnen» im Werk des Sophokles*, Gotinga, 1962.

⁴⁴ *Op. cit.*, págs. 102-103, y J. A. WALDOCK, *Sophocles the Dramatist*, Cambridge, 1951 (repr. 1966), págs. 50-61.

na el drama mismo. Y ya que nos hemos demorado en este problema cronológico, añadiremos una última observación: autores (como Lesky y Paduano) que ponen *Las Traquinias* después de *Antígona*, porque, como se dijo, esta última pieza se data comúnmente en el 442 y porque entienden que hay en *Las Traquinias* una escena, la despedida de Deyanira (vv. 920 ss.), que se inspira en otra análoga de *Alceste* de Eurípides (del año 438), los «adioses» de *Alceste* (vv. 175 ss.) no aciertan, creo, a persuadirnos de que ése, y no el contrario, es el *versus* de la relación ⁴⁵.

Evolución

«En efecto, así como Sófocles decía que estando jugada por él hasta su término la solemnidad de Esquilo y luego lo amargo y artificioso de su propia invención, en tercer lugar cambiaba ya a la forma del estilo, que es precisamente la más propia del carácter y la mejor, así también los que filosofan, cuando desde lo propio de las solemnidades y lo artificial descienden al discurso que toca al carácter y la pasión, empiezan a progresar el progreso verdadero y sin orgullo.» Esto es Plutarco, en el capítulo séptimo del tratado moral dirigido a Sosio Senecio y que, en traslado latino, se titula *De profectibus in uirtute* (*Mor.* 79 b). Es un testimonio, impar entre los autores clásicos, que nos da proporción de conocer lo que el propio Sófocles pensaba de la evolución de su estilo. El texto griego ofrece algunas

⁴⁵ No me convencen los argumentos métricos de H. POHL-SANDER, «Lyrical meters and chronology in Sophocles», *Amer. Journ. Phil.* LXXXIV (1963), 280-286, para poner *Las Traquinias* detrás de *Antígona*.

dificultades de interpretación⁴⁶, cuya solución va implícita en la traducción literal que ofrecemos. Esta declaración preciosa (palabras de confianza y de tanto encanto) nos muestra a Sófocles convirtiendo la mirada hacia atrás, haciendo examen de conciencia y comparando al Sófocles que fue con el que ahora es. En el arranque, un escritor muy influido por el estilo de Esquilo, por su *ónkos*, que no ha de declararse por solemne bambolla, sino por grandeza orgullosa en palabras que desplazan gran volumen fonético y también en la inventiva. En los comedios, reconociendo en su estilo un no sé qué de áspero y teatralesco. En la meta, el punto de madurez de un estilo «más ético», que efunde directamente del ser íntimo del hombre (ético en el sentido, verbigracia, con que Aristóteles así designa los discursos del Ulises de la *Odisea*).

Así dijo de sí mismo el propio Sófocles un día en que se supo conocer y distinguió tres etapas en su poesía. En su primera etapa seguía la manera de Esquilo en el vocabulario, en el relato, en lo escénico: en los miserables fragmentos restantes de *Triptólemo* y de *Támiris* son, en efecto, muy pronunciadas las reminiscencias léxicas esquileas y la relación influenciadora de Esquilo se aprecia también en el relato, en la «relación geográfica» donde hay tierras y mares para todos los gustos. Lo «amargo» de la segunda etapa (en el sentido en que amargo, opuesto a dulce, se aplica a cosas literarias) y lo artificioso de ella debe de referirse, en lo escénico, a ciertos golpes de efecto para estremecer al espectador (la muerte en escena de algún hijo de Níobe o, en *Tereo*, las metamorfosis en pájaros de Tereo y

⁴⁶ Cf. C. M. BOWRA, «Sophocles on his own development», *Amer. Journ. Phil.* LXI (1940), 385-401, recogido en *Problems of Greek Poetry*, Oxford, 1953, págs. 108-125, y, en versión alemana, en el vol. col. (ed. H. DILLER) *Sophokles*, págs. 126-146.

Procne, el suicidio de Ayante solitario); en el vocabulario, a la inflación de adjetivos privativos, compuestos verbales con ciertos dobles preverbios, mucho nombre abstracto⁴⁷, adverbios no adjetivales con sufijo poco corriente, formaciones anómalas para acomodarlas al verso; a una imaginería excesiva (todavía en *Antígona* contamos más del doble de metáforas que en *Electra* y *Edipo en Colono* y casi el triple que en *Filoctetes*); a cierta dureza en la construcción del periodo; a cierta rigidez en la argumentación «circular», en la forma se entiende; exceso de amplificaciones; a un manejo, menos flexible y personal, del verso del diálogo... Este resabio de sequedad y artificio se va corrigiendo por efecto de un cambio natural (*metabállein* dice el texto plutarquiano, que no hay que enmendar en *metalabeîn*) y, por último, viene lo que Sófocles considera su mejor estilo propio, por compulsión con lo anterior. El poeta se ve en su maestría y modo, seguro ya en el rumbo de su producción: un nuevo drama que lleva consigo cierta eficacia «ética».

¿De dónde ha tomado Plutarco este testimonio? De la respuesta que demos a esa pregunta depende la casación de muchas discusiones sobre la manera de computar en años cada etapa y de establecer las correspondientes divisorias. Algunos sabios (Schadewaldt, Earp) opinan que, dentro de la obra sofoclea conservada, *Ayante* es muestra de la primera etapa, hasta los cincuenta años del poeta; *Antígona*, *Las Traquinias* y *Edipo Rey*, muestras de la segunda etapa, entre los cincuenta y cinco y sesenta y tantos años de Sófocles; y reservan la tercera etapa para *Electra* ca. 413, *Filoctetes* del 409 y *Edipo en Colono* ca. 406. Ahora bien, si el testimonio en cuestión procede, como puede supo-

⁴⁷ Cf. A. A. LONG, *Language and Thought in Sophocles (A study of abstract nouns and poetic technique)*, Londres, 1968.

nerse, de Ión de Quíos (fuente segura de Plutarco en otras ocasiones; el vocabulario del texto, en su acepción técnica y literaria, es perfectamente datable a fines del siglo v), fallaría tal vez el cómputo anterior. En efecto, la amistad de Ión con Sófocles, como quedó dicho páginas más arriba, arranca de hacia el 441, recién estrenada *Antígona*. Sófocles hace su confidencia, instalado ya en la tercera manera, en el estar haciendo después de haber hecho (cf. *édē* y *diapēpaichōs*, porque la primera y segunda etapas son ya conclusas); luego, por una parte, el nuevo estilo podría estar ya de cuerpo entero en *Antígona* (aunque si la confidencia data de años más tarde, verbigracia del 428, estando Ión en Atenas con ocasión de participar en un concurso trágico, la tercera etapa deberíamos iniciarla con *Edipo Rey*⁴⁸). Por otra parte, Ión de Quíos ha muerto en el 421: por varias razones, pero ante todo por esa bien sencilla, cuando Sófocles le hacía esa confidencia, no estaba dicha aún la última palabra de su poesía. (Creo recordar que también ha hablado de los tres estadios o periodos de su obra poética Nietzsche... a los catorce años.) El poeta (salvo que lo supongamos encaramado al trípode de las predicciones, adelantando porvenires) no podía saber si, más tarde, su estilo tomaría nuevo giro, ni si su obra, después de la otoñada fecunda, inauguraría otra nueva etapa en el invierno fructuoso: como así fue, en efecto. En resumen: es probable que la primera de las tres etapas que Sófocles —ingenio viril en lo maduro de su edad— ha distinguido en su propia obra abarque una fase anterior a la producción conservada, desde *Triptólemo*, su primer estreno en el 468, cuando el poeta reunía ya veintiocho años; que la única representación conservada de su segunda etapa sea *Ayante*, de hacia el 447; y que *Las Traquinias*, *Antígona* y *Edipo*

⁴⁸ Así T. B. L. WEBSTER, *op. cit.*, pág. 193.

Rey sean documento de la tercera etapa. Luego vendría un cuarto Sófocles, junto a los tres que él mismo ha considerado al hacer historia de su carrera desde un Sófocles, que no es Sófocles pero que presupone a Sófocles, hasta un Sófocles que se siente dueño de su arte y su camino propio. El cuarto Sófocles no otro, no, sino el mismo en perfección es el poeta octogenario de *Electra*, *Filoctetes* y *Edipo en Colono*.

Trepado a esa altura de años, Sófocles nos ofrece un caso portentoso de juventud, de capacidad de renovación y rejuvenecimiento. Hasta traspasar la barrera de los noventa años sigue echando hijos artísticos al mundo y, en lugar de sufrir la natural decadencia de todo lo criado, se embala en una nueva manera y remudación de estilo. Dante compara la vejez con una rosa muy abierta que da sus perfumes, los de la experiencia, a todos. Tal la de Sófocles. En la altitud de los años y del talento el poeta, que tuvo una salud fisiológica de hierro, seguía poseyendo inspiración lírica, poder plástico, don verbal sabiamente esgrimido. Pero, sobre todo, Sófocles, que se ha envejecido en el cultivo del arte, nos asombra y pasma (como es fama que pasmó a los jueces) por su energía espiritual. La evolución que nos lleva al último Sófocles concierne, desde luego, a aspectos importantes de la lengua y de la escena (a algo de esto aludimos más arriba); pero, sobre todo, a su visión de la vida y su conducta, a la manera de entender la actitud del héroe trágico frente a sí mismo y frente a la deidad y al carácter mismo de las situaciones trágicas.

También de esto último hablábamos antes. Pero ahora ya se nos hace forzosa la referencia al *Sófocles* de Karl Reinhardt⁴⁹, que tanto ha sensibilizado, en esa

⁴⁹ *Sophokles*, Francfort, 1933 (1941², 1947³, 1976⁴). Hay traducción francesa: *Sophocle*, París, 1971, que las Ediciones de

dirección al sofocleísmo del actual presente. Este libro, por los blancos que elige y por el tino de sus disparos, el mejor libro de Reinhardt (que tan buenos ha escrito), debiera ser la compañía inseparable de todos los lectores cultos que se acercan a Sófocles. Ya empieza a serlo, aunque todavía algún sofocleísta (de los seminoticiados) acredita su rara insensibilidad al desconocerlo.

La verdad es que la fama internacional de Reinhardt († 1958) ha sido una fama póstuma. Su propia concepción del método filológico, como algo intransmisible, le condenó en vida al aislamiento. Hay otras razones. Su formación intelectual avanzó siempre en contacto directo con la filosofía. Su estilo expositivo, con haber aprovechado el saber menudo que un largo asedio filológico ha almacenado, prescinde del lastre de la erudición allegadiza y, como la mucha ciencia no estorba para la bella marcha del texto, tiene la calidad de verdadera creación poética. Estas calidades no le predisponían para ser bien acogido ni comprendido por cierta filología al uso. Pero una buena formación filosófica, siempre que no lleve a interpretar lo antiguo a partir del presente y siempre que no sustituya por grandes construcciones apriorísticas lo que nunca debe dejar de ser exégesis «de lo particular y de lo singular», puede y debe ser bien recibida por la filología sofoclea, y en efecto, para bien y no para mal de la misma, ha forjado una nueva imagen del teatro sofocleo. Es ella el resultado de una lectura enteramente «autónoma» de Sófocles: el autor y el intérprete (*in angello cum libello*) cara a cara, otra novedad, ¡quién lo diría!, sin interposición de la erudición ajena, porque la crítica no puede sustituir, tampoco para el filólogo, el contacto directo entre la obra y el lector. Se lee al poeta con

profundo respeto por la organicidad del texto (sin mutilarlo) y a la búsqueda del sistema inherente del organismo literario, que surge de las relaciones fundamentales entre las fuerzas que lo determinan: el héroe, lo divino, los demás hombres. Por otra parte, también la hermenéutica, más cuando es de poesía, necesita su ángel: aquí el crítico literario no se avergüenza de su estilo, un estilo poético que no facilita la lectura, pero la hace más remunerativa. En fin, hoy ya se tiene para Reinhardt un movimiento de merecida reflexión; pero aún merece más fama de la mucha que ya tiene. Me refiero al juicio de la filología profesional (en el que Reinhardt es recientemente famoso), pues, desde otros campos, la obra de Reinhardt hace tiempo que había sido apreciada como merece: Heidegger consideraba «grandiosa» su interpretación de *Edipo Rey* y Gadamer (un filósofo tan atento a los problemas de la hermenéutica) diputa al *Sófocles* como el libro que más se acerca al modelo ideal de ensayo literario.

La técnica del análisis reinhardtiano consiste en un examen comparativo de los módulos escénicos y lingüísticos que, en la obra sofoclea conservada, definen una situación humana sustancialmente unitaria, pero que se configura variablemente a través, entre otras cosas, de la diversa relación entre sus términos dialécticos fundamentales. El hombre sofocleo se constituye según las incidencias de dos coordenadas, se coloca en el centro de dos ejes definidores de su existencia: el eje vertical de su relación con lo divino y el horizontal de su relación con los demás hombres. El primero determina el sucedido trágico; el segundo, la reacción humana ante el mismo. El primero es constante, y el segundo, variable y subordinado al primero. Páginas más arriba hemos perfilado nosotros el marco general de esta situación trágica. Destacamos ahora solamente lo

que Reinhardt añade tocante a la evolución cronológica en el tratamiento sofocleo de la misma.

La evolución en el teatro de Sófocles y los problemas conexos de cronología los ha visto Reinhardt como evolución de la «forma interior», que él considera sobre todo al nivel del pensamiento, viendo en el estilo algo así como una *forma mentis* (lo cual poco tiene que ver con lo que hoy se llama «morfología literaria»). Persiguiendo la «cronología de la forma interior» se descubre también una evolución formal en la carrera dramática de Sófocles. Dos tipos de drama se contraponen. Hay una «primera manera», representada por *Ayante* y *Las Traquinias*, en la cual el centro de la acción dramática es el yo estanco y la escena adopta la, mejor o peor llamada, forma estática o estacionaria. Es una forma «monológica», no en el sentido técnico-escénico ni en lo que este vocablo tiene de equivalente fronterizo con soliloquio: apunta a una forma de poesía que tiende a la autorrepresentación del yo, a un proceso de excavación en la personalidad individual, basada en datos que se refieren a la esfera subjetiva, dentro de los límites del autismo. El hombre «monológicamente» *desde su* destino habla *al* «démon», por el cual está limitado y encerrado. Por «démon» se entiende el destino doloroso del hombre como conjunción de la fuerza sobrenatural que lo decide y de su recepción humana que, absorbiéndolo, lo transforma en módulos de la existencia trágica, ilustrativos de la libertad de sufrir, de advertir una discrepancia radical entre uno mismo y las fuerzas que realmente actúan en el mundo. En la manera tardía, desde *Electra* a *Edipo en Colono* pasando por *Filoctetes*, el centro es el tú o la penetración del yo en otro yo, un juego dinámico, juego mutuo de los hombres que realmente dialogan (diálogo es la organización de la existencia que se funda en posibles

contactos entre los hombres y en el influjo mutuo entre los mismos) y participan uno con otro en su acción, voluntad y dolor; entre tanto, lo divino se ausenta de la escena, el poeta lo extraña a un círculo más exterior al acontecer dramático, desde el cual contempla cómo los hombres, abandonados a sí mismos, se debaten en estériles esfuerzos. Cesante el dios, en apariencia, los hombres tienen licencia para, con optimismo de ilusos, arbitrar planes inteligentes: el hombre que, ande por donde ande, sólo nuevos dolores se acarrea. Pero, finalmente (*Edipo en Colono*), la deidad se acerca de nuevo al hombre en una vecindad que supone un clima completamente nuevo en el teatro sofocleo, o bien (*Filocetes*) interviene enseñando y reconciliando. Entremedias de ambas maneras, los dramas de la madurez *Antígona* y *Edipo Rey*: en la escena, el «démon» ausente-presente y el hombre obrando, sufriendo, errando en libertad, en disociación con los demás hombres, pero de acuerdo con el dios.

En una palabra, el cambio de estilo y de procedimientos viene de un cambio en la visión de la realidad humana, de una nueva visión de la situación existencial del hombre. Adquirimos así un sentido más exacto de las conquistas progresivas del poeta. En el plano de la visión trágica de la existencia, desde el aislamiento del hombre en *Ayante* y *Las Traquinias*, que es pura experiencia de la realidad de la vida, a un aislamiento humano que es centro y núcleo del que irradia la fuerza que da forma y sentido a la tragedia. En *Electra*, Apolo y Orestes, el que impone la intriga y el que la ejecuta, son un mundo extraño para Electra, entre ese mundo y el suyo propio hay una verdadera cesura: el individuo, que se identifica con su «démon», puede afirmarse en su aislamiento. La conclusión del trabajo artístico, verdaderamente constructivo, del poeta la representa

Edipo en Colono, donde todas las conquistas precedentes intentan realizar, en el arte y en el mundo, el traspaso del hombre al «démon». Aquí radica el salto con que este drama se separa, o aventaja, a sus hermanos anteriores.

Al fulgor de esta profunda intuición reinhardtiana se nos alumbraba una visión nueva de muchos problemas perennes de la tragedia sofoclea: problemas de función dramática, como el exacto valor de los oráculos en *Las Traquinias* y *Edipo Rey*; composicionales, como la relación entre la primera y segunda parte de *Ayante*, a la luz de la exégesis del *lógos eschēmatisménos*, sacándolo de algunas confusiones que la crítica ha venido enredando en torno suyo (mira, lector, lo que escribimos más adelante), o la unidad composicional de *Las Traquinias*; problemas técnicos, como la valoración e importancia del tercer actor; un planteamiento profundo de los problemas cronológicos, en particular el de la fecha relativa de *Las Traquinias*, que debe seriar, conforme más arriba alegamos, delante de *Antígona*... Casi siempre y en casi todo nos convencen estas ideas menores de Reinhardt; pero, dado el carácter muy general de estas páginas nuestras, más nos importa señalar algunas consecuencias de significación más amplia. En lo formal, nace una nueva concepción de la acción dramática y de sus diferentes momentos: los episodios no representan ya situaciones estáticas (en fin, así pueden llamarse, sin poner gran empeño en la exactitud del epíteto) en sucesión rígida, sino que advienen lugar propio de peripecias y cambios que informan la escena; el *pathos* arcaico, en el que el dolor se esteriliza, se hace dramático en la medida en que viene convivido por diferentes individuos; el nivel narrativo, a base de «relatos de mensajero»⁵⁰ sobre todo, se anima con una

⁵⁰ Cf. J. KELLER, *Struktur und dramatische Funktion des Bo-*

tensión interna que lo sustrae a paralelos fáciles con la novelística y va tendiendo a ahondar y a barrenar en la autenticidad de la condición humana; los coros, que tenían un solo tono desde el principio al fin, se animan con un movimiento interior más rico, hasta formar «pequeños dramas», con peripecia y final propios...

Podemos nosotros, a nuestro libérrimo arbitrio, preferir la una o la otra manera en el teatro de Sófocles, gustar más de *Edipo Rey* como dechado de la tragedia griega, la primera tragedia sofoclea en jerarquía, o ver en *Edipo en Colono* el mejor momento del poeta. Pero la existencia misma de una «última manera» en la tragedia sofoclea (*Electra*, *Filoctetes*, *Edipo en Colono*), dándonos a gustar un Sófocles distinto al de antes, está fuera de duda.

La cesura decisiva, y volvemos con esto al terreno biográfico, se sitúa en el tiempo que siguió a la muerte de Pericles y gran peste de Atenas, a comienzos de los años veinte. Fue entonces cuando Sófocles vio que «lo divino trasponía» (*Edipo Rey* 910: *érrei dè tà theia*), es decir, que, entre otras cosas, se ponía en tela de juicio lo que era, sin duda, la razón de ser del poeta trágico, la que legitimaba su oficio (*Edipo Rey* 896: *tí deí me choreúein*). Su respuesta no fue sentirse inseguro con respecto a lo divino, como le ocurrió a Eurípides; pero parece como si entonces el poeta, como los dioses se alejaran del hombre a una distancia homérica, hubiera querido refugiarse en lo «humano» del carácter noble (*gennaïon ēthos*), que con tanta maestría diseñó en *Electra* y *Filoctetes*. Pero, al final de sus días, de nuevo el poeta nos pone delante de los ojos la misteriosa verdad que hay en el esfuerzo humano que, en el dolor, tiende como un imán a lo divino y éste, finalmente, res-

ponde a la llamada con una vecindad, que no se ve en sus obras del inmediato antaño, pero sí en *Edipo en Colono*, hija de su vejez.

«Ayante» *

La leyenda de la muerte de Ayante sube hasta *La Etiópide* y *La pequeña Iliada*. Muerto Aquiles, aspiran a heredar sus armas el corajudo Ayante, que con tozudez indómita ha protegido el cadáver del Pelida hasta ponerlo a salvo en el campamento aqueo, y el astuto Ulises. A este último le dan su voto los griegos. No pudiendo sufrir Ayante el menoscabo de su honra lastimada, para vengar el agravio decide dar muerte a Ulises y a los Atridas, sus enemigos ostensibles y decididos. Pero es víctima de una amarga burla de Atenea, cuyo favorito es Ulises. La insania, que la diosa le produce, llévale a dar muerte, a prima noche, a un inocente rebaño de reses, tomándolas por sus enemigos. Revelada por la luz de madrugada la verdad del caso, Ayante se siente cubierto de ridículo. Para un guerrero, que piensa en puro homérico, la honra consiste en la vista pública y en lo que defuera parece. La vergüenza de lo que hizo, perdida la cabeza, en aquella noche medrosa, sólo puede lavarla el suicidio. Ayante abandona la vida por propio designio.

El drama tiene forma de díptico: dos terceras partes, que acaban con la muerte del Ayante, y el tercio final, con el regreso de su medio hermano Teucro (Teucro de Ayante, como Alvarfáñez del Cid, su «derecha mano») y la disputa, diálogo sacudido de violencias y de intransigencias, sobre la sepultura del héroe. La

* En español hay dos formas correctas de este nombre: Ayante y Ajax (que es la preferida por el traductor).

intención del poeta, ya en la primera parte, está mirando a la segunda, tan esencial como la primera, y determina la característica construcción del drama. No es un díptico con «carga inicial» en su primera parte no más esencial que la segunda: la reivindicación póstuma del suicida, guardador puntilloso de su honra, la salvación de su imagen heroica. Es, precisamente, Ulises quien cubre con sus discreciones las indiscreciones de los dos Atridas que, en su rencor, siguen dando grandes lanzadas a moro muerto. Este gesto muy señor de Ulises nos recuerda aquel momento de la *Iliada*, cuando da su merecido al insolente Tersites, cuya plebeyez moral Homero ha doblado de otra física, pintándolo achaparrado, hombriangosto, anquiboyuno y piernicorto. La ejemplar magnanimidad de Ulises está preparada desde el prólogo, donde no falta en él un ingrediente de compasión y respeto hacia Ayante. Con calor suficiente consigue Ulises, en el desenlace de la pieza, la digna sepultura de Ayante, cuyo cadáver ha estado presente en la escena hasta el final: documento y aviso, ya en este drama, de humanidad muy sofoclea, que efunde de la conciencia en el hombre de su mortalidad. Este rasgo de humanidad, juntamente con la libertad del suicida al ejecutar su acto y con la dureza de la diosa, son los tres acentos resaltantes que ha puesto Sófocles al viejo tema. Composicionalmente el drama se revela como un organismo muy trabado ⁵¹.

La primera parte es, como en *Edipo en Colono*, el camino del héroe hacia su muerte. Al principio, la imagen del héroe enloquecido, en tiniebla mental, en círculo de fiebre y melancolía y, al punto, envuelto en una red de pensamientos, roto, deshecho. En el lamento lírico, la catástrofe predecible. Y los tres grandes dis-

⁵¹ Cf. R. GRUETTER, *Untersuchungen zur Struktur des sophokleischen Aias*, tesis doct., Kiel, 1971.

cursos. El primero es el de la toma de conciencia (vv. 430-480) y reconocimiento de que desde el punto en que hizo lo que hizo, no hay más salida que el suicidio. El tercero es el típico discurso de los «adioses» al mundo que Ayante ha amado (vv. 815-865). Entre ambos, el *lógos eschēmatisménos* (vv. 642-692), gesto de condición ambigua y asendereado lugar, que ha dado lugar a bastantes malas inteligencias. Texto oscuro, se dice. Sí, pero un texto oscuro puede serlo por mérito propio o por mérito del lector que no sabe ver claro o del comentador que le traspasa graciosamente al autor su propia oscuridad mental ⁵².

Varían los ingenios de los intérpretes en declarar el sentido de las palabras del héroe. ¿Miente Ayante, héroe homérico de la veracidad, en este discurso de engaño? La pintura literaria de los procesos de engaño tiene una larga tradición en la literatura griega ⁵³. ¿Dice la verdad, pero se engañan sus oyentes, porque Ayante habla de un suicidio glorioso, esto es, después de matar a los Atridas, y ellos refieren sus palabras al suicidio de Ayante, tal y como tiene que ser? ¿Es el discurso de un loco? ¿Dice Ayante su verdad de ese momento y es auténtico su cambio, pero el impulso determinante de las fuerzas divinas le llevan luego a retornar a su primera actitud? ¿Busca que le dejen camino libre para su acto y engaña, pero, al mismo tiempo, denuncia una concesión íntima de su alma a aquellos que bien le

⁵² Bien lo comprendió W. SCHADEWALDT. El ilustradísimo profesor protagonizó, en este punto, una ejemplar palinodia, como se infiere del cotejo entre dos trabajos suyos: «Sophokles, *Aias* und *Antigone*», *Neue Wege zur Antike* VIII (Leipzig, 1929), 61-109, y «Das Drama der Antike in heutiger Sicht», *Universitas* VIII (1953), 591-599 (cf. pág. 595): este último trabajo, recogido en *Hellas und Hesperien*, I, 187-194.

⁵³ Cf. U. PARLAVANTZA-FRIEDRICH, *Täuschungsszenen in den Tragödien des Sophokles*, Berlín, 1969, s. t., págs. 16-24.

quieren? ¿Es la lucha entre un Ayante irreductible y un «anti-Ayante» dispuesto a aceptar ciertos valores, con la victoria final del primero? ¿Es, en fin, explicable por simple conveniencia de técnica teatral, como retardación? (Esta última explicación, desde luego, no es suficiente.)

Pero la «mentira» se verá solamente una vez que se haya producido el salto desde la apariencia a la verdad. En realidad, las palabras del héroe reconocen la verdad de lo que el mundo es, elogian el orden de la existencia como ésta es. En el espectador provocan un conflicto de simpatía: la nobleza de Ayante le despierta una simpatía que no hay que decir; pero sin dejar de solidarizarse emocionalmente con el héroe y su elección, no puede evitar identificarse igualmente con el contenido ético de la ficción de Ayante, que se funda en máximas de *sōphrosýnē*, tan cálidas al corazón de los atenienses. Este conflicto refleja el contraste humano-divino que se produce en lo íntimo de Ayante, puesto en capilla para el encuentro supremo. Demasiado tarde, como siempre, alcanza el héroe el conocimiento de sí propio, del mundo y de la relación entre estas dos realidades. La armonía del Universo está gobernada por leyes superiores que se inspiran en un ceder y adaptarse. Pero esas leyes no tienen ya su lugar en el mundo de Ayante. Serían el lugar de Ayante en un mundo diferente al suyo. La lógica de su existencia hace de Ayante la única excepción a aquella armonía: él debe irse de este mundo.

¡Cosa más curiosa! Esta tragedia comienza después de la catástrofe, consumado ya el acto de locura (como en la *Níobe* esquilea), se nos muestra un destino ya decidido, que el héroe debe sustanciar. Tiene también nuestro drama otra cosa, que es la presencia visible, en la escena inicial, de un dios que viene a señalar a la víctima de su ira. Procedimientos de los que el poeta

no tardará en prescindir se mezclan con el anuncio de otros característicos de la obra futura que se prepara: muy en particular, el arte de trazar una figura en el marco de una o dos situaciones que emergen resueltamente del plan general de la obra. Todo lo restante viene a ser reflexión, comentario, interpretación de ese núcleo central; pero todavía la interpretación no se eleva al nivel de una concepción fundamental, surgiendo del núcleo poético mismo, como en *Edipo Rey*.

«Las Traquinias»

Repútase por lo menos vivo y fuerte de la obra conservada. La sagacidad ajena, que se ha empleado en declararlos, nos ahorra pormenorizar los defectos, reales y supuestos, de esta pieza. En descargo de las inculpciones circulantes sobre el drama señalaré que la refundición de Ezra Pound⁵⁴ se ha considerado henchida de sentido para nuestra moderna sensibilidad y que algunas representaciones recientes han demostrado que la actualidad de *Las Traquinias* es reivindicable. Como ya se dijo, es cuestión muy contenciosa la cronología, y no sabemos gran cosa de hasta qué grado Sófocles ha rebozado con peculiares ingredientes los antiguos materiales (*La toma de Ecalia* de Creófilo de Samos, Pisandro, el poema épico *Heraclea* de Paniasis): ignorancias que no dejan de influir en nuestra gustación de la obra, pues, por ejemplo, una datación muy baja lleva a algunos a ver en *Las Traquinias* una imitación de Eurípides, algo al gusto del drama psicológico; y la originalidad de Sófocles, una vez devueltos a sus due-

⁵⁴ *The Women of Trachis* (1954): cf. H. A. MASON, «The Women of Trachis», *Arion* II, 1 (1963), 59-81, y G. K. GALINSKY, *The Herakles Theme*, Oxford, 1972, págs. 240-244.

ños lo que de ellos tomó, depende, en buena parte, de la imaginación de los críticos.

La pieza tiene forma de díptico, articulado de tal guisa que Deyanira y Heracles son, respectivamente, centro de la acción dramática en la primera y segunda parte, esta última más breve. Ni Heracles es el protagonista ni tampoco una cantidad negativa, relativamente a Deyanira. Rasgo técnico curioso: no coinciden en escena y es probable que un mismo actor representara ambos papeles. Aunque, para la leyenda, el destino de Deyanira era un capítulo más del destino de Heracles, el drama sofocleo disocia ambos destinos o, para decirlo con Reinhardt, no nos muestra «un destino a dos», sino «dos destinos en uno»: no como el destino de Fedra e Hipólito o el de Romeo y Julieta, sino dos destinos que se presentan en una especie de inversión rítmica, así en su sucesión como en su sentido. Dos figuras encadenadas una a otra, pero a las que el destino impone una autonomía propia. Esta actitud fundamental condiciona la forma escénica.

Deyanira no pertenece a la terrible galería de mujeres eurípideas, tipo Medea. Su alegría por la llegada inminente de Heracles cede al dolor de enterarse de que su esposo piensa casarse con Yola, la joven cautiva. Deyanira no se irrita con la muchacha, cuya belleza destroza su matrimonio y su vida. En este paso, se acuerda de la túnica del centauro Neso y de sus virtudes de encanto amoroso. Para reconducir a Heracles a su amor, le envía la camisa, untada con sangre de la hidra de Lerna, y, sin quererlo ni saberlo, le causa la muerte. Deyanira hace mutis y se suicida. No es un monstruo de maldad, disimulada con sigilos e hipocresías (así de bellacona la pinta Errandonea). Es una figura atractiva, dulce con la muerte como lo fue en vida con todo el mundo.

La inocencia del humano en la desgracia que le sobreviene: éste es el primer motivo de la pieza. El segundo motivo es el tránsito desde el error a la verdad (sueño profundo de Heracles, crisis de delirio, reconocimiento de sí mismo, todo ello en un episodio único). Puesto en las últimas y rodeado de su hijo y servidores que le asisten a bien morir, Heracles aprende (*ex eventu*, como en los oráculos de Heródoto) el verdadero sentido del antiguo vaticinio relativo a su muerte y reconoce que todo lo sucedido lo ha sido por ordenación del cielo («y nada de eso que no sea Zeus», es el acorde final de la tragedia, puesto en boca del corifeo). La divinización del héroe (que son para benditos los dolores que llevan a ella), de que hablaba la leyenda herculina, queda aquí fuera en el final, tan sordo como el comienzo, de este drama. A la dulce esposa y al hijo terrible del dios más poderoso el destino les asalta igualmente.

En suma, no sería justo concluir, con paradoja atractiva, que *Las Traquinias* es una de las peores tragedias de Sófocles y prueba, sin embargo, que Sófocles es un gran dramaturgo. No, no es el mejor de los dramas de Sófocles, pero sí de los excelentes ⁵⁵.

«Antígona»

El evento trágico de esta pieza, predilecta de los públicos, se ha interpretado desde puntos de vista muy diferentes y, en ocasiones, hartamente anacrónicos ⁵⁶. Se ha hablado mucho de la interpretación hegeliana. Fascina-

⁵⁵ Cf. G. W. DICKERSON, *The structure and interpretation of Sophocles' Trachiniae*, tesis doct., Princeton, 1972 (micr.).

⁵⁶ Cf. E. EBERLEIN, «Ueber die verschiedenen Deutungen des tragischen Konflikts in der Tragödie *Antigone*», *Gymnasium* LXVIII (1961), 16-34.

do por esta tragedia, Hegel (*Estética*, II 2.1 y en otros lugares) la interpretaba, conforme a su modo de avistar el curso de la historia, como conflicto entre tesis (derecho del Estado, Creonte) y antítesis (derecho de la familia), superable en una síntesis que congruye los contrarios y compone inconveniencias. Un precursor del existencialismo contemporáneo, Kierkegaard (en el capítulo «Symparanekroúmenoi» de *O esto o aquello*) vio en Antígona la novia de la muerte que, con acezante impulso, por incompatibilidad con la vida que le rodea, busca abandonarla. Considerándolo desde este viso hay más de un rejuvenecimiento literario del tema, alguno recibido con mucho éxito en la escena francesa contemporánea. Desde un vértice de óptica diferente, de política de oportunidad, otros han visto en Antígona la rebelde revolucionaria que se alza contra un gobierno tiránico⁵⁷. O bien se ha visto, en el drama, el conflicto entre dos formas de religión, la ortodoxia convencional y la libre, que los ortodoxos llaman herética: Blumenthal, por ejemplo, incorporaba en Antígona lo dionisiaco, irracional, instintivo, y en Creonte, la racionalidad político-religiosa. Todo esto, y más todavía, se ha visto en el tema sofocleo: la oposición dialéctica entre la juventud y el desprendimiento, de una parte, y, de otra, la ceguera de la edad, la estrechez del corazón⁵⁸...

En alguna de esas interpretaciones puede haber, hay su dosis de verdad; pero presentada desde una óptica

⁵⁷ Cf. «La Antígona de Sófocles de Bertolt Brecht», en nuestro libro *De Sófocles a Brecht*, 311-379.

⁵⁸ En unas páginas, probablemente hoy poco conocidas, el elocuente EMILIO CASTELAR, en el prólogo a su *Galería histórica de mujeres célebres*, I, Madrid, 1886, págs. 273-293, traza un retrato de Antígona como «hermana de la caridad» y prototipo de femineidad. Más conocida es la interpretación de MIGUEL DE UNAMUNO (en el prólogo a *La tía Tula*) de la «sororidad» de Antígona, en función de ser hermana carnal de su padre.

lateral y exclusivista, que asegura que todo el hilo se debe sacar del mismo ovillo. Además, alguna de ellas ha llevado a plantear ciertos equívocos que no vienen al caso. Pienso en la «culpa» de Antígona, que buscan algunos obligados del método hegeliano que aplican, y que dicen encontrar, cada uno a su modo: la causa de Antígona es en el fondo justa, pero se acompaña de excesiva falta de respeto a ciertos fueros clásicos del derecho; su acto ofrece cierta ambivalencia, es piadoso e impío, a la vez; Creonte tiene su parte de razón, se dice, y se le presenta más humano y simpático que en su retrato tradicional.

A nuestra contemporaneidad, esta tragedia se nos ofrece, sobre todo, desde una perspectiva religiosa, que fue raíz sagrada de la tragedia griega. Se trata del conflicto entre religión y utilismo humano, dos concepciones de la existencia, que a veces hacen rostro hacia horizontes opuestos⁵⁹. Para preservar y mejorar la sociedad humana se crea el hombre normas sociales, reglas políticas y decreta medidas ejemplares para precaver que el individuo no se aparte de ellas. Ahora bien, esta armadura de normas, que el hombre ha ido fabricando para defenderse de la anarquía y de la conducta meramente impulsiva del individuo, tiene un límite, ante el cual debe detenerse, pues, si lo sobrepasa, esa transgresión puede constituir un crimen: es la esfera de lo divino, de las leyes no escritas sublimes a todo código. Las prudentes ordenanzas de Creonte le llevan a prohibir, por ejemplaridad, que el enemigo de la ciudad, Polinices, sea sepultado. Quizás no pueda decirse que, en todos los casos y con carácter general, la ética griega condenara esa prohibición. Pero Sófocles sí, según su voluntad y su idea. Aquí está completamente del

⁵⁹ Cf. K. REINHARDT, *Sophokles: «Antigone»*, Gotinga, 1961³, páginas 9-13.

lado de Antígona. Negar al hermano muerto el descanso en la tierra maternal y centenaria es un crimen contra los dioses infernales (*in inferis*), huella un derecho divino y no hay utilidad de la política tirana que lo justifique. En nombre de aquellas leyes que no son de hoy ni de ayer, sino de siempre, Antígona, en pugna con la ley humana por no quebrantar la ley divina, le lleva la contra al tirano, entierra simbólicamente a su hermano y salva aquel deber intocable, a costa de la propia vida. Para que sangre de un pariente no la derrame un pariente, Creonte la enclaustra en gruta pétreo, en cuyo umbral Antígona prorrumpe en aquellos sus conmovedores adioses. Cuando, en hora tardía, Creonte vuelve de su acuerdo, los remordimientos no le sirven de nada: Antígona ya se ha colgado, ya es ida para siempre, su prometido e hijo de Creonte se suicida y esta desgracia arrastra el suicidio de su madre Eurídice. Roto, deshecho Creonte abandona la escena: que, aunque equivocado, todavía el dolor le confiere una cierta grandeza humana.

El hombre es lo que es por contraste. En esta tragedia los personajes que conllevan el conflicto trágico los ha visto Sófocles a través de un juego constante de contrastes⁶⁰. Antígona y su hermana Ismena incorporan dos estilos de vida que no engranan el uno al otro. Lo mismo digo de Creonte y Hemón, padre e hijo, y de Creonte y Tiresias, el rey y el adivino. Se ha hecho notar que también en contraste con Creonte se nos retrata la figura del guardián que sorprende a Antígona en su acto y la trae a presencia del tirano. Persona de traza cómica, es un típico personaje que entra aquí en escena. Si no se me entiende mal, diré que es un lejano

⁶⁰ Cf. J. GOTH, «*Antigone*». *Interpretationsversuche und Strukturuntersuchungen*, tesis doct., Tübinga, 1966.

antecedente de nuestro «gracioso»; su lenguaje está taraceado de giros populares.

Antígona y Creonte se contraponen tajantemente. Antígona es una muchacha, como debe ser una muchacha de elemental ingenuidad. Nada de heroísmo romántico, ni de figura ideal. Sabe y está segura de pocas cosas: que hay unos dioses arriba y otros de abajo, que aquende están los vivos y allende los muertos y que a los difuntos, que son del reino de los dioses de abajo, menester es enterrarlos. Esto lo cree firmemente y desde ésa su convicción saca fuerzas para enfrentarse al tirano y a la muerte. Al otro lado, Creonte, tan estricto en el cumplimiento de sus obligaciones de rey y de padre y, en el fondo, tan débil. En lugar de abrirse a la comprensión y corregir actitudes, se enrigidece, se endurece más cada vez y acaba por asistir al fracaso de sus principios demasiado estrechos y, ¡cosa para él más terrible!, los que más quería (su hijo, su esposa) declinan también. Pierde lo que tenía. Antígona gana lo que era.

Ese contraste condiciona la estructura misma de la obra. Es un drama «de dos figuras», cuyo enfrentamiento condiciona el movimiento dramático. Las acciones de Antígona y Creonte se cruzan, de arte que Antígona, la vencida, vence, y Creonte, el vencedor por su fuerza, en definitiva sucumbe: esto nada tiene que ver con la justicia poética y toca algo más al, para nosotros familiar, tema *de morte persecutorum*. Drama de dos ocasos humanos separados esencialmente, pero unidos demónicamente, lo ha definido Reinhardt con soberana agudeza, es decir, conflicto existencial entre los dos personajes y no como representantes de dos derechos opuestos y pariguales en importancia ética (*Recht gegen Recht*), por una parte, y, por otra, son dos ocasos, de

los cuales el uno sigue al otro como su imagen invertida.

Además, la dramática del contraste adquiere un dinamismo particular, en el conjunto y en los pormenores, por virtud del cual se pasa progresivamente de una posición a otra, de acto en acto, de principio al fin. Se prelude un modo nuevo, el de *Edipo Rey*.

«*Edipo Rey*»

Es medida profiláctica: ante todo, digamos lo que *Edipo Rey* no es⁶¹. No es un drama del destino inquebrantable (que es cosa muy tardía, estoica) en su contraposición con la libertad: este conflicto destino-libertad será cosa perdidamente romántica; pero es una idea confusa y barata querer traspasarlo a la tragedia de Sófocles, viendo en ella una pintura de los esfuerzos del hombre por escapar a su destino, a la «fuerza del sino» que, en definitiva, se impone. En la perspectiva dramática de esta tragedia, el hado pertenece al pasado lejano, mientras que el espacio auténtico del drama es el presente de la revelación. No es un drama psicológico de caracteres, tendencia que unge y aun satura el ambiente dramático de tantas piezas teatrales del siglo XIX y de más de un neo-Edipo finisecular.

No es un drama de culpa y castigo que descarga sobre la enhiesta cabeza del culpable. ¿Cuáles son los hechos punibles de Edipo? ¿Satisfacción de sí propio, excesos en su reacción, sin ser dueño a contenerse, ante Tiresias o Creonte, o es la suya una *hybris post even-*

⁶¹ Cf. E. R. DODDS, «On Misunderstanding the *Oedipus Rex*», en *Greece and Rome* XIII, 1966, 37-49, recogido en *The Ancient Concept of Progress and other Essays on Greek Literature and Belief*, Oxford, 1973, págs. 64-77 (hay trad. alemana: *Der Fortschrittsgedanke in der Antike*, Munich, 1977).

tum? ¿O no hay culpa y la *hamartía*, de que habla Aristóteles, es simplemente su ignorancia? ¿O la culpa es de Yocasta, por su ataque a la religión tradicional? El problema de la culpa, se resuelva positiva o negativamente, esencial en Esquilo y Eurípides, no tiene cabida aquí. Un tribunal, divino o humano, que, como a Orestes, declarara a Edipo libre de mancha, no resolvería la contradicción entre lo que Edipo imagina ser y lo que realmente es.

¿Qué es, entonces, *Edipo Rey*? Porque hasta ahora sólo vamos reparando en lo que no es.

Destino, carácter, culpa son nociones que pueden, de alguna manera, entrar aquí en juego. Pero no es esto lo esencial. Por ley de cortesía histórica vemos hoy la tragedia sofoclea más como acto religioso que como diversión pública. *Edipo Rey* es fundamentalmente un documento religioso. Hase de añadir que un documento de religión griega, precisión que no huelga, porque a algunas interpretaciones de esta tragedia se les ve lo cristiano y hasta lo católico-romano: por simpática que haya sido la influencia de Mauricio Bowra, muy discreto helenista y catedrático de Poesía, debe reconocerse que, en su visión de la tragedia sofoclea⁶², ha ingerido algo de religión nada griega. Más que teatro, en el sentido actual del término, es una especie de «misterio»: a los sentados en la gradería se les ofrece el espectáculo de un hombre muy importante, inocentemente culpable, al que le ocurre una caída terrible que, sin embargo, es documento de lo divino⁶³.

Edipo Rey es un «drama de revelación», de progre-

⁶² *Sophoclean Tragedy*, Oxford, 1944, págs. 162-211. Una interpretación católica: E. SCHLESINGER, *El «Edipo Rey» de Sófocles*, La Plata, 1950.

⁶³ Cf. W. SCHADEWALDT, «Der König Ödipus des Sophokles in neuer Deutung», *Schweizer Monatshefte XXXVI* (1956), 21-31 (recogido en *Hellas und Hesperien*, I, 466-476).

so inexorable, por exigencia de verdad, hacia el descubrimiento de lo que se encubre bajo lo que parece. Drama policiaco, se ha dicho muchas veces: bueno, pero siempre que se añada que se trata mucho más que del descubrimiento intelectual, por un juego ingenioso de observación y deducción, del criminal, un juego policiaco del gato y del ratón. Es el camino existencial desde la apariencia al ser. El carácter gnoseológico de este drama lo entrevió ya Schiller, al definirlo como «análisis trágico». Los dos mundos de la apariencia y del ser se superponen al final, después de un lento proceso que les hace envolverse el uno al otro: todo un sistema poético-dramático (escena de Tiresias, de Yocasta, racionalidad de Edipo como manifestación de la apariencia) hace revelarse al ser bajo la superficie de la apariencia. No se trata simplemente de la incerteza o falibilidad que informa ocasionalmente la existencia humana. El de Edipo no es un error o una cuantía de ellos, sino un «sistema de errores», capaz de organizarse autónomamente y que se realiza, particularmente, a través de la ironía omnipresente.

Tres nociones religiosas presiden el proceso de la revelación de Edipo: es una revelación querida por el dios de la verdad; es una purificación del mundo manchado y una salvación de lo divino amenazado; es una prueba de la fragilidad y caducidad de la grandeza y felicidad humanas.

Primero. Desde su altar instalado en la escena Apolo preside la acción entera del drama ⁶⁴. Es el dios de la verdad, y la verdad busca de suyo revelarse. Apolo, a la vez que Edipo, mueve la acción, es el dios el que da el primer toque de arrebató y el que luego sigue haciendo progresar la acción. Esta tragedia es el asalto

⁶⁴ Cf. W. ELIGER, «Sophokles und Apollon», en *Synusia. Festgabe W. Schadewaldt*, Pfuldingen, 1965, págs. 79-109.

de la verdad contra la apariencia, es la ruta que va de la apariencia al ser. El Coro, llorándole la voz, no entona ningún canto contra el destino, sí uno (vv. 1189 ss.) contra la apariencia, penetradísimo y de gran intención melancólica: al leer aquello se siente profunda piedad, el corazón salta a la garganta. En una primera perspectiva, la tragedia de Edipo es el drama de la revelación de cómo y de qué suerte acontece la verdad.

Segundo. Como dios de la verdad, Apolo es también el dios de la pureza. La verdad es una purificación desde lo físico y ritual hasta lo moral e intelectual. Así, en una segunda perspectiva, el drama de Edipo es el camino de una purificación completa. El parricida e incestuoso es la ponzoña y foco de contagio que impurifica a todo su pueblo: debe ser descubierto y expulsado, para que la pureza se restablezca, por muy dolorosa, muy quirúrgica que deba ser la purificación. La tragedia abre con un «ecce» que presenta la grandeza de Edipo como médico, juez y soberano ante su pueblo suplicante. Se desenlaza con un «ecce» final, en el cual el médico resulta ser el enfermo, el juez es el acusado y el soberano debe ser expulsado de la ciudad⁶⁵. Entremedias, la acción dramática es como una tormenta purificadora⁶⁶. Se anuncia en el aire cargado, irrespirable, paisaje dramático de la epidemia pestilencial. La nube torva cubre el horizonte lívido, fosco. Gradualmente la amenaza se hace más cercana: recado que trae Creonte de Delfos, palabras y amenazas del vidente ciego, recuerdo ominoso de la encrucijada de tres caminos que fue escenario del parricidio. Las nubes amenazadoras se amontonan sobre la erguida cabeza de Edipo. Cuando su verdadera personalidad se le revela

⁶⁵ Cf. G. KREMER, *Strukturanalyse des Oedipus Tyrannos von Sophokles*, tesis doct., Tubinga, 1963, 1-47 y 155-174.

⁶⁶ Cf. W. SCHADEWALDT, *Hellas und Hesperien*, I, 424.

fulminantemente, un rayo da su latigazo. La tormenta le ha lavado y purificado. Al *crescendo* sinfónico del meteoro sigue un suave *diminuendo*. El impuro resulta ser un hombre de noble grandeza espiritual y de riqueza anímica, un sediento de pureza. El enceguecido y boto de vista es ahora, cuando se ciega, el conocedor. La gracia del dios evita que la mutación de Edipo se convierta en destrucción y aniquilamiento sin sentido. Y Edipo toma el camino que le ausenta de Tebas.

Tercero y de sustancia más abarcadora. *Edipo Rey* es expresión de la caducidad de la felicidad humana. La tragedia concluye con unas palabras (vv. 1528-30), en las que se nos viene a decir que la canción de la vida sólo se entiende cuando se canta entera hasta el final, que hasta el final nadie es dichoso. En tal respecto, se sitúa bajo el mandamiento délfico de la autognosis, esto es, «si quieres mejorarte, conócete bien», sabe que eres mortal, para ser plenamente hombre ten presente el límite de tu mortalidad.

Va todo esto al tanto de reafirmar que esta tragedia es, como decíamos, un «misterio» del hombre. Es como un *ecce homo* en sentido délfico, una representación dramática de la condición humana. La representan no solamente Edipo, espécimen de existencia trágica, sino también, en otros niveles, una pequeña galería de hombres desde el grave Tiresias hasta el correo de Corinto (un hálito de humor que corre, un momento, por el drama sombrío), pasando por el menudo «burgués» que es Creonte.

Edipo Rey es la áurea tragedia clásica griega y una de las pocas tragedias cardinales del arte universal. Ha sido la tragedia griega favorita y trae un arrastre literario sin parangón a lo largo de los siglos y por toda el haz de la tierra de cultura literaria, como tema eterno propuesto a la reflexión teatral. Gana, en vez de per-

der, con el tiempo. Sófocles produjo aquí la obra definitiva, y que da la casualidad que, cuando se representó en Atenas, obtuvo un segundo premio; el primero se otorgó a Filocles, un sobrino de Esquilo (cf. Diccarco, fr. 80 Wehrli). Este Filocles ¿era un genio o un ingenio segundón y un trágico hebén? La historia literaria deja su figura en indecisa penumbra o, por mejor decir, el río del olvido se la ha tragado. Pero, para nosotros, el veredicto del jurado parece desconcertante, irritante (o quizás lo que le sorprende a uno, de pronto, es sentir que, alguna vez, por casualidad tiene razón). ¡Eso se llama dar en el blanco!

«*Electra*»

El gusto selectivo de la Antigüedad nos ha salvado las tres tragedias, una de cada trágico, sobre el tema de Electra: *Las coéforas* esquilea y las dos *Electras* de Sófocles y Eurípides. Aunque la datación del drama eurípideo no es unánime (Zuntz lo data en el 420, Webster en el 418, otros en el 413), ni tampoco la cronología relativa de ambas piezas, generalmente se opina que la *Electra* de Sófocles es algo anterior y, en cualquier caso, fruto del sereno invierno del poeta ⁶⁷.

Los dioses se ajenan, en su acción directa, del mundo de los hechos y dolores humanos. Naturalmente el orden, que reside en el regazo de los dioses, se cumple finalmente y lo que ha de suceder, sucede; pero la intriga humana gana importancia, aunque sólo sea para a la postre, en imprevista tornavuelta, acarrear nuevo dolor al hombre. Al anunciarse a Electra, conforme al

⁶⁷ Una buena crítica de la tesis de Zuntz (aceptada por Webster, Theiler y Newiger) en A. VÖGLER, *Vergleichende Studien zur sophokleischen und euripideischen «Elektra»*, Heidelberg, 1967.

plan de su hermano para facilitar la venganza, la muerte de Orestes, la falsa noticia provoca un dolor increíble en Electra. El dolor revela su verdadera esencia: ella es «la vengadora». (El paso de la apariencia —muerte de Orestes— a la verdad afecta aquí no a los protagonistas, sino a sus enemigos.) Pero Electra, en su dolor y en su decisión, no se siente en aquella inmediatez con lo divino que tenían Ayante o Edipo. Esta mujer, de dolor probado, tampoco se siente segura, como lo estaba Antígona, de luchar en nombre de una ley divina. De modo que, mirándolo por este lado, el drama se concentra, en su primera parte, en un *crescendo* que sirve gradualmente para revelar la naturaleza de Electra (la acción se centra en torno a un personaje que no actúa, que sólo sufre) y el autor se delecta en la expresión de las manifestaciones del dolor, creciente de escena en escena; en la segunda parte, el drama se centra, mediante una utilización prudente de la suspensión, en el acto de la venganza. La economía dramática es de una gran sabiduría. Las manifestaciones del dolor de Electra se dilatan por muchos versos; el acto matricida se sucinta en extremo: la acción condensadísima, rápida, avanza con celeridad y el poeta aguija y acelera para la escena el ritmo andante de la vida. Y porque el flujo de la palabra endolorida y la acción humana se reparten el volumen de la tragedia muy desigualmente, de aquí le nace al drama su equilibrio artístico; se potencia su eficacia. El grito de Electra a su hermano (v. 1415): «pega, si tienes fuerza, por segunda vez», concentra, en el instante debido, toda la intensidad del dolor que antes se describió escrupulosa, amorosamente. Electra, que se reveló antes como la vengadora (porque propiedad es de un dolor como el suyo revelar la verdadera naturaleza del hombre que lo endurece), se muestra ahora como autora virtual de una venganza que le

trae a ella la liberación expiatoria (?) y a la casa de los Atridas, mancillada por el crimen, la libertad.

Pero sería torpe ver en *Electra* un drama de almas, sin más. ¿Qué postura adopta Sófocles ante el acto matricida, lo justifica ⁶⁸, lo critica como Eurípides ⁶⁹, se mantiene en una neutralidad «amoral»? ⁷⁰. El matricidio y la ley de retaliación son, también en el drama sofocleo, centrales y lo son sus consecuencias, esto es, el tema de las Erinis; sólo que en una visión todavía más pesimista, dado que el futuro y la conciliación que éste puede traer no son tomados en consideración. Otramente que Esquilo, Sófocles no avista el problema del matricidio desde la óptica culpa-castigo, orden de Apolo (v. 1425, *Apóllōn ei kalōs ethéspisen*, significa un lavarse las manos del poeta) y horror del crimen de un hijo. El castigo de los culpables, previsto desde el principio, es la única salvación posible de la casa, la sola purificación posible de un mundo manchado por el asesinato de Agamenón. El presunto drama de almas es aquí la tragedia de la purificación del mundo mediante el dolor y el acto nacido del dolor. Los coros iniciales y los de acompañamiento de la acción matricida elevan la muerte de la madre, que en una perspectiva humana sería algo insoportable, a un plano mucho más que humano. Orestes y Pílates son los agentes de una justicia divina.

Hay en *Electra* un clasicismo verdaderamente ático

⁶⁸ T. B. L. WEBSTER, *op. cit.*, pág. 195, y *The tragedies of Euripides*, Londres, 1967, pág. 15.

⁶⁹ J. T. SHEPPARD, «*Electra*: A defense of Sophocles», *Classical Review* XLI (1927), 2-9, y J. H. KELLS, *Sophocles: «Electra»*, Cambridge U. P., 1973, págs. 5-12 (con un resumen de estas disputas interpretatorias). Pero cf. H. ERBSE, «Zur *Elektra* des Sophokles», *Hermes* CVI (1978), 284-300.

⁷⁰ H. FRIIS JOHANSEN, «Die *Elektra* des Sophokles», *Classica et Mediaevalia* XXV (1964), 8-32.

de las formas: la palabra trágica, la composición de las escenas (agrupadas simétricamente en torno a las quejas de Electra contra Clitemestra y la «escena de la urna»), la técnica dramática. Con razón se la compara al arte maravilloso de las figuras del Partenón.

«*Filoctetes*»

También el tema de Filoctetes lo ha tratado la tragedia ática en sus tres eminencias. Cada uno de los trágicos ha debido de tratarlo con diferente sensibilidad. Las piezas de Esquilo y de Eurípides se han perdido; pero una noticia fidedigna (Dión de Prusa, *Or.* 52) nos proporciona una primera y decisiva observación sobre la originalidad de Sófocles. Un oráculo había anunciado que Troya solamente sería tomada por el arco de Filoctetes, el guerrero a quien sus camaradas griegos habían abandonado al no poder resistir su incómoda presencia, pudriéndose y hediendo día a día su llaga. Pero ¿cómo convencer ahora, pasados los años, al héroe amargado contra sus antiguos camaradas? En Esquilo esto sucedía, como en *Prometeo* y *Niobe*, por eficacia de los consejos de otros (Ulises y el coro de lemnios, que procuran convencerlo); el destino seguía su curso y el oráculo se cumplía. En el drama eurípideo *Filoctetes* (del 431, coetáneo de *Medea* y veintidós años anterior al de Sófocles), por eficacia de largos duelos de palabras, razonamientos y contrarrazonamientos a cargo de helenos y troyanos: lo griego (y el sentimiento nacionalista del héroe) y lo genérico humano intervenían. Es cosa particular, e inventada de su cabeza, que Sófocles finge en Lemnos (localización más tradicional de las fraguas de Hefesto) una ínsula desierta (v. 2), cendida y virgen aún de pie humano: el coro lo forman los marineros que acaban de poner pie en tierra firme. Esta

idea del poeta nada tiene que ver, por supuesto, con la busca de un paisaje de desolación romántica o de una isla ideal para bucolistas y árcades. En Lemnos vive, en apartamiento y soledad sin mitigación, como un Robinson griego, Filoctetes; de arte que su dolor físico y moral se exagera al máximo: ningún humano puede responder a sus quejas, a voz en grito, cuando el héroe se lamenta de su mala dicha. La herida del pie pudiera curarse, la del alma no tiene vendaje. Esta «acción de dolor» es la base del sucedido escénico en la primera parte del drama, en la que también se encuentra la preparación del plan, a cargo de Ulises, tan maestro del intrigar; los intentos para convencer a Filoctetes se reservan a la segunda parte ⁷¹.

El segundo punto de gran originalidad sofoclea es por lo que mira a la persona de Neoptólemo, a cuyo cargo parece que, en Esquilo, corría el prólogo, pero no un papel importante. En Sófocles es tan importante que algunos críticos equivocadamente lo consideran protagonista del drama, cuando en realidad él es solamente el mediador y el portador de una llamada a la sociabilidad, único consuelo del héroe solitario y desarraigado. Al hijo de Aquiles su nobleza constitutiva le viene de abolengo, por el tirón hereditario. Cuanto a Ulises, que no es ningún cobarde, sino un patriota que juega en frío, él ha urdido la intriga para que, conforme al oráculo, el arco de Filoctetes vuelva a Troya. Un juego entre tres almas, Filoctetes, Neoptólemo y Ulises, llevado con notable habilidad artística, es esta pieza madura del estilo «ético» de Sófocles: ético, explica Aristóteles (*Poética* 6, 1450 b), es «aquello que muestra cuál clase de elección» hace el hombre; no la noción moderna del carácter como unidad orgánica. Los movimientos del

⁷¹ Cf. J. U. SCHMIDT, *Sophokles: «Philoktet». Eine Struktur-analyse*, Heidelberg, 1973.

alma de Neoptólemo no deben explicarse anacrónicamente por un psicologizar «muy siglo diecinueve», ni se trata tampoco de exigencias automáticas de la acción teatral. Neoptólemo, el hijo de su amigo, es la persona más indicada para llegar al corazón de Filoctetes. Se gana, más de cada vez, la confianza del héroe. Ocurre el momento de la crisis de su herida, que el poeta ha pintado a lo vivo con una descripción nosográfica muy exacta, pero sin insistir en la pintura de lo asqueroso material para ver nuestra fuerza de estómago, y entre gritos horadantes: estos gritos los critica el estoico Cicerón (*Tusc. disp.* II 14, 33) y algún moderno (con una manía de imperturbabilidad y de no descomponerse veintiún siglos más grave que la de Cicerón). En ese momento, Filoctetes cede al joven el arco, con que son conseguidos los fines del griego, y a Ulises está a punto de sucederle su intento. Pero la reacción moral que esto provoca en Neoptólemo parece que cambia las tornas. Porque la compasión hace su oficio y entra en juego el temblor de humana comprensión por parte de un alma juvenil y noble. En ley de humanidad el hijo de Aquiles juega limpio, descubre la mentira, devuelve el arco y, fiel a la palabra dada, se declara dispuesto no ya a no llevar a Filoctetes a Troya, sino a repatriarlo a su casa, alturas de Eta. Es, otra vez, el camino tan sofocleo desde la apariencia a la verdad, pero trasladado ahora al terreno personal, a la verdad personal de un Neoptólemo que se opone al determinismo del destino. Los hombres pueden intrigar, pero pueden también ser fieles a sí mismos y veraces ⁷². El desistimiento de Neoptólemo deja las cosas sin camino humano de salida.

Aquí se produce la epifanía de Heracles, viejo camarada de Filoctetes (de aquél recibió éste el arco) y hoy

⁷² Cf. K. ALT, «Schicksal und *phýsis* in Sophokles», *Hermes* LXXXIX (1961), 141-179.

deificado. Enseña Heracles el sentido del destino de Filoctetes, que toda su existencia es, a su vez y sucesivamente, desgracia y felicidad. Adivina porvenires que escapan a los humanos, para su enseñamiento. El héroe, qué remedio, obedece: si el cristiano sabe dar a la libertad toda la dignidad de la obediencia, el griego sabe dar a la obediencia toda la dignidad de la libertad. La solución de Heracles preserva la dignidad de Filoctetes y, a la vez, se cumple la voluntad de los dioses. Este episodio final ¿es, como pretenden algunos, el *deus ex machina* que, con desprecio de todo lo anterior en el drama, metiéndose al quite satisface las exigencias de la leyenda, como en Eurípides? ¿Esta epifanía es una interiorización del mito tradicional, en el sentido de una revelación íntima de la virtud del propio héroe, como pretende Whitman?⁷³ Heracles habla al hombre Filoctetes, se pone a sí mismo como ejemplo humano y la respuesta de Filoctetes se explica en el marco de lo que es la piedad sofoclea. Retirados los dioses de la acción dramática, queda al hombre un amplio territorio de actuación; pero toda su inteligencia y sus planes solamente consiguen que las cosas se enreden inextricablemente hasta que lo divino restaura, al final, el orden. Filoctetes cede y emprende el camino hacia Troya y hacia su propia gloria.

«Edipo en Colono»

Edipo en Colono la hizo representar el año 401 el nieto del poeta, Sófocles el Joven. El abuelo, que nunca se jubiló como dramaturgo, había muerto cinco años

⁷³ C. H. WHITMAN, *Sophocles. A Study of heroic Humanism*, Cambridge Mass., 1951, págs. 186-188. Pero, sobre todo, confróntese W. SCHMIDT, *Der deus ex machina*, tesis doct., Tubinga, 1963, páginas 95-112.

antes. En el 404 se había cerrado la guerra, con la derrota de Atenas. Esta obra, hija de la vejez⁷⁴, es cabo de la obra dramática de un poeta nonagenario que, desde el fondo de sus largos años, se despide de la musa trágica, de un buen tiempo fenecido y de una ciudad que fue, en otros días, capital del planeta, pero que hoy parece una fuerza que ha perdido toda su fuerza.

Edipo Rey y *Edipo en Colono* (segunda lectura sofoleca del caso Edipo) están separadas por veinte años. La última pieza no es una «segunda parte» de la primera; sin embargo, semeja que la figura de Edipo y el propio poeta, el ente de ficción y su creador, fueran algo así como mellizos especulares, quiero decir, como si en los dos *Edipos*, que Sófocles esculpió inmortalmente, pudiéramos contemplar cómo el poeta se prolonga del plano personal al literario. Diré, otra vez, que no hay en el segundo *Edipo* una continuación del primero; pero si borrando la distancia del tiempo juntamos ante la vista ambos *Edipos*, sí un complemento que añade a la imagen del dolor absoluto, inalienable, intransferible con la que el rey Edipo se despide, la otra cara de la gracia que, por fin, recae sobre el sufridor absoluto. Edipo anciano, sirviéndole de zagalejo Antígona, ha llegado al final de su muy aporreada peregrinación, sin nunca reposarse, ante el bosque benéfico y misterioso de las Euménides, en la colina de Colono Hípico. Final de jornada de su tránsito mortal, que será también su glorificación.

En un primer plano, la acción dramática es ese camino de Edipo. Su meta está prefijada desde el comienzo, cuando Edipo reconoce en el bosque de las Eumé-

⁷⁴ Los rasgos estructurales de una «obra de vejez» han sido bien estudiados por H. W. SCHMIDT, *Das Spätwerk des Sophokles. Eine Strukturanalyse des «Oidipus auf Kolonos»*, tesis doct., Tubinga, 1961.

nides la «palabra de liberación de su destino» (vv. 42-46). Sin necesidad alguna se ha puesto en duda la unidad de la acción dramática, pensando que ésta la interrumpen digresiones o que está engrosada con materia adventicia ⁷⁵. La glorificación final está en razón directa de la jerarquía de dificultades que el héroe debe vencer todavía: del hombre que le ilustra sobre el lugar sagrado; del Coro de colonenses que se erizan en invectivas apenas oyen su nombre; de Creonte que, por fuerza de mañas o mañas de fuerza, quiere repatriarlo a Tebas, pues muerto Edipo, predicho está que ha de ser el *homo missus a deo* para derramar bendiciones sobre el suelo que lo entierre; de su hijo Polinices que, con las mesnadas argivas, pretende sitiar y expugnar Tebas...

En un segundo plano, la estructura formal de la pieza está articulada como «súplica», *hikesia*, esto es, como motivo del suplicante que acude para pedir ayuda y favor, un motivo proveniente de la vida real y configurado dramáticamente, con gran eficacia, por Esquilo y Eurípides ⁷⁶. Este motivo disciplina y da unidad orgánica a la pieza. La acogida que Edipo solicita se entiende en un doble sentido. Se acoge Edipo al acorro de Atenas y Teseo. La buena disposición de Atenas para el suplicante era tópico máximo de la vanidad ateniense. El poeta le tocaba al público auditor en la cuerda sensible con un motivo cálido y próximo a su corazón. Pero, en un sentido más profundo, son los dioses quienes acogen a Edipo como héroe salutífero en el recinto sacro de las Euménides. También este motivo depotenciaría su eficacia, si no hubiera el poeta interpuesto im-

⁷⁵ Una doxograffa al respecto (cf. nuestra nota 20), en E. GARCÍA NOVO, *op. cit.*, páginas 262-264.

⁷⁶ Cf. J. KOPPERSCHMIDT, *Die Hikesie als dramatische Form*, Bamberg, 1967, y «Hikesie als dramatische Form», en el vol. col. *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, págs. 321-346, s. t. 329-335.

pedimentos y cortapisas que ponen alguna dramática dificultad, hacen intervenir lo inesperado, el asombro, y parece que darían al traste con el final previsto. Es decir, que las escenas de Creonte o Polinices se deben, no más no menos, a esta necesidad dramática. Ensayemos imaginariamente suprimirlas. Tras su imaginaria supresión, la acción perdería eficacia dramática. Esas partes pertenecen a la concepción originaria del drama.

El sucedido dramático toca, como en *Edipo Rey*, pero en un sentido todavía más trascendente, al misterio del hombre. La glorificación de Edipo no es el premio y compensación de sus dolores, para advertencia ejemplar de los hombres. Tampoco Edipo ha «mejorado» de carácter. Si su gesto es cordial cuando se despide de las hijas, frente a otros personajes del drama Edipo es un desapacible y un áspero, como suelen serlo los «héroes» locales: contra Creonte se revuelve con bronquedad y con acritud explicables; pero también a su hijo Polinices, en situación apiadable, lo trata con rudeza, fieramente, y acaba maldiciéndolo... Tropezamos aquí con una provincia de misterio en la relación entre lo divino y el hombre. El hombre más apaleado por el destino es también el elegido por los dioses, que tienen estos viceversas. ¡Cosa bien extraordinaria! El herido por los dioses, que más que hacer padeció sus crímenes (matar a su padre, arar el tálamo materno), aquel a quien el dios otorgó la gracia de ser desgraciado, es también el elegido para héroe. También el Antiguo Testamento es vocero de una complacencia de Dios con el hombre al que otorga su gracia, con independencia de los méritos del agraciado: un regalo imprevisible que cae sobre el hombre.

Otros motivos se imbrican en la acción admirablemente una en sus grandes líneas tectónicas y, sin embargo, varia. Melancolía, y hasta desesperación, de la

vejez: uno de los mejores coros de Sófocles, por humanamente melancólico y profundo, es el tercero de esta pieza (vv. 1211-1248); es incomparable la emoción que suavemente se evapora de este coro. Fe en la fuerza de la Atenas eterna, incorporada dramáticamente en la figura de Teseo y líricamente en el famoso canto en rendimiento y loor de las glebas de Colono: parece Sófocles aquí, por un respecto, que, con alboque bucólico, canta la alabanza de la aldea ante el vecindario y parroquia urbanos; y, por otro respecto, parece que el lugar ameno y deleitoso (prado liento, verde veste botánica de narciso y azafrán, rumor de aguas claras y el oleanandro fecundo bajo un cielo azul bruñido, que surca el canto de la delicada filomena), que el poeta exalta con ojos enamorados, simboliza tanto y tan bien a su patria entera. El tiempo es otro de lo que era antes. Muchas cosas se lleva el tiempo inexorablemente; pero la Atenas ideal permanece. En giro exacto, en un precipitado verbal admirable, el elogio se resume en la frase del corifeo (vv. 726-27): «Yo soy viejo, pero la fuerza de la tierra no envejece».

Edipo en Colono es una despedida en varios sentidos. Edipo, llamado por los dioses, entra en el soto de las Euménides, su gran descanso, su liberación. Desenganchado de todo, extranjero a todo, deja tras de sí el mundo de sus acciones y dolores, las ambiciones y brillos de la política; purgado acerca de todas particulares aficiones, también deja atrás el mundo de los sentimientos, de la comprensión, de la ternura. También para Sófocles *Edipo en Colono* significó personalmente la despedida de la escena y de la escena del mundo; y quizás también, en un sentido histórico, la despedida de un mundo que se iba alejando río abajo del tiempo. Pero así como la tumba de Edipo envía grandes halos de bendición para los hombres, así del teatro de Sófo-

cles efunden estímulos imperecederos para el espíritu y la poesía. Porque las creaciones del arte son libérrimas, incomparablemente autónomas, y, cuando las armas quedan humilladas y periclitán las formas políticas, ellas se salvan y perduran, pues son espíritu (y el espíritu rara vez alienta en la política).

La fortuna del texto sofocleo

La fama de Sófocles, grande en vida, se ha mantenido dotada de intacto prestigio a través de los siglos. En el siglo IV se han repuesto sus dramas en escena. Ha sido un autor escolar y la filología alejandrina se ha empleado en su comentario y edición. El Aticismo le ha dado mucho precio. El teatro romano de la época republicana lo ha tomado por modelo más o tanto como a Eurípides⁷⁷... Las obras clásicas hacen linaje. Conocida y reconocida es la pervivencia de Sófocles en la tradición literaria universal a través de nuevas encarnaciones y renuevos de sus dramas. Lo que hay de vivaz en las figuras de su teatro lo demuestra la enorme nómina de arreglos y refundiciones en todas las épocas⁷⁸, también en la escena contemporánea. A través de las edades llama el teatro sofocleo a la sensibilidad de los dramaturgos que lo reinterpretan desde distintos ángulos de interpretación. La beatería literaria de casi todas las épocas ha hecho de Sófocles uno de sus ídolos reinantes. Lo que, a mi ver, falta añadir es que, por regla general, Sófocles es un poeta que reina, pero no gobier-

⁷⁷ Cf. W. SCHMIDT, *Geschichte der griechischen Literatur*, I, 2, Munich, 1934, págs. 501-507.

⁷⁸ Véanse los artículos correspondientes (bajo los nombres propios de seis piezas y s. u. «Herakles») en E. FRENZEL, *Stoffe der Weltliteratur*, Stuttgart, 1976⁴ (hay trad. esp., *Diccionario de argumentos de la Literatura universal*, Madrid, 1976).

na, quiero decir, que una cosa son los títulos de estas obras y su pretendida raigambre sofoclea y otra, bien distinta, la realidad, que nada de Sófocles se conoce en esos renuevos...

Pero, en fin, hablamos aquí de la historia de la transmisión del texto griego que, en relación con las variables circunstancias históricas, ha sufrido los avatares consiguientes desde el momento en que el autor enviara el original para la primera representación hasta su fijación impresa en la «editio princeps» Aldina de 1502, siete años después de haberse impreso cuatro piezas de Eurípides y dieciséis años antes de la primera edición de Esquilo. Difícil, muy difícil es que aquel texto, que durante dos siglos circuló indefenso ante las corrupciones, se haya salvado de éstas, entre las otras, de las llamadas «interpolaciones de actor»; sin embargo, parece que estas últimas han sido menores que en los otros dos trágicos ⁷⁹. Un decreto de Licurgo (ca. 338-326 a. C.) mandó conservar, en archivo oficial, copia autorizada de las obras de los tres grandes poetas trágicos, posiblemente la misma que, en tiempos de Ptolomeo III (246-211 a. C.), fue llevada a Alejandría y sirvió de base a los trabajos filológicos de los sabios alejandrinos, particularmente de Aristófanes de Bizancio (ca. 257-180 a. C.), a cuya diligencia se debió una edición de Sófocles, que presentaba todas las piezas en orden alfabético de títulos y probablemente con separación de la colometría lírica; y de Aristarco (ca. 216-144 a. C.), comentarista de nuestro poeta ⁸⁰. Estos trabajos y otros de primera mano han sido la base del

⁷⁹ Cf. D. L. PAGE, *Actor's interpolations in Greek Tragedy*, Oxford, 1934, pág. 91.

⁸⁰ Cf. R. PFEIFFER, *Geschichte der klassischen Philologie von den Anfängen bis zum Ende des Hellenismus*, trad. alemana, Hamburgo, 1970, págs. 272-273.

comentario de Dídimo (s. II a. C.), al cual se remontan bastantes escolios conservados⁸¹. En el siglo II de la Era cristiana (según la opinión ortodoxa de Wilamowitz, hoy en día cuestionada⁸²) se llevó a cabo la «selección» de siete piezas de cada trágico. En el siglo IV d. C., Salustio preparó su edición de la selecta, acompañada de una revisión de los escolios. Entre los siglos VI y IX el interés hacia la tragedia clásica estuvo reducido al pequeño mundo de algunos sabios y eruditos. Nuestro manuscrito medieval sofocleo más antiguo (L del s. X) es ya el resultado del renovado interés hacia la literatura clásica, también la poesía, en los círculos del llamado «segundo Helenismo», que la hizo transliterar a un nuevo tipo de escritura, la «minúscula». Ahora bien, huellas de una actividad propiamente filológica sobre el texto de los poetas trágicos no se encuentran hasta la filología de la época de los Paleólogos (ca. 1290-1320). Máximo Planudes no parece haber dado una recensión propia de Sófocles; pero sí compuso escolios para las piezas de la «tríada» bizantina (*Ayante, Electra, Edipo Rey*). La recensión de la tríada por su discípulo Manuel Moscopulo (ca. 1290) marca un hito importante e influyente. Tomás Magistro preparó una edición de las siete piezas y de escolios a la tríada y *Antígona*. Su discípulo Demetrio Triclinio se ocupó especialmente de la métrica de las partes líricas: su recensión la tomó por base de su edición Turnebo, en

⁸¹ J. HAVEKOS, *Untersuchungen zu den Sophokles-Scholien*, Hamburgo, 1961, y V. DE MARCO, *Scholia in Sophoclis «Oedipum Coloneum»*, Roma, 1952, págs. XVI-XXVII. Hay dos buenas ediciones recientes de escolios: O. LONGO, *Scholia Byzantina in Sophoclis «Oedipum Tyrannum»*, Padua, 1971, y la que citamos en nuestra nota 103.

⁸² Cf. A. TUILLIER, *Recherches critiques sur la tradition du texte d'Euripide*, París, 1968, págs. 91-113.

1553, edición dominante hasta la de R. F. Ph. Brunck (1786-89, en Argentina de Francia) ⁸³.

En el respecto de los manuscritos sofocleos, un estudio fundamental, verdadero *magnum opus*, de A. Turyn, publicado en 1952 ⁸⁴, situó sobre bases firmes nuestro conocimiento de la tradición manuscrita de Sófocles. Turyn identifica las recensiones de los sabios bizantinos, cuya mención acabamos de hacer: Manuel Moscopulo ⁸⁵, Tomás Magistro y Demetrio Triclinio ⁸⁶, y separa los manuscritos procedentes de esas recensiones bizantinas (muy numerosos: unos 68 moscopuleos, unos 30 tomanos y unos 15 triclinianos) de los manuscritos «antiguos», éstos son manuscritos que, aunque de data muy diferente, ofrecen un texto menos afectado por conjeturas de ediciones bizantinas. Distingue dos familias, designadas como «laurenciana» y «romana», por sendos códices representativos. La familia «laurenciana» comprende: a) Un manuscrito de Florencia, *Laurentianus* 32,9 (L) fols. 1-118 (contiene también, de distinta mano contemporánea, el texto de Apolonio Rodio y de Esquilo, designándose, en este último caso, como *Mediceus*, [M]), copiado entre los años 960-980 directamente de un

⁸³ Sobre la historia del texto impreso, cf. R. C. JEBB, *Sophocles, the text of the seven Plays*, Cambridge, 1897, págs. XXXI-XLIV.

⁸⁴ *Studies in the manuscript Tradition of the Tragedies of Sophocles*, Urbana, Illinois, 1952. El sabio polaco había publicado previamente el catálogo de los manuscritos sofocleos: «The Manuscripts of Sophocles», *Traditio* II (1944), 1-41, inventariando un total de 191. A. DAIN, *Sophocle*, I, París, 1955, pág. XXIII, añade *Par. suppl. gr.* 1348 (s. XVII: *Ayante* 1-1417; cf. CH. ASTRUC-M. L. CONCASTY, *Catalogue des manuscrits grecs. Le supplément*, París, 1960, págs. 666-667).

⁸⁵ Cf. A. TURYN, «The Sophocles recension of Manuel Moschopulus», *Trans. Amer. Phil. Ass.* LXXX (1949), 94-173.

⁸⁶ Cf. R. AUBRETON, *Demétrius Triclinius et les recensions médiévales de Sophocle*, París, 1949.

códice uncial del siglo v (Dain). Este códice, en pergamino, fue adquirido en Constantinopla por Giovanni Aurispa, en su célebre viaje (1421-23), y enviado a su amigo Niccolo de Niccoli; utilizado por Petrus Victorius en la segunda edición Giuntina, en 1547, cayó luego en olvido, hasta que P. Elmsley lo redescubrió; bien conocido de los editores modernos desde que Dindorf, en su edición oxoniense de 1832, lo tomó como base de su texto. b) El palimpsesto de Leiden, B. P. G. 60 A (Λ o P), contemporáneo de L y quizá su *gemellus*, dado a conocer en 1926 por J. Vürtheim⁸⁷: sobre el texto sofocleo (aproximadamente, las dos quintas partes de un manuscrito) se han copiado, en el s. xiv, distintos textos cristianos, cosa habitual en estos casos y de ahí aquel *bon mot* del poeta Heine, cuando comparaba con un palimpsesto el rostro de una dama piadosísima entonces, pero de muy alegre pasado, en cuya faz penitenciada se descubrían todavía restos de las pretéritas alegrías. c) *Laurentianus* 28,25 (F, de hacia 1300) y otros cuatro manuscritos, que contienen solamente el texto de la tríada bizantina (reducida selección escolar que data, probablemente, del siglo xii).

La «familia romana», identificada originalmente por Vittorio De Marco (aunque su independencia ha sido puesta en duda por P. Maas, H. Lloyd-Jones y R. D. Dawe), comprende: a) *Laur. conv. soppr.* 152 (G, cuatro piezas), suscrito en 1282 y ampliamente utilizado por los editores, desde Dindorf; b) *Vat. gr.* 2291 (R, falto de *Trach.* 372 al final), del siglo xv; c) otros manuscritos de los siglos xv-xvi. Esta familia, según la opinión hoy más común, está suficientemente libre de interpolaciones para que el editor la tenga en cuenta, si bien

⁸⁷ Cf. J. IRIGOIN, «Le palimpseste de Sophocle», *Rev. ét. grecques* LXIV (1951), 443-455.

sus contribuciones positivas para la constitución del texto son relativamente pocas ⁸⁸.

La cuestión más controvertida afecta al manuscrito *Par. Gr. 2712 (A)*, datado por unos a fines del siglo XIII y por Turyn a comienzos del siglo XIV, muy prestigioso desde que Brunck lo utilizara para su edición; un códice afín a éste (Leningrad. gr. 741) ha servido de base para la edición príncipe Aldina (a cargo de Juan Gregoropulo) y a su escriba se debe la introducción en L de correcciones (L²), cuya procedencia identificó Turyn: sostiene que, esencialmente, A procede de una edición bizantina, en conexión para el texto de la tríada con la recensión moscopulea ⁸⁹, con más algunas lecciones procedentes de L, y, para las otras cuatro piezas, basado en la «familia romana», más algunas correcciones propias, que son simple enmienda bizantina; en conclusión: carece de valor en la tríada y lo tiene muy pequeño en el resto (salvo en los escolios, que ha conservado también para esta pieza). Sin embargo, otros eruditos ⁹⁰ sostienen que A translitera y enmienda un

⁸⁸ Cf. P. E. EASTERLING, «Sophocles' *Ajax*, Collations of the Manuscripts G, R and Q», *Class. Quart.*, n. s., XVII (1967), 52-79, y «Sophocles' *Philoctetes*. Collations of the Manuscripts G, R and Q», *Class. Quart.*, n. s., XIX (1969), 57-85.

⁸⁹ Cf. A. TURYN, «On the sophoclean scholia in the manuscript *Par. 2712*», *Harvard Stud. Class. Phil.* LXIII (1958), 161-170, y P. E. EASTERLING, «The Manuscript A of Sophocles and its Relation to the Moschopulean Recensio», *Class. Quart.*, n. s., X (1960), 51-64.

⁹⁰ Cf. A. DAIN, *Sophocle*, I, París, 1955, págs. XLIII-XLVI, y A. COLONNA, «De Sophoclis codicum familia Parisina», *Studi classici in onore di Q. Cataudella*, I, Catania, 1972, págs. 205-212. Ésta es también la opinión de J. C. KAMERBEEK, «De Sophoclis memoria», *Mnemosyne* XI (1958), 25-31: acaso la existencia de estos problemas ha sido la causa de que el ilustre sofocleísta no haya dado todavía un texto crítico del texto sofocleo y sí excelentes comentarios: *Ayante* (1953), *Traquinias* (1959), *Edipo Rey* (1967), *Electra* (1973) y *Antígona* (1978).

código uncial encontrado en el siglo XIII, o que, en todo caso, el copista tuvo acceso a una fuente antigua que ha colacionado. El problema no está todavía claro; pero últimamente se va imponiendo una revalorización de este manuscrito, por un doble camino: por un estudio más ahincado de sus lecciones propias⁹¹ y por la coincidencia de algunas de éstas con las de códigos considerados por Turyn como *deteriores*⁹².

No es posible actualmente determinar la fecha de la fuente común medieval de nuestros manuscritos sofocleos (para Turyn, un código en minúscula de los siglos IX-X). En cualquier caso, textualmente éstos evidencian una notable homogeneidad (y los papiros suelen estar de acuerdo igualmente). Quiere decirse que se puede reconstruir bastante bien el texto de la «vulgata» sofoclea. Pero entre ésta y el original sofocleo hay un gran trecho cronológico que sólo se salva con el recurso a la crítica textual.

En cuanto a la *recensio*, nos resultan hoy harto simplistas las ediciones que basaban su texto en los códigos de la primera familia o en el parisino A. Frente al excesivo atenerse a L de un P. Masqueray (edición Budé, de 1922-24), se recomienda la actitud ecléctica de A. C. Pearson (edición oxoniense de 1924, todavía hoy reimpressa con algunas correcciones), que se basa en un amplio número de manuscritos con L y A como testigos principales, G como testigo frecuente y, entre los *recentiores*, T (símbolo de la recensión tricliniana); o de

⁹¹ Cf., en general, H. P. DIETZ, *Thomas Magistros' recension of the Sophoclean plays «Oedipus Coloneus», «Trachiniae», «Philoctetes»*, tesis doct., Illinois, 1965, págs. 201-222, y «Einige echte Lesarten des Sophoklestextes in der thomanischen Rezension», *Riv. Cult. Class. Med.* XIII (1971), 171-181. Desde un punto de vista diferente: E. CH. KOPFF, «Thomas Magister and the text of Sophocles' *Antigone*», *Trans. Amer. Phil. Ass.* CVI (1976), 240-266.

⁹² En este sentido, R. D. DAWE, *op. cit.* (cf. nuestra nota 95).

A. Dain, responsable del texto griego en el nuevo Sófocles de la Colección Budé (en tres volúmenes: 1955-1958-1960; la traducción se debe a P. Mazon), que basa su texto (además de, en su caso, en los papiros) en LP, Φ («familia romana») y A; o de A. Colonna, responsable de una de las dos ediciones críticas sofocleas que últimamente han empezado a sacarse de molde⁹³ y que ofrece un texto basado en presupuestos teóricos muy similares a los de Dain y a la imagen que de la historia del mismo ofreció Turyn, salvo la defensa por Colonna del valor de A y su mayor valorización de la «clase véneta» (V). En la otra edición que recientemente se ha editado, el nuevo Sófocles teubneriano a cargo de R. D. Dawe⁹⁴, el «eclecticismo» es cosa de método y resultado de unas ideas particulares sobre la transmisión del texto sofocleo, expuestas previamente por el filólogo británico en un libro estimulante, pero discutible⁹⁵, obra que constituye una casi total *retractatio* de los puntos de vista de Turyn. Si la «familia romana» (y fundamentalmente el grupo GQR, tan estimado por Turyn) está fuertemente interpolada; si el valor, como testigos, de A y de algunos supuestos *deteriores* (ADXrXsZr) mutuamente se defiende, y no ha habido nunca una edición moscopulea, ni tomana, de Sófocles; y si, en definitiva, la *parádosis* no permite establecer familias claramente diferenciadas..., el resultado es que «lo bueno» puede encontrarse en cualquier parte, y así, en su edición de la tríada, Dawe basa su

⁹³ *Sophoclis Fabulae I: «Ajax»-«Electra»*, Turín, Paravia, 1975.

⁹⁴ *Sophoclis Tragoediae I: Ajax, Electra, Oedipus Rex*, Leipzig, B. G. Teubner, 1975; *II: Trachiniae, Antigone, Philoctetes, Oedipus Coloneus*, ibíd., 1979.

⁹⁵ *Studies in the Text of Sophocles. I: The Manuscripts and the Text. II-III: The Collations*, Leiden, 1973-1978. A. COLONNA ha tomado postura crítica frente a esta obra en *op. cit.* en nuestra nota 93 (apéndice).

texto no en los *vetustiores*, sino sobre 19 manuscritos (seleccionados entre los aproximadamente 163 que, según Turyn, traen el texto de la tríada) y una crítica interna de las variantes.

Manuscritos sofocleos en España (prescindiendo de un misceláneo, con insignificantes extractos, como *Scor.* X.I.13 del siglo XVIⁱⁿ) se conservan cinco, tres escurialenses y dos matritenses. Dos de los escurialenses presentan el texto moscopuleo de la tríada ⁹⁶: *Scor.* Y.III.15 (s. XVI, procedente de la Biblioteca de Hurtado de Mendoza; tríada completa) y *Scor.* Ψ.IV.15 (*Ayante*, *Electra* 1-469 y *schol. ad Ai. et El.* 1-129; papel; s. XV^{med}; viene de la biblioteca de Antonio Agustín; en el texto poético, básicamente moscopuleo, se descubre ocasionalmente algún rasgo procedente de la recensión triclíniana). El tercer manuscrito en esta biblioteca (procedente también de la de Hurtado de Mendoza) *Scor.* Ω.I.9, s. XV^{ex}, contiene, además de seis piezas de Eurípides, el texto de las siete tragedias de Sófocles: es un apógrafo de A ⁹⁷, copiado por Zacarías Callierges ⁹⁸.

En nuestra Biblioteca Nacional se guardan dos códices sofocleos. El *Matrit.* 4617 (*olim* N 75), manuscrito en papel, s. XIV (suscripción del copista Jorge Cinnamo, año 1344, al final del texto de *Edipo Rey* ⁹⁹), contiene un texto moscopuleo ¹⁰⁰ de la tríada sofoclea y, además, la tríada esquilea, *Los trabajos y días* de Hesíodo, y *Olímpicas* de Píndaro. El *Matrit.* 4677 (*olim* N 47), en

⁹⁶ Cf. A. TURYN, *Studies*, 27 y 192, y S. Bernardinello, en páginas 272-73 de «La tradizione manoscritta di Sofocle», *Scriptorium* XXX (1976), 271-78.

⁹⁷ Cf. A. TURYN, *Studies*, 190.

⁹⁸ Cf. CH. G. PATRINELIS, en pág. 89 de «Ἑλληνες κωδικογράφοι τῶν χρόνων τῆς Ἀναγεννήσεως», Ἐπ. τοῦ Μεσαιωνικοῦ Ἀρχεῖου, VIII-IX (1958-59), 63-124.

⁹⁹ Cf. CH. G. PATRINELIS, *op. cit.*, 94, núm. 3.

¹⁰⁰ Cf. A. TURYN, *Studies*, 28.

papel, s. XIV, 205 folios, contiene las tres tríadas de los trágicos y *Pluto* de Aristófanes. Fue propiedad (como el otro matritense) de Constantino Láscaris, de cuya mano están suplidos los folios perdidos (lazo de unión y complemento) del códice que nuestro humanista adquirió en tres fragmentos inconexos. En fol. 180, Láscaris explica que este códice «muy vetusto» (*pampálios*), que estaba en Constantinopla, después de la conquista hallólo en Feras, donde lo compró; lo perdió por haberlo prestado a un amigo y, dieciocho años más tarde, lo reencuentra y vuelve a comprar en Mesina: historia curiosa, pero harto frecuente en la época. El texto de la tríada sofoclea hállase en fols. 76^r al 131^r siendo de letra de Láscaris (etapa de Mesina ¹⁰¹) los fols. 76^r-77^v y 131^r y, de la letra original del copista, fols. 78^r al 130^v. Este manuscrito (N) es, junto con F (*Laur. plut.* 28,25 de ca. 1300), el principal representante, dentro de la «familia laurenciana», de la clase φ (tríada, escolios laurencianos y texto básicamente afín al de la clase λ); aunque con alguna interpolación moscopulea ¹⁰², ofrece un texto anterior al manipulado por los filólogos de la edad de los Paleólogos. Desgraciadamente, en la única edición crítica publicada en España (la de Errandonea), cuyo aparato registra las variantes de los tres códices escurialenses, no se ha colacionado este matritense, el único que ofrece algún interés y que sí ha sido colacionado posteriormente por Dawe en su edición de la tríada y por G. A. Christodoulou en su edición de los escolios a *Ayante* ¹⁰³.

¹⁰¹ Cf. J. FERNÁNDEZ POMAR, en pág. 286 de «La colección de Uceda y los manuscritos griegos de Constantino Láscaris», *Emerita* XXXIV (1966), 211-288.

¹⁰² Cf. A. TURYN, *Studies*, 147-148.

¹⁰³ G. A. CHRISTODOULOU, *Τὰ ἀρχαία σχόλια εἰς Αἴαντα τοῦ Σοφοκλέους*, Atenas, 1977.

Resultaría de mal ver que, al frente de este volumen, no se dijera algo sobre la tradición de los estudios sofocleos en España. Poco, la verdad, hay que decir. Hasta llegar el siglo xx esa tradición ha sido, entre nosotros, el hueco de una ausencia agresiva. Esa veinticuatrocentenaria realidad literaria universal que es Sófocles no fue ni siquiera traducida a lengua española en una versión completa: otros clásicos griegos se han traducido, bien o mal, en español; Sófocles, no. Menos todavía ha sido Sófocles objeto de un trabajo filológico.

El primer texto sofocleo de mediana extensión impreso en griego en España es, si no yerro, el que se contiene en una antología escolar de Lázaro Bardón, *Lectiones graecae*, Madrid, 1856, págs. 302-311 (1859², páginas 421-29): cuatro pasajes y doscientos versos en total. El primer drama completo impreso en griego se saca de molde ya en nuestra centuria: *Sófocles, Electra. Texto griego con la versión directa y literal por el Dr. José Alemany y Bolufer y traducción en verso castellano por Vicente García de la Huerta y en verso catalán por Joseph Franquesa i Gomis*, Barcelona, Bosch, 1911 (corren ejemplares sin la traducción catalana y con fecha 1912). Hasta 1921 no se ha publicado una traducción castellana completa: José Alemany y Bolufer, *Las siete tragedias de Sófocles traducidas al castellano*, Madrid, 1921 (Biblioteca Clásica, núm. 247). Las existentes hasta esa fecha eran de alguna pieza suelta y, generalmente, refundiciones más que traducciones, de esas en las que el traductor vierte a su talante, escribiendo lo que quiere y como él quiere y sin tener delante el original griego. La nómina es, además, bien parva. Una refundición libre de *Electra* es *La venganza de Agamemón. Tragedia que hizo Hernán Pérez de Oliva, Maestro, cuyo argumento es de Sophocles poeta griego*, Burgos,

1528 [Burgos, 1531; Sevilla, 1541; reimpressa en la edición por su sobrino Ambrosio de Morales de *Las Obas* (sic) de Fernán Pérez de Oliva, Córdoba, Gabriel Ramos, 1586 (ff. 76-101)]. En el XVIII, el poeta Vicente García de la Huerta produce una versión muy libremente arreglada de *Electra* (más de la que hiciera el maestro Oliva que de la del propio Sófocles), con el título de *Agamenón vengado* (en *Obras poéticas*, Madrid, Sancha, 1768, y en *Theatro Hespañol*, XVI, Madrid, Imp. Real, 1786). En la «Nota» que figura en cabeza de la versión podemos leer esta declaración adorable por lo candorosa: «En cierto tiempo deseaban unas damas representar y declamar una tragedia griega, y no hallándose otra más a propósito, se puso en verso ésta por el autor con aquellas adiciones y moderaciones que bastaban a que quedase con menos impropiedades». No una traducción, sino una imitación libérrima, es la pieza del novicio jesuita José Arnal (1729-1790: cf. F. de Latassa, *Biblioteca Nueva de los Escritores Aragoneses*, V, Pamplona, 1801, págs. 494-96): *El Philoctetes de Sophocles. Tragedia, puesta en verso español y dedicada por las Escuelas de Latinidad de Zaragoza a su Ilustrísimo Ayuntamiento el año de 1764*, Zaragoza, Francisco Moreno (in-4.º, 36 págs., hay dos ediciones barcelonesas s. a. y otra de Madrid, 1866): Sófocles empieza y acaba en el título. Mucho más estimable (pero no nos metamos a pedir cotufas en el golfo) es: *Edipo Tirano, traducida del griego en verso castellano, con un Discurso preliminar sobre la Tragedia antigua y moderna por Don Pedro Estala, Presbítero. En Madrid, en la Imprenta de Sancha, año MDCCXCIII* (el tal discurso, muy «fin-de-siglo» XVIII, es notable). Una impresión partenopea (Nápoles, 1820), con varias piezas de Pedro de Montengón (1745-1820), que pasó, sin serlo, por traducción de Sófocles, contiene en realidad algunas creaciones propias del

citado ingenio ¹⁰⁴. En el siglo XIX se publican sendas traducciones de dos piezas sofocleas: Angel Lasso de la Vega (y Argüelles, 1834-1899) *Sófocles: Filoctetes. Tragedia. Traducción en verso. Juvenal. Sátiras*, Madrid, 1886 (reimpr. Madrid, 1918. Biblioteca Universal, t. 108; Sófocles, págs. XXII-152, y Juvenal, págs. 153-192), y Antonio González Garbín, *La Antígona de Sófocles. La Apología de Sócrates. Las Poetisas de Lesbos*, Madrid, 1889 (Biblioteca Andaluza, 2.ª serie, VI 16; la traducción de Sófocles ocupa las págs. V-124). Este último traductor fue catedrático universitario y su versión está hecha, en efecto, sobre el original griego, no como las de otros que traducen libros griegos con ayuda de vecino... francés. En la Biblioteca Menéndez Pelayo, de Santander, se conservan manuscritas las traducciones de tres piezas, obradas también en el siglo pasado ¹⁰⁵: *Ajax flagelífero*, por el ingenio lorquino José Musso y Valiente (1785-1838), doble versión en prosa y en verso; *La Antígona de Sófocles*, por el canónigo doctoral de Canarias Graciano Afonso, y *El Edipo en Colona* (así dice) *de Sófocles*, por Emeterio Suaña y Castellet.

De venir ya en nuestro siglo un cierto renacimiento

¹⁰⁴ Cf. M. MENÉNDEZ PELAYO, *Biblioteca de Traductores Españoles*, III, Madrid (Edición nacional), 1953, págs. 374-75. No menciono más que traducciones españolas de existencia acreditada; por esta razón, no cito la traducción latina de Vicente Mariner († 1642), fechada en 1619 (cf. M. MENÉNDEZ PELAYO, *op. cit.*, III, páginas 65-67), ni meros proyectos de volver a Sófocles en castellano, que luego se dejaron en el tintero: a JOSÉ ANTONIO CONDE (1765-1820) parece que le sonreía mucho el proyecto de traducir *Electra* (cf. M. MENÉNDEZ PELAYO, *op. cit.*, I, pág. 360), pero no pasó de proyecto. Una buena junta de noticias sobre otros aspectos, y no solamente sobre las versiones, en JOSÉ M.ª DÍAZ-REGAÑÓN, *Los trágicos griegos en España*, Valencia (Anales de la Univ. de Valencia, XXIX, 3, curso 1955-56).

¹⁰⁵ Cf. JOSÉ M.ª DÍAZ-REGAÑÓN, *op. cit.*, 237-249.

de los estudios clásicos españoles, tenía que venir después una mayor curiosidad por la obra de Sófocles. Me limito a reseñar las traducciones completas de Sófocles, posteriores a la de Alemany de 1921 (reimpresión varias veces para el público español y americano) y anteriores a la de D.^a Assela Alamillo, cuya firma responde de la que en el presente volumen se ofrece: Ignacio Errandonea, S. J., *Sófocles y su teatro. Estudio dramático, traducción y comentario de sus siete tragedias*, Madrid, Escelicer, 1942, en dos vols. (la traducción ha sido reimpresión repetidas veces); *Sófocles: Dramas y tragedias*, traducción y notas de Agustín Blánquez, Barcelona, Iberia, 1954 (varias reimpresiones); *Sófocles, Las siete tragedias*, traducción y notas por J. Motta Salas, Bogotá, 1958; A. Espinosa Pólit, *El teatro de Sófocles en verso castellano*, Quito, 1959 (reimpr. *Las siete tragedias y los 1129 fragmentos*, Méjico, Jus, 1960); Angel M.^a Garibay, *Sófocles: Las siete tragedias*, Méjico, Porrúa, 1962 (reimpresión varias veces); Mariano Benavente Barreda, *Sófocles: Tragedias*, Madrid, 1971 (Nueva Biblioteca Clásica Hernando; del mismo traductor: *Fragmentos de Sófocles*, Granada, 1975); Julio Pallí Bonet, *Sófocles: Teatro completo*, Barcelona, Bruguera, 1973. Se han publicado también bastantes traducciones parciales, de una sola pieza o de un ramillete de ellas, alguna estimable y de decoroso despacho literario. En catalán tradujo a Sófocles el poeta Carles Riba en una versión poética parcial, muy elogiada por los entendidos (por impericia del idioma nosotros no debemos opinar), y también, en una versión completa en prosa que acompaña a un texto griego sin pretensiones de originalidad (Barcelona, Bernat Metge, 1951-1963, 4 vols.). Como se aprecia, en pocos años es relativamente crecido el número de traslados españoles de Sófocles (no cuento alguno que confiesa serlo del francés). Ignacio

Errandonea publicó un Sófocles bilingüe greco-castellano en la Colección Hispánica de Autores Griegos y Latinos, en tres volúmenes (I: *Edipo Rey, Edipo en Colono*, Barcelona, 1959; II: *Antígona, Electra*, Barcelona, 1965; III: *Ayante, Filoctetes, Las Traquinias*, Barcelona, 1968)¹⁰⁶.

JOSÉ S. LASSO DE LA VEGA

¹⁰⁶ Para información bibliográfica sofoclea, son recomendables la relación de H. FRIIS JOHANSEN (años 1939 al 1959) en *Lustrum* VII (1962), 94-288, y las relaciones, a cargo de A. LESKY y luego H. STROHM, en *Anzeiger für die Altertumswissenschaft* XIV (1961), 1-26; XVI (1963), 129-156; XX (1967), 193-216; XXIV (1971), 129-162; XXIV (1973), 1-5; XXVII (1974), 33-54; XXX (1977), 129-144.

LINAJE Y VIDA DE SÓFOCLES *

Sófocles era de linaje ateniense, hijo de Sofilo, el cual no tenía el oficio de carpintero o herrero, como dice Aristóxeno, ni de fabricante de sables, como dice Istro, sino que, precisamente, era él dueño de esclavos herreros o carpinteros. Pues no sería natural que, de haber nacido de alguien de tal clase, hubiera sido considerado digno del cargo de estratego, juntamente con Pericles y Tucídides, los más importantes de la ciudad; tampoco se hubiera librado del ataque de los cómicos, que no perdonaron ni a Temístocles.

Tampoco hay que creer a Istro cuando dice que no era ateniense sino de Fliunte. Si por sus orígenes era fliasio, en ningún otro autor, excepto en Istro, es posible documentarlo. Así pues, Sófocles fue de linaje ateniense, del demo de Colono, famoso por su vida y por su obra; recibió esmerada educación y fue criado en el bienestar, y no sólo fue destacado en política, sino también en embajadas.

Dicen que nació en el segundo año de la Olimpíada 71, bajo el arcontado de Filipo en Atenas. Era siete años más joven que Esquilo y veinticuatro mayor que Eurípides. En su niñez fue adiestrado en la palestra y en la música, y en ambas disciplinas recibió honores, según afirma Istro. Lampro fue su maestro de música y, después de la batalla naval de Salamina, estando los atenienses celebrando la victoria, equipado sólo con una lira, dirigió a los que entonaban el peán en los cantos triunfales.

Aprendió la tragedia en Esquilo. Llevó a cabo muchas inno- 4

* Recogemos la antigua biografía anónima del trágico que acompaña, tradicionalmente, la edición de sus obras.

vaciones en las obras; abandonó tempranamente las representaciones por la debilidad de su voz —en efecto, al principio era el propio poeta el que recitaba—, aumentó los coreutas de doce a quince e introdujo el tercer actor.

- 5 Dicen que también en una ocasión, en *Támiris*¹, tocó la cítara, por lo cual fue representado con una cítara en el Pórtico
- 6 Pecile². Sátiro cuenta que también él ideó la cachava³. Istro afirma que fue el inventor de los blancos zapatos que calzan los actores y los coreutas; que escribía los dramas atendiendo al natural de ellos y que había formado con hombres instruidos un tíaso dedicado a las Musas.
- 7 Y para decirlo de una vez: el agrado de su carácter fue tan grande que en todas partes y por todos fue querido⁴.
- 8 Obtuvo veinte victorias, según Caristio dice; muchas veces el segundo puesto y nunca el tercero.
- 9 Los atenienses le eligieron estratego a los sesenta y nueve años, siete años antes de las Guerras del Peloponeso, en la guerra contra los Aneos.
- 10 Era tan amante de Atenas que, aunque muchos reyes le invitaban, él no quiso abandonar la ciudad.
- 11 Desempeñó el sacerdocio de Alcón, héroe que acompañó a Asclepio junto a Quirón..., fue consagrado⁵ por su hijo Yofonte después de su muerte.
- 12 Llegó también a ser Sófocles querido a los dioses cual ningún otro, a juzgar por lo que nos cuenta Jerónimo acerca de una corona de oro. En efecto, habiendo sido ésta robada de la Acró-

¹ Conocemos el argumento de esta tragedia y conservamos algún fragmento. Támiris, rey de los tracios por su belleza y por el arte en tañer la lira, desafió a las musas en dicho arte y fue vencido por ellas perdiendo la vista, la razón y el arte musical.

² La Estoa Pintada, galería cubierta, en el ágora ateniense, cuyas paredes se adornaban con famosas pinturas.

³ Bastón curvo que utilizaban, sobre todo, en la comedia los ancianos de humilde rango.

⁴ El carácter afable y la magnanimidad de Sófocles eran proverbiales entre los antiguos.

⁵ Laguna en el texto, que hace pensar en la falta de una palabra como «templo, recinto o monumento recordatorio».

polis⁶, Heracles se le apareció en sueños a Sófocles diciendo que la buscara en una casa no habitada en el lado derecho según se entraba, en donde estaba oculta. Él la mostró al pueblo y recibió un talento, pues esto era lo convenido. Tras recibir el talento, consagró el templo de Heracles Menito⁷.

Ante muchos tuvo lugar el juicio entre él y su hijo Yofonte.¹³ Teniendo a Yofonte de Nicóstrata y a Aristón de Teoris de Sición, sin embargo amaba más al hijo nacido de este último, de nombre Sófocles. En una obra⁸ denuncia que Yofonte le odiaba y que ante los miembros de su fratría había acusado a su propio padre de haber perdido el juicio por su avanzada edad. Estos censuraron a Yofonte. Sátiro dice que él replicó: «si soy Sófocles no estoy loco y si desvarío no soy Sófocles», y, a continuación, leyó en voz alta el *Edipo*.

Istro y Neante cuentan que Sófocles murió de la siguiente¹⁴ manera: que el actor Calípides, al volver de una actuación desde Opunte, llegando por la fiesta de las Libaciones, envió un racimo de uvas a Sófocles, quien, tras llevarse a la boca un grano aún verde, murió asfixiado a causa de su mucha vejez.

Sátiro nos refiere que estaba leyendo la *Antígona* y, al llegar al final de un largo parlamento que no tenía pausa ni comas para hacer algún descanso, como había alzado demasiado la voz, se le fue la vida al tiempo que la voz. Otros cuentan que después de la lectura pública de la obra, cuando fue proclamada su victoria, murió de alegría.

Fue depositado en el sepulcro familiar, situado en el camino¹⁵ que lleva a Decelia, a once estadios delante de la muralla. Unos dicen que colocaron encima para su recuerdo una sirena y otros que una hechicera en bronce. Como los lacedemonios habían sitiado este lugar frente a los atenienses, Dioniso se apareció en sueños a Lisandro y le ordenó que permitiera dar sepultura a este hombre. Como Lisandro no le hizo caso, por segunda vez se presentó Dioniso ordenándole lo mismo. Informado Lisandro

⁶ En Cic., *De Div.* I 54, se encuentra también esta anécdota.

⁷ «El declarador», que le declaró (*emēnyse*) dónde estaba la corona.

⁸ Se ha querido ver aquí una alusión a la escena de Polinices en *Edipo en Colono*, pero es una referencia poco clara.

por los refugiados de quién era el que había muerto y enterado de que se trataba de Sófocles, tras enviar un heraldo, permitió enterrarle.

- 16 Lobón dice⁹ que sobre su tumba están escritas las siguientes palabras:

«En esta tumba cubro a Sófocles, el que consiguió los primeros puestos en el arte de la tragedia, la más noble figura.»

- 17 Istro cuenta que los atenienses, a causa de la virtud de tan gran hombre, decretaron incluso ofrecerle un sacrificio anual.

- 18 Escribió ciento treinta dramas, según afirma Aristófanes, de
19 ellos diecisiete apócrifos. Disputó con Esquilo, Eurípides, Qué-
rilo, Aristias y otros muchos, incluso con su hijo Yofonte.

- 20 En todo emplea las palabras de Homero. Trata los mitos siguiendo la huella del poeta y, en muchos dramas, recibe influencia de la *Odisea* y hace derivar el nombre de Odiseo como Homero⁹:

«Con razón soy Odiseo, llamado así por mis desgracias. Pues son muchos los que se han enojado, infames, contra mí.»

Crea los caracteres, los adorna y utiliza con maestría sus invenciones, influenciado al tiempo por el encanto de Homero. De ahí que se pueda decir que Sófocles es el único discípulo jónico de Homero. Muchos de los otros imitaron a alguno de sus antecesores o de sus contemporáneos, pero sólo Sófocles toma lo mejor de cada uno, al igual que la abeja. Él logró reunir oportunidad, dulzura, arrojo y variedad.

- 21 Ha sabido también calibrar oportunamente las acciones, hasta el punto de retratar totalmente a una persona en un pequeño hemistiquio o en un solo parlamento. Esto es lo más importante en el arte poético: mostrar carácter o sentimiento.

- 22 Afirma Aristófanes que «se apoyaba en el corazón» y, en otro lugar, «Sófocles tenía untada la boca de miel».

- 23 Aristóxeno nos dice que fue el primero de los poetas de Atenas que utilizó canciones frigias para sus propios cantos y los mezcló con el estilo del ditrambo.

⁹ Fr. 965.

ÁYAX

INTRODUCCIÓN

ESTRUCTURA DEL DRAMA

PRÓLOGO (1-133). Atenea se aparece a Odiseo y le confirma en sus sospechas acerca de la culpabilidad del Ajax. Le hace ver las atrocidades cometidas por el héroe en su locura y moraliza sobre ellas.

PÁRODO (134-200). Consta de dos partes. La primera, hasta el v. 171, es un canto de marcha mientras el coro hace su entrada en la escena. En la segunda tenemos el canto lírico, propiamente, compuesto de estrofa, antístrofa y epodo que entonan una vez instalados en la orquesta. En él dan cuenta de los rumores que corren sobre Ajax y de sus recelos, y piden la presencia del héroe para tranquilizarlos.

EPISODIO 1.º (201-595). Hay dos partes claramente diferenciadas con una estructura simétrica. La primera da comienzo con el diálogo lírico entre Tecmesa y el Corifeo (hasta el v. 262), en el que se va sacando a la luz la difícil situación en que se encuentra Ajax, y sigue con una parte recitada (hasta el v. 332) en que Tecmesa cuenta sus temores por el presente estado de ánimo del héroe y relata los hechos sucedidos. La segunda parte se inicia también con el diálogo lírico, en este momento con intervención también del propio Ajax que ha salido de la tienda (hasta el v. 427) y se lamenta amargamente, a lo que sigue la parte recitada entre los mismos personajes en que Ajax anuncia, con sus palabras, su decisión de morir. Tecmesa y el Coro intentan disuadirle. Le traen a su hijo (v. 545).

ESTÁSIMO 1.º (596-645). Compuesto de dos pares de estrofas. En él se lamenta el Coro de la locura de *Ajax* que les sugiere funestos presagios y evoca a sus ancianos padres.

EPISODIO 2.º (646-692). Brevísimo episodio durante el que *Ajax* sale de la tienda y se dirige a sus fieles marineros para darles a conocer los propósitos que ha formado, acordes con su nuevo estado de ánimo. El espectador capta en estas palabras llenas de trágica ironía las verdaderas intenciones del héroe.

ESTÁSIMO 2.º (693-718). De corta duración también, compuesto de estrofa y antístrofa. Es un *hyporquema* de tono festivo en que el Coro celebra la nueva disposición de ánimo en *Ajax*.

EPISODIO 3.º (719-865). Dividido en dos escenas diferentes entre las cuales cambia, incluso, la localización. La primera (719-814) se inicia con la llegada del mensajero de Teucro, que con sus palabras suscita el temor del Coro y de Tecmesa. El Coro abandona la escena a la búsqueda de *Ajax*. La segunda (815-865) consiste en un bello soliloquio del héroe ante la muerte, en el que se dirige a Zeus y otras deidades.

ESTÁSIMO 3.º (866-973). El Coro retorna a la escena dividido en dos semicoros cada uno por un extremo de la orquesta, tras infructuosa búsqueda (hasta el v. 878).

El diálogo lírico entre el Coro y Tecmesa, que sustituye al Coro propiamente dicho, se inicia en el v. 879 y consta de estrofa y antístrofa. Tecmesa ha descubierto el cadáver de *Ajax* y entona lúgubres lamentos.

EPISODIO 4.º (974-1184). Se compone de dos escenas. La primera (hasta el v. 1039), donde aparece Teucro, que a la vista del penoso espectáculo se lamenta y considera las circunstancias de la muerte de *Ajax* y la reacción que tendrán los ancianos padres del héroe. La segunda, en que Menelao llega para prohibir a Teucro dar enterramiento a *Ajax*. Teucro le desafía con despreciativas palabras.

ESTÁSIMO 4.º (1185-1222). Compuesto por dos breves estrofas y dos antístrofas. En ellas el Coro enumera las penalidades que trae consigo la guerra y se duele del destino de *Ajax*.

ÉXODO (1223-1420). Distinguimos tres partes diferentes: primero, escena entre Teucro y Agamenón (hasta el v. 1315) en el

mismo tono y con los mismos argumentos que con Menelao; una segunda en la que Odiseo se presenta para mediar en favor de Ajax (hasta el v. 1401), y la tercera, en que se disponen brevemente los preparativos del enterramiento de Ajax.

NOTA BIBLIOGRAFICA

El texto crítico que ha servido de base para la traducción presente ha sido el de A. C. Pearson, *Sophoclis Fabulae*, Oxford, 1924.

Han sido de utilidad, para fijar el texto definitivo y para la selección de notas, las siguientes ediciones críticas, bilingües o traducciones:

R. C. JEBB, *Ajax*, Cambridge, 1883.

J. C. KAMERBEEK, *Ajax*, Leiden, 1953.

A. DAIN y P. MAZON, *Sophocle, II: Ajax, Oedipe Roi, Électre*, París, 1958.

W. B. STANDFORD, *Ajax*, Londres, 1963.

M. BENAVENTE, *Sófocles. Tragedias*, Madrid, 1970.

J. PALLÍ, *Sófocles. Teatro Completo*, Barcelona, 1973.

J. DE ROMILLY, *Ajax*, París, 1976.

J. M. LUCAS, *Sófocles. Ajax, Las Traquinias, Antígona, Edipo Rey*, Madrid, 1977.

NOTA SOBRE LA EDICIÓN

Señalamos los pasajes en los que no hemos seguido el texto de A. C. Pearson.

PASAJE	TEXTO DE PEARSON	TEXTO ADOPTADO
45	ἐξέπραξεν	ἐξεπράξατ'
89	Αἴας	Αἴαν
155	ἀμάρτοι	ἀμάρτοις
190	μὴ μηκέτ' ὄναξ,	μὴ μ' ὄναξ ἔθ'

PASAJE	TEXTO DE PEARSON	TEXTO ADOPTADO
269	νοσοῦντος	νοσοῦντες
309	ἔρεισθεις	ἔρειφθεις
372	χεροῖν	χερὶ μὲν
379	πάντα δρῶν	πάνθ' ὄρῶν
384	ἴδοιμι δὴ νιν	ἴδοιμι μὴν νιν
573	μήτε	μέθ' ὁ
626	φρενοβόρως	φρενομόρως
756	τῆνδ' ἔθ' ἡμέραν μόνην	τῆδε θ' ἡμέρα μόνη
784	δυσμόρων γένος	δύσμορον γένος
791	ἄνθρωπε	ἄνθρωπε
869	ἐπισπᾶται	ἐπίσταται
903	ταλαίφρον	ταλαίφρων
1012	κακόν,	κακόν
1027	ἀποφθίσαι	ἀποφθίσειν
1101	ἤγειτ'	ἤγετ'
1137	κακῶς	καλῶς
1339	οὐκ οὖν ἀτιμάσαιμ'	οὐκ ἀντατιμάσαιμ'
1357	κινεῖ	νικᾷ

ARGUMENTO

La acción es de tema troyano, como *Antenóridas*, *Cautivos*, *Rapto de Helena* y *Memnón*. Después de que Aquiles cayó en la batalla, *Ajax* y *Odiseo* creyeron, cada uno por su lado, que habían sobresalido más en la recuperación del cuerpo. Haciendo un juicio en torno a las armas, es *Odiseo* el que resulta vencedor. A partir de esto, *Ajax*, que no ganó el juicio, se trastorna y pierde la razón, de suerte que, agarrando unos corderos, creía estar matando a los Helenos. De los animales, a unos los mató, y a otros se los llevó atados a la tienda. Entre éstos hay un carnero, de tamaño superior, al que toma por *Odiseo* y al que, habiéndolo atado, le daba latigazos, de donde el subtítulo de la obra: *El que lleva el látigo*, para distinguirlo del *Locrio*. Dicearco la titula *Muerte de Ajax*, pero en los catálogos está reseñada como *Ajax* solamente.

Esto hace *Ajax*. *Atenea*, por su parte, sorprende delante de la tienda a *Odiseo* espionando qué puede estar haciendo *Ajax*, y le aclara los hechos. Llama al exterior a *Ajax* que aún está en su arrebató de locura y se vanagloria de haber matado a sus enemigos. Aparece éste en la actitud de estar azotando a *Odiseo*. Acude el coro de marineros salaminios conocedor de lo sucedido: que los rebaños helenos habían sido sacrificados, pero

sin saber quién lo había hecho. Sale también Tecmesa, concubina esclava de Ajax, que sabe que el asesino de los corderos es Ajax, pero ignora de quién son los rebaños. Así pues, aprendiendo cada uno del otro lo que desconoce —el Coro, de Tecmesa, que el autor era Ajax, y Tecmesa, del Coro, que los rebaños sacrificados eran helenos— se lamentan, sobre todo el Coro. Entonces Ajax, entrando ya con el juicio recuperado, llora por sí mismo. Tecmesa le pide que ponga fin a su irritación. Él, respondiendo que había ya cesado, sale con la excusa de unas purificaciones y lleva a cabo su propia muerte. Hay también, al final de la obra, unas palabras de Teucro a Menelao que no permite enterrar el cadáver. Por último, Teucro, tras darle sepultura, se lamenta.

La lección de la tragedia destaca que, a partir de la ira y del gusto por las disputas, los hombres pueden llegar a situaciones tan malas como Ajax que, esperando ser dueño de las armas, al no obtenerlas, resolvió quitarse la vida a sí mismo. Tales pependencias no son provechosas ni siquiera para los que creen haber vencido. En efecto, considera lo que, con pocas palabras y muy expresivamente, se encuentra en Homero acerca de la derrota de Ajax:

«Sola el alma de Ajax Telamonio lejos está, llena de cólera por causa de las armas» (*Odisea* 543 ss.).

Y luego oye al que ha quedado vencedor:

«¡Ojalá que no hubiera vencido con semejante premio!» (*Odisea* XI 548).

Efectivamente no le aprovechó la victoria, al haber muerto un hombre como aquél a causa de la derrota.

La escena de la obra tiene lugar en el fondeadero de junto a la tienda de Ajax. Extrañamente se presen-

ta a Atenea para que recite el prólogo, pues nos resultaría poco convincente que Ajax se presentara para hablarnos acerca de sus propias acciones como acusándose a sí mismo. Nadie conocía esos hechos, ya que Ajax lo hizo en secreto y durante la noche. A una divinidad, pues, tocaba esclarecer el asunto y por ser Atenea la que protegía a Odiseo es por lo que dice:

«... desde hace rato me puse en tu camino como resuelto guardián de tu persecución» (vv. 36 ss.).

En cuanto a la muerte de Ajax, se tienen diversas noticias. Unos dicen que, herido por Paris, llegó a las naves desangrándose, y otros, que el oráculo respondió a los troyanos que arrojaran barro sobre él, pues no era vulnerable con la espada, y así murió. Otros, que él mismo fue su propio asesino, entre los que también está Sófocles. En cuanto al costado, puesto que era lo único que tenía vulnerable, cuenta Píndaro, que la parte del cuerpo que había cubierto la piel del león era invulnerable, mientras que la que no había sido cubierta permanecía vulnerable.

PERSONAJES

ATENEA.

ODISEO.

ÁYAX.

CORO de marineros salaminios.

TECMESA.

MENSAJERO.

TEUCRO.

MENELAO.

AGAMENÓN.

PERSONAJES MUDOS

EURISACES.

PEDAGOGO.

MENSAJERO del ejército.

(La acción tiene lugar en el campamento de los griegos. Odiseo está ante la tienda de Áyax examinando unas huellas en el arena. Atenea aparece y le habla.)

ATENEA. — Siempre te veo, hijo de Laertes, a la caza de alguna treta para apoderarte de tus enemigos ¹. También ahora te veo junto a la marina tienda de Áyax en la playa —que ocupa el puesto extremo ²—, siguiendo ⁵ desde hace un rato la pista y midiendo las huellas recién impresas de aquél, para conocer si está dentro o no lo está. Tu paso bien te lleva, por tu buen olfato, propio de una perra laconia ³. En efecto, dentro se encuentra el hombre desde hace un instante, bañadas ¹⁰ en sudor su cabeza y sus manos asesinas con la espada. Y no te tomes ya ningún trabajo en escudriñar al otro

¹ Odiseo, calificado en la epopeya griega como «rico en ardidés», ilustra las palabras de Atenea mediante sus acciones anteriores. La trampa contra Palamedes, en JENOFONTE, *Memorables* IV 2,33; la captura de Heleno, que se cuenta en *Filoctetes* 606 ss.; la propia estratagema para capturar a Filoctetes, y la expedición nocturna con Diomedes, en *Iliada* X, son ejemplos característicos de su astucia.

² Los puestos extremos del campamento, al E. y al O. —y, por tanto, los más peligrosos—, estaban ocupados por las tiendas de Aquiles y de Áyax, respectivamente. (Cf. *Iliada* II 8,55.)

³ Los perros laconios, según nos cuenta ARISTÓTELES (*Híst. Anim.* 8,28 a 3), resultaban de un cruce con zorros. Físicamente eran de pequeño tamaño, anchos hocicos y penetrante olfato. Eran los mejores perros de caza (PÍNDARO, frag. 106). El propio ARISTÓTELES hace una alusión especial a las hembras de esta raza y dice que son de fina inteligencia (*Híst. Anim.* 8,28 a 27).

lado de esta puerta, y sí en decirme por qué tienes ese afán, para que puedas aprenderlo de la que lo sabe.

ODISEO. — ¡Oh voz de Atenea, la más querida para mí de los dioses! ¡Qué claramente, aunque estés fuera de mi vista, escucho tu voz y la capta mi corazón, como el sonido de tirrénica trompeta de abertura bronceada! ⁴. También en esta ocasión me descubres merodeando al acecho de un enemigo, de *Ajax*, el del gran escudo ⁵. De él, que de ningún otro, sigo el rastro desde hace rato. Pues ha cometido contra nosotros durante esta noche una increíble acción, si es que él es el autor. Nada sabemos con exactitud sino que estamos faltos de datos y yo me he sometido gustoso a esta tarea.

Hemos descubierto, hace poco, destrozadas y muertas todas las reses del botín por obra de mano humana, junto con los guardianes mismos del majadal. Todo el mundo echa la culpa de esto a aquél. Un testigo presencial que lo vio a él solo, dando saltos por la llanura con la espada aún chorreante, me lo cuenta y me lo muestra. Yo, al punto, me lanzo sobre sus huellas y por algunas lo confirmo, pero estoy desconcertado por otras y no puedo saber de quién son. Te has presentado en el momento oportuno; pues en todo, tanto en el pasado como en el futuro, tu mano es la que me guía.

ATENEA. — Yo ya lo sabía, Odiseo, y desde hace rato

⁴ Esta trompeta es frecuentemente aludida en la literatura griega (ESQUILO, *Euménides* 567; EURÍPIDES, *Fenicias* 1377). La forma que tenía era recta, ampliándose gradualmente su diámetro hasta terminar en una abertura acampanada. Los tirrenos, según una tradición de la que HERÓDOTO es el primero en hacerse eco (I 94), eran de origen lidio, por tanto puede haber sido de invención lidia.

⁵ Remito a *Iliada* VII 219, donde se da la descripción del espectacular escudo de *Ajax*.

me puse en tu camino como resuelto guardián de tu persecución.

ODISEO. — Y bien, soberana querida, ¿me afano con algún provecho?

ATENEA. — Sí, pues esas acciones son obra de este hombre.

ODISEO. — ¿Por qué descargó así su mano tan insensatamente? 40

ATENEA. — Vejado por el resentimiento a causa de las armas de Aquiles.

ODISEO. — ¿Y por qué arremetió contra los rebaños?

ATENEA. — Creyendo que manchaba sus manos en vuestra sangre.

ODISEO. — ¿Conque ésta era su decisión, la de ir contra los Argivos?

ATENEA. — Y, de haberme yo descuidado, hubiera sido llevada a cabo. 45

ODISEO. — ¿Qué clase de audacia era ésta y qué osadía de ánimo?

ATENEA. — Se lanza contra vosotros solo, durante la noche y con engaños.

ODISEO. — ¿Es que ya estuvo cerca y llegó a su meta? 50

ATENEA. — Sí, ya estaba junto a las puertas de los dos jefes ⁶.

ODISEO. — ¿Y cómo retuvo a su ávida mano del asesinato?

ATENEA. — Yo se lo impedí infundiéndole en sus ojos falsas creencias, de una alegría fatal ⁷, y le dirigí contra los rebaños y el botín que, mezclado y sin repartir, guardan los boyeros. Cayendo allí, causó la muerte a hachazos de muchos animales cornudos rompiendo espinazos a su alrededor. Unas veces creía tener a los dos Atridas 55

⁶ Agamenón y Menelao.

⁷ Es decir, su imaginación le proporciona la alegría de un supuesto triunfo que le va a ser fatal.

y que los mataba con su propia mano, otras, que caía contra cualquier otro de los generales. Y cuando nuestro hombre iba y venía preso de furiosa locura, yo le incitaba, le empujaba a la trampa funesta.

Y luego, después que se tomó un descanso en esta faena, habiendo atado a los bueyes que quedaban vivos y a todas las reses, los lleva a la tienda como quien lleva a hombres y no un botín de hermosos cuernos. Y ahora, atados, en su morada los está maltratando.

Te mostraré esta manifiesta locura para que, tras verlo, se lo cuentes a todos los Argivos. Resiste con valor y no recibas a nuestro hombre como una calamidad. Yo haré que las miradas de sus ojos se vuelven a otra parte e impediré que vean tu rostro.

(Dirigiéndose a la entrada de la tienda grita.) ¡Eh, tú, que atas con lazos las manos de los prisioneros a la espalda, te invito a venir aquí! A Áyax estoy llamando. Ven delante de la puerta.

ODISEO. — ¿Qué haces, Atenea? De ningún modo le llames afuera.

ATENEA. — ¿No vas a mantenerte en silencio y dejar de dar muestras de cobardía?

ODISEO. — No, por los dioses, pero es suficiente con que se quede en el interior.

ATENEA. — ¿Qué temes que ocurra? ¿Acaso antes no era éste un hombre?

ODISEO. — Y enemigo del hombre aquí presente por cierto, y ahora aún más.

ATENEA. — Reírse de los enemigos, ¿acaso no es la risa más grata?

ODISEO. — A mí me basta que él se quede en la tienda.

ATENEA. — ¿Temes ver cara a cara a un hombre que está loco?

ODISEO. — No le evitaría por miedo, si estuviera cuerdo.

ATENEA. — Pero es que ahora, ni aunque estés cerca, te verá.

ODISEO. — ¿Cómo, si aún ve con los mismos ojos? ⁸.

ATENEA. — Yo haré que sus ojos queden oscurecidos, ⁸⁵ aun cuando esté mirando.

ODISEO. — Ciertamente, todo puede suceder si lo maquina un dios.

ATENEA. — Permanece callado y quédate como estás.

ODISEO. — Me quedo, pero hubiera querido encontrarme en otro lugar.

ATENEA. — ¡Eh tú, Áyax!, por segunda vez te llamo. ¡Qué poco caso haces, pues, de tu aliada! ⁹. 90

(Áyax sale de la tienda llevando en la mano el látigo ensangrentado del que se está sirviendo.)

ÁYAX. — Te saludo, Atenea, te saludo, hija de Zeus. ¡Cuán propicia me asististe! Por este botín te honraré con áureos despojos.

ATENEA. — Bien has hablado. Pero dime una cosa, ¿has hundido bien la espada en el ejército argivo? 95

ÁYAX. — Me cabe ese orgullo y no voy a negarlo.

ATENEA. — ¿También contra los Atridas has blandido tu armado brazo?

ÁYAX. — De tal modo que no deshonrarán nunca más a Áyax.

ATENEA. — Muertos están, por lo que puedo entender de tus palabras.

ÁYAX. — Estando muertos ya, ¡que me vengan a arre- 100
batar mis armas! ¹⁰.

⁸ Ha olvidado lo prometido por la diosa en el v. 69.

⁹ Palabras dichas con ironía. Áyax rechazó la ayuda de la diosa, de ahí el resentimiento de ella. Ver, más adelante, los vv. 770 ss.

¹⁰ Las armas de Aquiles que, habiendo muerto, pertenecían

ATENEA. — Sea. ¿Qué hay, pues, del hijo de Laertes? ¿Qué destino le has deparado? ¿O es que se te ha escapado?

ÁYAX. — ¿Me preguntas acaso dónde se encuentra ese astuto zorro?

ATENEA. — Sí, hablo de Odiseo, tu adversario.

105 ÁYAX. — Mi más dulce presa, oh señora, dentro está ¹¹. No quiero que muera todavía...

ATENEA. — ¿Qué le quieres hacer antes o qué mayor provecho quieres sacar?

ÁYAX. — ...antes de que atado en el poste de la tienda...

ATENEA. — ¿Qué daño le infligirás al infeliz?

110 ÁYAX. — ...enrojecidas, previamente, sus espaldas por los latigazos, muera.

ATENEA. — No maltrates así al desgraciado.

ÁYAX. — En todo lo demás deseo agradarte, Atenea, pero ése expiará con este castigo y no con otro.

ATENEA. — Ya que tu gusto es el hacerlo, sírvete tú,
115 pues, de tu brazo y por nada dejes de hacer lo que piensas.

ÁYAX. — Me voy a hacerlo. Una cosa deseo de ti, que me asistas siempre como la aliada que eres.

(Entra Ajax de nuevo en la tienda.)

ATENEA. — ¿Ves, Odiseo, cuánto es el poder de los
120 dioses? ¿A quién te podrías haber encontrado más previsor que este hombre o que actuara con más oportunidad?

ODISEO. — Yo, por lo menos, no conozco a nadie. No obstante, aunque sea un enemigo, le compadezco, infor-

por derecho a Ajax y que, al negárselas los Atridas, dan lugar a la venganza del héroe, objeto de esta tragedia.

¹¹ Se observa en griego una clara aliteración en silbante que, creo, confirma las indicaciones de Dionisio de Halicarnaso sobre este sonido. En efecto, la frase rezuma un profundo odio por tratarse del aborrecido Odiseo.

tunado, porque está amarrado a un destino fatal. Y no pienso en el de éste más que en el mío, pues veo que 125 cuantos vivimos nada somos sino fantasmas o sombra vana ¹².

ATENEIA. — Por eso precisamente, viendo tales cosas, nunca digas tú mismo una palabra arrogante contra los dioses, ni te vanaglories si estás por encima de alguien o por la fuerza de tu brazo o por la importancia de tus 130 riquezas. Que un solo día abate y, otra vez, eleva todas las cosas de los hombres ¹³. Los dioses aman a los prudentes y aborrecen a los malvados.

(Atenea desaparece. Odiseo sale de escena y entra el Coro de marineros.)

CORO.

Hijo de Telamón, que tienes por trono a Salamina, la que, situada en el cercano mar ¹⁴, está rodeada por 135 él, me alegro de tu bienestar. Pero cuando una aflicción de parte de Zeus o el vehemente y malsonante lenguaje de los Dánaos te atacan, gran temor siento y espantado estoy como la mirada de una alada paloma. 140

Así también en la noche que ahora termina, incesantes murmullos nos envuelven, referentes a tu deshonor, de que, irrumpiendo en el prado, gratisimo a los caballos, has dado muerte a las reses y acabado con el botín 145 que, capturado por nuestras lanzas, aún quedaba, matándolo con el reluciente hierro.

Tales maledicientes palabras ha inventado Odiseo y las dice en los oídos de todos y los persuade completa-

¹² Un lugar común de la poesía griega. (Ver, en esta misma tragedia, v. 131; *Filoctetes* 947; PÍNDARO, VIII 95, etc.)

¹³ Esta imagen de la balanza la encontramos también, repetidas veces, en SÓFOCLES (*Antígona* 1158, *Filoctetes* 866).

¹⁴ Sófocles habla desde su perspectiva local, la de Atenas, frente a la cual se encuentra, realmente, Salamina. Estas inco nexiones no extrañaban al público ateniense.

150 *mente. Anda murmurando de ti cosas que convencen fácilmente, y todo el que le escucha, más que el que lo ha contado, se complace en injuriarte en tus desgracias.*

155 *Apuntando a los espíritus grandes*¹⁵ *no puedes errar. Pero si tales cosas se dijeran contra mí no convencerían. La envidia se desliza contra el poderoso. Sin embargo, los pequeños sin los poderosos son débil protección de la torre. Porque, junto a los grandes, el pequeño perfectamente se acopla y el grande se endereza con ayuda de los pequeños*¹⁶. *Pero no es posible instruir a tiempo a los insensatos en estas máximas. Tal clase de*
160 *hombres son los que alborotan y nosotros, contra esto, no tenemos fuerzas para defendernos sin ti, señor.*

Cuando ahora han esquivado tu mirada, meten ruido cual bandadas de aves, pero ante el gran buitre, si
170 *tú aparecieras de repente, tal vez por espanto, en silencio, se agazaparían sin voz*¹⁷.

Estrofa.

¿Acaso la guardadora de toros, Artemis la hija de Zeus —¡oh tremendo rumor, o causa de mi deshonra!—,
175 *le impulsó contra los bueyes, propiedad de todos, de la majada? ¿Fue por causa de alguna infructuosa victoria, o por estar decepcionada ante los gloriosos despojos*¹⁸,

¹⁵ Los aqueos importantes, como Ajax, eran calificados, según el ideal homérico, de *megáthymoi*, es decir: por encima del común de los hombres.

¹⁶ Estas palabras deben de estar inspiradas en un proverbio, conocido en el mundo de la albañilería y del que nos habla PLATÓN en *Leyes* 902 c; según dicho proverbio, las piedras grandes sin las pequeñas no forman nada sólido.

¹⁷ La comparación con el mundo de las aves, en el que la gran rapaz: águila, buitre, etc., se opone a las indefensas, es imagen dilecta en la literatura griega. (Cf. *Iliada* XIII 64,65; HESÍODO, *Trabajos* 203; ESQUILO, *Suplicantes* 62; EURÍPIDES, *Andrómaca* 1140, 1141, entre otros.)

¹⁸ Los que se le tenían que ofrendar a Artemis después de la cacería.

o por haber hecho cacerías de ciervos sin ofrendas? ¿O pudo ser Enialio¹⁹ el de bronceína coraza que de su lanza aliada tiene queja y venga el ultraje con ardidés nocturnos?²⁰

Antístrofa.

Nunca, por propio impulso, hijo de Telamón, te has apartado de tu razón como para arrojarte entre rebaños. Un mal divino debe haberte llegado. Que Zeus²¹ y Febo quieran alejar este funesto rumor de los argivos.

Y si los grandes reyes inventan calumnias y las divulgan, o proceden de la corrompida raza de los hijos de Sísifo²² no mantengas por más tiempo, oh señor, tu rostro así²³, en la tienda a la orilla del mar, aumentando el nefasto rumor.

Epodo.

Antes bien, álzate de la morada donde te has instalado en esta inactividad respecto al combate que ya dura largo tiempo, inflamando tu desgracia hasta el cie-

¹⁹ Enialio es considerado, en la *Iliada*, o bien como un dios de la guerra, deidad aparentemente idéntica a Ares (II 651), o bien como un epíteto de Ares (XVII 211). Aquí debe ser mencionado como una deidad independiente, al existir en Salamina, patria del héroe, un templo de Enialio, fundado por Solón para conmemorar la victoria por la que Atenas obtuvo la isla. Aquí se da a entender que Enialio había ayudado a Áyax, mientras que Ares favorecía a los troyanos.

²⁰ Obsérvese que no se nombra a la verdadera causante, a la diosa Atenea.

²¹ Zeus era invocado, especialmente, por ser fuente de voces y rumores misteriosos. (Cf. *Iliada* VIII 250.)

²² Sísifo era el más astuto y menos escrupuloso de los mortales. Fue fundador de Corinto. Según una tradición, sedujo a la joven Anticlea la víspera misma de su boda con Laertes y así ella concibió a Odiseo. Este innoble origen es el que se le reprocha cuando se habla de él con desprecio. (Cf. *Filoctetes* 417, 625, 1311; EURÍPIDES, *Ciclope* 104.)

²³ Oculto.

lo. *La insolencia de tus enemigos se lanza sin miedo a través de valles bien expuestos a los vientos, carcajeándose todos en sus lenguas con dichos que nos causan vivo dolor.*

(Sale Tecmesa, esposa de Ajax.)

TECMESA. — Ayudantes de la nave de Ajax, el de la raza de los Erecteidas que proceden de la propia tierra ²⁴, tenemos motivos para gemir los que nos preocupamos por la casa de Telamón lejos de ella, porque ahora el fiero, el grande, el robusto Ajax yace afectado por turbulenta agitación.

CORIFE0. — ¿Cuál es la pesadumbre que esta noche nos ha traído en lugar de la tranquilidad? Habla, hija del frigio Teleutante, porque tras conquistarte con su espada y hacerte su esposa, en su amor por ti es constante el impetuoso Ajax. Por eso, no nos darías una explicación sin conocer los hechos.

TECMESA. — ¿Cómo, pues, puedo contar un relato que es inenarrable? Te vas a informar de un suceso que equivale a una muerte: preso de un ataque de locura, nuestro ilustre Ajax ha quedado en esta noche deshonorado. Dentro de la tienda puedes ver víctimas bañadas en sangre, degolladas por su mano, sacrificio de ese hombre.

CORO.

Estrofa.

¡Qué noticia de este fiero varón, insufrible y sin escapatoria me confirmas, divulgada por los poderosos dánaos y a la que un insistente rumor acrecienta!

²⁴ Erecteo es el héroe ateniense que representa la pretensión de los atenienses de ser autóctonos. Aquí los habitantes de Salamina, aunque políticamente fuera una isla independiente, se consideran descendientes del mismo fundador y, por tanto, de la misma estirpe que los atenienses, y reverencian a la sagrada Atenas como la metrópoli de su raza.

¡Ay! ¡Siento temor ante lo que se avecina! Este hombre a la vista de todos morirá tras haber dado muerte por frenética mano al ganado, a la vez que a los pastores que apacientan las yeguas.

TECMESA. — ¡Ay de mí! De allí, de allí nos vino con cautivo rebaño, de los que a unos degollaba dentro, sobre la tierra, y a otros, rompiéndoles las costillas, los abría en dos partes. Después cogió dos carneros de blancas patas: a uno le cortó la cabeza y el extremo de la lengua, y los tira lejos, y al otro, erguido, lo ata a un pilar y, con una gran correa de atar caballos, le golpea con un sonoro látigo doble, denostándole con insultos que un dios, no un hombre, le enseñó.

CORO.

Antístrofa.

Es momento ya de que cada uno, cubierto el rostro con velos, emprenda en secreto la huida o, sentado en banco de remeros con rápido movimiento, se vaya en la nave que surca el alta mar. ¡Qué amenazas agitan contra nosotros los dos poderosos Atridas! Temo que, golpeado, una muerte por lapidación comparta yo con éste, de quien un terrible destino se apodera.

TECMESA. — Ya no. Pues tras un fulgente relámpago se calma, después de irrumpir violentamente, como el viento del Sur. Ahora, consciente, experimenta un nuevo dolor. En efecto, el contemplar las desgracias propias, en las que nadie más ha intervenido, causa enormes dolores.

CORIFEO. — Si ya está calmado, creo que podrá irle bien. La importancia del mal que ya se ha ido es menor.

TECMESA. — Si alguien te permitiera elegir, ¿qué pre-

²⁵ En el texto griego encontramos la palabra Ares, pero la hemos traducido aquí por «muerte», porque éste es su sentido.

ferirías: ser feliz tú afligiendo a los tuyos, o estar con ellos compartiendo las penas?

CORIFE0. — La que es doble, oh mujer, es mayor desgracia.

TECMESA. — Nosotros, sin estar enfermos, sufrimos más ahora.

270 CORIFE0. — ¿Cómo dices eso? No comprendo tus palabras.

TECMESA. — Nuestro hombre²⁶ cuando se encontraba en pleno ataque disfrutaba con las atrocidades en las que estaba inmerso, aunque a nosotros, que a su lado estábamos en nuestro juicio, nos afligiera. Pero ahora, una vez que ha cesado y ha vuelto en sí de su
275 locura, él mismo está hundido por completo en un fatal abatimiento, mientras que nosotros en nada sufrimos menos que antes. ¿Acaso, entonces, no son dobles los males a partir de uno solo?

CORIFE0. — Te comprendo y temo que algún golpe procedente de la divinidad llegue. Porque, ¿cómo no, si
280 cuando está calmado no está mejor que cuando estaba enfermo?

TECMESA. — Debes conocer que la situación es ésta.

CORIFE0. — ¿Qué principio de locura se le presentó súbitamente? Háznoslo saber a los que compartimos sus sufrimientos.

TECMESA. — Vas a conocer todos los hechos, puesto
285 que eres partícipe. Aquél, en las altas horas de la noche cuando las hogueras vespertinas ya no ardían²⁷, tomó la espada de doble filo y trataba de marcharse en una injustificada salida. Yo le increpo y le digo: ¿Qué haces, Ajax, por qué sin ser llamado ni convocado por

²⁶ Ajax.

²⁷ Eran hogueras que se encendían, en sitios fijos, con maderas de pino y que servían para alumbrar y para dar calor.

mensajeros ni por trompeta alguna te lanzas a este ata- 290
que? Ahora todo el ejército duerme.

Él me dirigió pocas palabras, de las siempre repeti-
das: «Mujer, el silencio es un adorno en las mujeres» 28.
Cuando lo oí, yo no proseguí y él salió solo. No puedo 295
contar lo que allí sucedió. Lo cierto es que entró tra-
yendo atados juntamente toros, perros pastores y una
presa de hermosa lana. A unos los desnucaba, a otros,
haciéndoles levantar sus cabezas, los degollaba y abría
en canal. A otros, atados, los maltrataba como si de 300
hombres se tratara, precipitándose sobre el ganado. Por
último, saliendo fuera a través de la puerta, a una som-
bra 29 dirige sus palabras, en contra unas veces de los
Atridas, otras hablando de Odiseo, añadiendo a grandes
carcajadas, con cuánta arrogancia se había vengado de
ellos en su ataque.

Y después de eso, irrumpiendo otra vez en su tien- 305
da con dificultad y a medida que pasa el tiempo, va
volviéndose a su juicio. Y cuando observa su tienda
llena de estragos, golpeándose la cabeza se pone a grit-
tar y, hundido entre los despojos de los cadáveres de
la matanza de corderos, se sentó y se arrancaba con 310
fuerza los cabellos con la mano y con las uñas.

Durante mucho tiempo se mantuvo sin hablar; lue-
go me amenazó con terribles palabras, si no le mani-
festaba todo lo que había sucedido, y me preguntaba en
qué aprieto se encontraba metido. Y yo, amigos, teme- 315
rosa, le dije todo cuanto había hecho que yo supiera.
Al punto, él prorrumpió en penosos lamentos como
nunca antes le había yo escuchado —pues siempre con-
sideraba que tales lamentos eran propios de un hombre 320

28 Expresión proverbial. (Cf. EURÍPIDES, *Heracles* 476.)

29 Era Atenea, que, como el lector recuerda, era visible para el héroe, pero no para Tecmesa, que interpreta este hecho como una prueba más de la locura de Ayax.

cobarde y pusilánime—. Se quejaba sordamente, sin proferir agudos gritos, como cuando un toro muge. Y ahora, expuesto ese hombre a tan infausta suerte, sin comer, sin beber, postrado entre los rebaños muertos por su espada, está sentado inmóvil. Es evidente que algo aciago maquina, pues eso da a entender en sus palabras y lamentos. Mas, ¡ea, amigos!, que por este motivo me llegué aquí, venid en mi ayuda entrando, si es que algún poder tenéis, que los que son de este modo, con los consejos de los amigos se doblegan.

CORIFEO. — Tecmesa, hija de Teleutante, nos dices cosas terribles: que nuestro héroe se ha enloquecido por sus males.

(*Se oye dentro la voz de Ajax.*)

ÁYAX. — ¡Ay de mí!

TECMESA. — Pronto, según parece, estará peor. ¿O es que no habéis escuchado a Ajax qué grito ha lanzado?

ÁYAX. — ¡Ay, aay de mí!

CORIFEO. — Parece que el hombre está enfermo o que sufre al encontrarse con pasados motivos de desgracias.

ÁYAX. — ¡Ay, hijo, hijo! ³⁰.

TECMESA. — ¡Ay de mí, infortunada! Eurísaces, por ti clama. ¿Qué está tramando? ¿Dónde estás? ¡Desdichada de mí!

ÁYAX. — A Teucro llamo, ¿dónde está Teucro? ³¹. ¿Es que constantemente va a estar saqueando, mientras yo me estoy muriendo?

CORIFEO. — El hombre parece que razona. Ea, abrid.

³⁰ El primer pensamiento antes de morir, porque ya está decidido a ello —y ésta es una prueba—, es para su hijo. No podrá descansar hasta que lo vea, hasta ver al heredero de su fama. El siguiente será para Teucro.

³¹ Teucro, hermano de padre de Ajax. De su genealogía nos habla él mismo (v. 1308). A él quiere encomendarle el cuidado del hijo.

Tal vez adquiriera un cierto respeto cuando me haya visto.

TECMESA. — Mira, abro. Te es posible ver sus acciones y cómo está él mismo.

(*Abre la puerta*³² y aparece *Ajax* sentado en medio de las reses muertas³³.)

Estrofa 1.^a

ÁYAX. — ¡Ah, mis marineros, los únicos de mis amigos, los únicos que permanecéis fieles a una recta ley!³⁴. Ved qué ola desde ha poco me envuelve, rodeándome bajo los efectos de la sangrienta tempestad.

CORIFEO. — ¡Ah, cuán fidedignamente parece probarlo! Se demuestra que su acción procedió de la locura.

Antístrofa 1.^a

ÁYAX. — ¡Ah raza protectora del arte naval! Tú te embarcaste haciendo girar el marino remo. A ti, a ti sólo veo que puedas apartar mi desgracia. ¡Ea, degolladme!

CORIFEO. — Di palabras de buen agüero, no vayas a acrecentar el sufrimiento de tu destino ofreciendo un mal remedio a la desgracia.

Estrofa 2.^a

ÁYAX. — ¿Ves al intrépido, al animoso, al que en des-

³² El recurso escénico era el *ekkyklēma* que se abría en la puerta central. Era un escenario más pequeño, que permitía mostrar a Ajax rodeado por algunos de los animales degollados. Este mismo recurso está usado en *Antígona* 1294, y *Electra* 1464.

³³ Esta imagen de Ajax meditando su propia destrucción entre las reses muertas fue el tema de un famoso cuadro de Timómaco de Bizancio.

³⁴ La de lealtad a la amistad, lo que no han hecho los aqueos.

³⁵ Aunque lo hace en singular, sigue dirigiéndose al Coro en su conjunto.

*tractores combates no tembló jamás? A mí, terrible por mis manos, entre animales que no producen temor*³⁶.
¡Ay de mí, motivo de irrisión! ¡Cómo he sido ultrajado!

TECMESA. — *Ajax, dueño mío, te lo suplico, no digas eso.*

370 *AYAX. — ¿No te irás fuera? ¿No te volverás sobre tus pasos? ¡Ay, ay!*

TECMESA. — *¡Oh por los dioses, cede y sé sensato!*

375 *AYAX. — ¡Ay infortunado de mí, que con mi mano solté los genios vengadores y, cayendo sobre cornudos bueyes y lustrosas cabras, derramé negra sangre!*

CORIFEO. — *¿Por qué te afliges, si es por hechos ya pasados? No podría suceder que estas cosas no fueran así.*

Antístrofa 2.^a

380 *AYAX. — ¡Ah el que todo lo observas, constante instrumento de todos los males, hijo de Laertes, el más sucio truhán del ejército!*³⁷. *Ciertamente, para tu contento llevas gran motivo de risa.*

CORIFEO. — *Con la intervención de un dios, cualquiera ríe o se lamenta.*

385 *AYAX. — ¡Ojalá lo viera, aun estando así de afligido, ay de mí!*

CORIFEO. — *Nada hables orgullosamente. ¿No ves en qué punto de desgracia estás?*

*AYAX. — ¡Oh Zeus, padre de mis antepasados!*³⁸. *¿Cómo, tras destruir al muy astuto, odioso truhán, y a*

³⁶ MAZON da otra sugestiva interpretación cuando traduce: «aquel cuyo brazo hacía temblar a las fieras que no temen...», aunque me parece menos justificable en este contexto.

³⁷ Literalmente dice «harina», que he traducido por «truhán». Podemos relacionar esta expresión con la nuestra: «trigo limpio».

³⁸ El parentesco que invoca Ajax es el de fundador de su estirpe. Zeus, con la ninfa Egina, tuvo un hijo, Éaco, que fue el abuelo de Ajax.

los dos poderosos reyes, podría finalmente morir tam- 390
bién yo?

TECMESA. — Cuando esto pidas, pide también mi muerte a la vez. Pues, ¿por qué tengo que vivir yo, si tú estás muerto?

Estrofa 3.^a

ÁYAX. — ¡Ah oscuridad que eres luz para mí! ¡Oh 395
Érebo, que me resultas muy luminoso! Recíbidme, reci-
bidme como habitante, recibidme. Ni a la estirpe de los
dioses ni a la de los efímeros hombres soy ya digno de 400
mirar esperando ayuda alguna. La poderosa diosa ³⁹
hija de Zeus, a mí, desdichado, me atormenta. ¿Adónde
puede uno huir? ¿Adónde iré a quedarme, si nuestras
cosas se consumen, amigos, y el castigo está cerca de 405
mí ⁴⁰ y estoy dedicado a una loca cacería? El ejército
entero podría venir a matarme a mandobles.

TECMESA. — ¡Oh desdichada! ¡Que un hombre cabal 410
diga cosas semejantes, que nunca antes él mismo hubie-
ra osado!

Antístrofa 3.^a

ÁYAX. — ¡Ah, pasos que resuenan con el ruido del
mar ⁴¹, cuevas marítimas y prado costero, mucho, mu-
cho, largo tiempo ya me retenéis en torno a Troya! Pero 415
ya no más, ya no conservaré el aliento. ¡Sépallo esto
todo el que entienda! ¡Oh vecinas corrientes del Es-
camandro, favorables a los argivos! ⁴². Ya no veréis a 420
este hombre —voy a hacer una orgullosa afirmación—,

³⁹ Atenea.

⁴⁰ Pasaje sometido a múltiples interpretaciones. Acepto la lección de Lobeck introduciendo el término *tísis* porque entiendo que los rebaños que tiene a su alrededor son su castigo.

⁴¹ Seguramente está pensando aquí en los estrechos marinos franqueados a su paso para Troya en aguas del Helesponto.

⁴² Es el río más veces nombrado en la *Iliada*. Es el más importante de la Tróade. Nace en el monte Ida.

a un hombre cual Troya no ha visto ningún otro en el
 425 ejército que vino de la tierra helénica; y ahora, en cam-
 bio, deshonrado, yace aquí.

CORIFEO. — Yo no puedo impedírtelo y no sé cómo
 permitirte hablar, caído como estás en tales desgracias.

430 ÁYAX. — ¡Ay, ay! ¿Quién hubiera pensado nunca que
 mi nombre se iba a adecuar tan significativamente a
 mis males? ⁴³. Ahora me es posible dar ayes dos y tres
 veces ya que en tales infortunios me encuentro. Mi pa-
 435 dre, después de obtener como premio los primeros ga-
 lardones del ejército ⁴⁴, desde esta tierra del Ida regre-
 só a su patria con gran gloria. Yo, sin embargo, hijo de
 aquél, habiendo llegado más tarde a esta misma tierra
 troyana con un arrojo no inferior y habiendo rendido
 440 no menores servicios con mi propia mano, muero así
 deshonrado por los argivos.

No obstante, creo estar seguro de una cosa: que si
 Aquiles viviera y fuera a adjudicar a alguien con sus
 armas el premio del heroísmo, ningún otro que no fue-
 445 ra yo se lo hubiera llevado. Pero ahora los Atridas ac-
 tuaron en esto de acuerdo con un hombre malvado, con
 desprecio de las hazañas de mi persona.

Y si estos ojos y la mente extraviada no se hubieran
 desviado de mi intención, nunca hubieran vuelto a sen-
 450 tenciar así contra otro hombre. Ahora la indómita dio-
 sa hija de Zeus, la de aterradora mirada, cuando dirigía

⁴³ El nombre de *Ayax* queda relacionado así por Sófocles con la interjección de dolor, recurso que agradaba al pueblo y que resalta expresivamente la situación de miseria y dolor en que está inmerso nuestro héroe. Otros ejemplos de esta etimología popular son Odiseo con el verbo *odýssomai* (*Odisea* I 62), Penteo con *pénthos* (EURÍPIDES, *Bacantes* 507), Polinices con *polynéikos* (ESQUILO, *Siete contra Tebas* 577).

⁴⁴ Telamón acompañó a Heracles en la primera guerra contra Troya y fue recompensado con la mano de Hesíone (PÍNDARO, *Istmicas* V 27), hija de Laomedonte y hermana de Príamo.

ya mi brazo contra ellos, me hizo fracasar, infundiéndome un rapto de locura, de suerte que en estos animales he ensangrentado mis manos. Y aquéllos se ríen porque se han librado contra mi voluntad. Pero, cuando es un dios el que inflige el daño, incluso el débil podría esquivar al poderoso. 455

Y ahora, ¿qué debo hacer? Yo que soy claramente aborrecible a los dioses, al que el ejército de los helenos odia, y Troya entera, así como estas llanuras, detestan... ¿Acaso atravesaré el mar Egeo en dirección a mi casa abandonando estos lugares que nos sirven de puertos y dejando solos a los Atridas? ¿Y qué rostro mostraré cuando me presente ante mi padre Telamón? ¿Cómo va a soportar verme, si aparezco sin galardones, de los que él obtuvo una gran corona de gloria? No es cosa soportable. 460 465

Entonces, pues, ¿iré hacia la fortificación de los troyanos y combatiré yo solo contra ellos sin nadie más, para hacer alguna proeza y, por último, morir? Pero de esta manera yo daría gusto a los Atridas. No es posible esto. Tengo que buscar un proyecto de unas características tales que evidencien a mi anciano padre, de algún modo, que no he nacido de él para ser un cobarde. Porque vergonzoso es que un hombre desee vivir largamente sin experimentar ningún cambio en sus desgracias. ¿Cómo puede alegrarnos añadir un día a otro y apartarnos de morir? ⁴⁵ No compraría por ningún valor al hombre que se anima con esperanzas vanas; el noble debe vivir con honor o con honor morir. Mi discurso por entero has escuchado. 470 480

CORIFEO. — Ninguno dirá nunca que has hablado palabras fraudulentas, Ajax, sino de tu propio sentir. Desiste, sin embargo, y permite a los amigos que preva-

⁴⁵ Interpreto que lo que desea expresar es que al final siempre está la muerte, aunque ésta se retrase.

lezcan sobre tu determinación y echa en olvido estas consideraciones.

485 TECMESA. — ¡Oh Áyax, dueño mío, ningún mal hay mayor para los hombres que el destino que se nos ha impuesto. Yo nací de un padre libre y poderoso y rico cual ninguno entre los frigios. Ahora soy una esclava
490 porque así les plugo a los dioses y, sobre todo, a tu brazo. Por tanto, una vez que compartí tu lecho, bien miro por lo tuyo y te imploro, por Zeus protector de nuestro hogar y por tu tálamo en el que conmigo te uniste, que no me hagas merecedora de alcanzar dolorosa fama entre tus enemigos, si me dejas sometida a
495 otro.

Porque si tú mueres y, con ello, me dejas abandonada, piensa que en ese día también yo, arrebatada a la fuerza por alguno de los argivos, juntamente con tu
500 hijo, tendré el régimen de vida de una esclava. Y alguno de mis amos ⁴⁶, hiriéndome con sus palabras, me lanzará mordaz saludo: «Ved a la esposa de Áyax, el que fue el más poderoso del ejército, qué servidumbre soporta, en vez de ser objeto de envidia». Así hablará
505 alguien y, mientras un dios a mí me maltratará, para ti y para tu linaje estas palabras serán motivo de oprobio.

Ea, avergüénzate de abandonar a tu padre en la penosa vejez, siente respeto por tu madre, de edad avanzada, que muchas veces implora a los dioses que vuelvas a casa sano y salvo. Apiádate, señor, de tu hijo, si, privado del cuidado que requiere su niñez, separado de ti, va a pasar su vida bajo tutores que no le quieran.
Piensa qué gran infortunio nos dejas a él y a mí con
ello, en el caso de que mueras. Para mí no hay ya a qué

⁴⁶ En todo este pasaje (vv. 495-515) y más adelante en las palabras de Áyax (vv. 560-565) notamos la influencia y el recuerdo de la *Iltada* (VI 459 y ss.) en el momento de la despedida de Héctor y Andrómaca.

dirigir la mirada si no estás tú. Porque tú aniquilaste 515
 mi patria con tu espada y otro sino ⁴⁷ arrebató a mi
 madre y al que me engendró para que, muertos, fueran
 habitantes del Hades. ¿Qué patria podría tener yo que
 no fueras tú? ¿Qué riqueza? En ti estoy yo completa-
 mente a salvo. Así pues, tenme también a mí en el re- 520
 cuerdo: pues es preciso que el hombre recuerde, si es
 que algún contento ha sentido. Un favor otro favor
 siempre engendra. Aquel para quien el recuerdo de un
 beneficio se pierde, no podrá llegar a ser un hombre de
 noble linaje.

CORIFEO. — Áyax, quisiera que tú sintieras en tu áni- 525
 mo la compasión que yo siento. En ese caso aprobarías
 las palabras de ésta.

ÁYAX. — Y, ciertamente, obtendrá alabanza por mi
 parte, si sólo lo que yo ordene se resigna a cumplir ⁴⁸.

TECMESA. — Sea, querido Áyax, yo te obedeceré en
 todo.

ÁYAX. — Tráeme, pues, a mi hijo para que lo vea. 530

TECMESA. — En verdad que por causa de mis temo-
 res lo saqué de aquí.

ÁYAX. — ¿Mientras estaba en estos males, o qué me
 dices?

TECMESA. — No fuera a ser que al toparse contigo el
 infeliz encontrara la muerte.

ÁYAX. — ¡Esto hubiera sido digno de mi destino!

TECMESA. — En cualquier caso yo vigilé para evitarlo. 535

⁴⁷ Con esta expresión Sófocles moraliza la situación. Áyax fue quien asoló el país de Tecmesa y el que ocasionó en última instancia la muerte de los padres de ella. Pero el poeta no quiere presentarnos a Tecmesa viviendo con el asesino de sus padres e inventa este recurso.

⁴⁸ En griego notamos una clara aliteración en dental sorda que creo tiene por objeto un refuerzo estilístico de la orden. Otra aliteración semejante encontramos en *Edipo Rey* 371.

AYAX. — Alabo tu acción y la previsión que has tenido.

TECMESA. — Según esto, ¿en qué podría serte útil?

AYAX. — Permíteme hablarle y verle cara a cara.

TECMESA. — Está cerca de aquí, vigilado por los servidores.

540 AYAX. — ¿Por qué, pues, se retarda su presencia?

TECMESA. — Hijo mío, tu padre te llama. Tráelo aquí, tú, siervo, que lo guías con tu mano.

AYAX. — ¿Se lo dices a uno que viene a rastras o a quien es tardo en obedecer?

TECMESA. — Aquí cerca viene ya el servidor.

(*Entra un esclavo con Eurísaces. Tecmesa lo coge y lo acerca a Ajax.*)

545 AYAX. — Levántalo, levántalo aquí, que no se asustará⁴⁹ por mirar esta carnicería recién cometida, si es que en verdad es hijo mío. Antes bien, hay que adiestrarlo en seguida en las duras costumbres de su padre y asemejarle en su naturaleza.

550 ¡Oh hijo, ojalá alcances a ser más feliz que tu padre y semejante a él en las demás cosas, y no serías un cobarde! Sin embargo, ahora, por esto te envidio, por no ser consciente de ninguna de estas desgracias. La
555 vida más grata está en la inconsciencia hasta que llegas a conocer las alegrías y las penas⁵⁰. Y cuando llegues a esto, deberás mostrar entre los enemigos de tu padre quién eres y por quién has sido formado. Mientras tanto, aliméntate de brisas vanas, robusteciendo tu joven
560 vida para contento de tu madre. Que ninguno de los Aqueos, lo sé, te humillará con hostiles ultrajes, ni aun-

⁴⁹ Recurso humano y tierno. Indudablemente estaría en la mente de Sófocles el pasaje de la *Iliada* VI 466-470.

⁵⁰ Es otro tema típico en la literatura griega, el de la inconsciencia de la infancia. (Cf. EURÍPIDES, *Medea* 1041; *Iliada* VI 400, etc.)

que estés separado de mí: tal será el protector que como guardián tuyo dejaré, Teucro, que no descuidará tu crianza, a pesar de que ahora lejos se ha ido a la caza de enemigos.

Pero, guerreros amigos, tropa marina, a vosotros os ⁵⁶⁵ suplico este favor común, que a aquél ⁵¹ comunicuéis mi encargo de llevar a este hijo mío a mi casa y mostrárselo a Telamón y a mi madre, a Eribea me refiero, para que llegue a ser para ellos un constante sustento ⁵⁷⁰ de su ancianidad hasta que alcancen los abismos del dios de los infiernos ⁵². En cuanto a mis armas, que ni unos jueces de certámenes ni el que es mi ruina ⁵³, las expongan entre los aqueos, sino que tú mismo, hijo, Eurísaces, tomando lo que te ha dado el nombre ⁵⁴, su- ⁵⁷⁵ jétalo por la correa fuertemente unida haciendo girar el indestructible escudo de siete capas. Las demás armas juntamente conmigo serán enterradas ⁵⁵.

(*Devolviendo el niño a Tecmesa.*) Pero cuanto antes recibe ya a este niño, cierra el cuarto y no te lamentes llorando delante de la tienda. La mujer es muy amiga ⁵⁸⁰ de gimotear. No es de médico sabio entonar palabras de conjuros ante un mal que hay que sajar.

CORIFE0. — Siento miedo al escuchar esta decisión. No me gusta tu tajante modo de hablar.

TECMESA. — ¡Oh Áyax, mi señor! ¿Qué maquinas en ⁵⁸⁵ tu corazón?

ÁYAX. — No me interrogues, no me preguntes. Bueno es ser prudente.

⁵¹ Teucro.

⁵² De Hades, o sea, hasta que muera.

⁵³ Odiseo.

⁵⁴ El nombre significa «de ancho escudo».

⁵⁵ La práctica de enterrar a los guerreros con sus armas es muy primitiva. Los enterramientos de Micenas dan prueba de ello. Sófocles sigue la leyenda de que el cuerpo de Áyax fue enterrado, no incinerado según era costumbre en la época heroica.

TECMESA. — ¡Ay, qué angustiada estoy! En nombre de tu hijo y de los dioses te suplico, no nos traiciones.

AYAX. — Mucho me importunas. ¿No comprendes
590 que yo no estoy ya obligado por gratitud a contentar en nada a los dioses?

TECMESA. — Di palabras respetuosas.

AYAX. — Dilo a los que quieran oír.

TECMESA. — ¿No nos harás caso?

AYAX. — Estás diciendo ya demasiadas cosas.

TECMESA. — Es que estoy asustada, señor.

AYAX. — (*A los criados.*) ¿No vais a cerrar cuanto antes?

TECMESA. — ¡Ablándate, por los dioses!

595 AYAX. — Me parece que discurre como una necia, si precisamente ahora esperas educar mi carácter⁵⁶.

(*Ayax entra en la tienda. Tecmesa y su hijo se van.*)

CORO.

Estrofa 1.^a

*¡Oh ilustre Salamina!, allí donde estás eres feliz, ba-
tida por el mar, famosa desde siempre para todos⁵⁷.
600 Yo, infortunado, desde largo tiempo aguardando en el
Ida, durante incontable número de meses estoy tendido
605 siempre en la pradera cubierta de hierba, consumido
por el tiempo, con el funesto presentimiento de que
cualquier día recorreré el horrible y oscuro camino del
Hades.*

⁵⁶ Conocido era el carácter testarudo del héroe, al que se le compara con un asno al que los niños se esfuerzan en vano por sacar del sembrado. (*Iliada* XI 558 ss.)

⁵⁷ Salamina es famosa, sobre todo, por la batalla de su nombre en las Guerras Médicas, que supuso la victoria naval contra los persas. Anacronismo con relación a la época en la que se desarrolla la acción. Ya hemos hablado de ello en nota 14. La referencia sería, sin duda, muy grata a los atenienses del s. v.

Antístrofa 1.^a

*Y sentado se encuentra cerca de mí Ajax, difícil de 610
cuidar, ¡ay de mí!, poseído de divina locura, a quien tú
en tiempos pasados enviaste poderoso en el violento
Ares⁵⁸. Ahora, en cambio, apacentando en la soledad
sus pensamientos, manifiesta ser una gran aflicción para 615
los suyos. Las antiguas acciones de enorme valor de sus
manos han caído, han caído hostiles a juicio de los hos- 620
tiles y miserables Atridas.*

Estrofa 2.^a

*Ciertamente que su madre, cargada de años y com-
pañera de blanca ancianidad, cuando oiga que él ha per- 625
dido la razón lanzará, desdichada, un grito de dolor, un
canto de dolor y no el lamento del quejumbroso pájaro,
del ruiseñor⁵⁹. Más bien entonará agudos cantos y en 630
su pecho caerán sordos golpes producidos con sus ma-
nos y se arrancará los cabellos de la blanca melena⁶⁰.*

Antístrofa 2.^a

*Mejor es que se oculte en el Hades el que sufre este 635
delirio, el que por linaje paterno vino a ser el mejor de
los Aqueos que arrostran muchos trabajos. Y ya no es
constante en sus habituales impulsos, sino que se man- 640
tiene alejado. ¡Oh infortunado padre!, ¡qué penosa lo-
cura de tu hijo te resta por conocer: nunca destino 645
alguno de los Eácidas la alimentó antes que éste!⁶¹.*

*(Ajax se presenta con una espada en la mano. Por
la derecha de los espectadores entra Tecmesa con el
hijo.)*

AYAX. — El tiempo largo y sin medida saca a la luz

⁵⁸ Sinónimo de «guerra». Véase la nota 25.

⁵⁹ Alusión al mito de Procne, que explico con detalle en *Electra*, nota 9.

⁶⁰ Gestos de duelo en las mujeres.

⁶¹ Ver nota 38 de esta misma tragedia.

todo lo que era invisible, así como oculta lo que estaba claro. Nada hay que no se pueda esperar, sino que son doblados, incluso, el terrible juramento y las mentes
 650 obstinadas. Yo, que hace un momento resistía tan violentamente, cual el hierro al temple, me he sentido ablandado en mi afilado lenguaje a causa de esta mujer. Siento compasión de dejarla viuda entre mis enemigos, y huérfano a mi hijo.

655 Ea, iré a bañarme y a las praderas junto al mar para que, purificando mis manchas ⁶², pueda evitar la terrible cólera de la diosa y, llegando allí donde encuentre un lugar sin pisar, tras excavar la tierra, ocultaré esta espada mía, la más odiosa de las armas, donde no sea
 660 posible que nadie la vea. ¡Que la noche y el Hades la guarden allá abajo! Pues yo desde que la recibí en mis manos como ofrenda de Héctor, mi peor enemigo, nunca recibí un beneficio de parte de los Aqueos. Ciertamente
 665 es el dicho de los hombres: «los dones de los enemigos no son tales y no aprovechan».

Así pues, de aquí en adelante sabré ceder ante los dioses y aprenderé a respetar a los Atridas; jefes son, por tanto hay que obedecerles, ¿por qué no? Las más
 670 terribles y resistentes cosas ceden ante mayores prerrogativas ⁶³. Y así, los inviernos con sus pasos de nieve dejan paso al verano de buenos frutos. Y el círculo sombrío de la noche se aparta ante el día de blancos corceles ⁶⁴ para que brille su luz. Y el soplo de terribles

⁶² Acto de purificación para él mismo, que va a llevar a cabo su propia muerte cruenta. Al lavarse las manos en agua del mar, cree que arrojará sobre él las manchas que, de otra manera, irían a recaer sobre sí mismo por darse muerte.

⁶³ Término, de amplio significado, que aquí podría también haber traducido por «dignidades» o «jerarquías» aplicables a las fuerzas más elementales de la naturaleza.

⁶⁴ Es una constante en la mitología adscribir caballos blancos a los dioses o héroes. (*Electra* 706; *ESQUILO, Los Persas* 386.)

vientos calma el ruidoso mar; el omnipotente sueño ⁶⁷⁵
 libera tras haber encadenado y no te tiene por siempre
 aunque te haya apresado. Y nosotros, ¿no vamos a
 aprender a ser sensatos? Yo, al menos, acabo de apren-
 der que el enemigo deberá ser odiado por nosotros
 hasta un punto tal que también pueda ser amado en ⁶⁸⁰
 otra ocasión, y que voy a desear ayudar al amigo pres-
 tándole servicios en tanto que no va a durar siempre ⁶⁵.
 Pues para la mayor parte de los hombres no es de fiar
 el puerto de la amistad. Y por ello, en relación con
 esto, todo saldrá bien. Tú, mujer, entra y suplica a los ⁶⁸⁵
 dioses que se cumplan enteramente los deseos de mi
 corazón. Y vosotros, compañeros, dadme honra en las
 mismas cosas que ella y comunicadle a Teucro, cuando
 llegue, que se ocupe de mí, al tiempo que se porte bien
 con vosotros. Yo voy allí donde debo encaminarme. ⁶⁹⁰
 Vosotros haced lo que os digo y, tal vez pronto, os en-
 teréis de que estoy salvado, aunque ahora sufra el in-
 fortunio ⁶⁶.

CORO.

Estrofa.

*Me estremezco de gozo y, de alegría, me echo a vo-
 lar* ⁶⁷. ¡Ió, ió, Pan, Pan! ¡Oh Pan, Pan ⁶⁸, que vagas por ⁶⁹⁵
 la orilla del mar, muéstrate desde la cumbre del monte

⁶⁵ No va a durar siempre la amistad y, por tanto, las ma-
 nifestaciones de ella.

⁶⁶ Ironía clara en estas palabras.

⁶⁷ Volveremos a encontrar un canto de alegría del Coro,
 precediendo a noticias de desgracias, en más tragedias de Sófo-
 cles. (*Edipo Rey* 1086-1109.)

⁶⁸ Pan, invocado aquí por los marinos salaminios, dios de
 los rebaños y pastores, es también una deidad doméstica para
 los habitantes de la isla, porque uno de sus lugares de residencia
 conocidos era el islote de Psitalia, al E. de Salamina. (*ESQUILO*,
Persas 448 ss.)

Cileno ⁶⁹, batida por la nieve, oh señor organizador de los coros de los dioses, para que en mi compañía im-
 700 pulses las danzas que se aprenden solas de Nisa y de Cnosos! ⁷⁰. Ahora me interesa danzar y que Apolo De-
 lio ⁷¹, viniendo por encima de los mares de Icaro ⁷²,
 705 fácilmente reconocible, me asista en todo propicio.

Antrístofa.

Ares nos quitó la terrible aflicción de los ojos. ¡Ió, ío! Ahora de nuevo, ahora, oh Zeus, es posible que la
 reluciente luz, anuncio de días felices, se acerque a las
 710 veloces naves que se deslizan rápidas por el mar. Cuando Ajax se ha vuelto a olvidar de sus males y, otra vez, cumple los ritos con toda clase de sacrificios a los dioses ⁷³, honrándoles con el mayor sometimiento.

715 Todo lo marchita el tiempo poderoso y nada diría yo que no pueda decirse cuando, contra lo que podría esperarse, Ajax ha desistido de su cólera contra los Atridas y de sus grandes querellas.

(Llega corriendo un mensajero procedente del campamento de los griegos.)

MENSAJERO. — Amigos, quiero en primer lugar anun-
 720 ciaros que Teucro está entre nosotros, que acaba de

⁶⁹ Monte de Arcadia, donde, según una tradición, nacieron tanto Hermes como su hijo Pan.

⁷⁰ Danzas en honor de Dioniso. Nisa es el legendario escenario de la infancia del dios, que se sitúa en diferentes regiones desde la India hasta Tracia. Los coribantes de Cnosos, que danzaban en honor de Zeus y Apolo, eran famosos.

⁷¹ Apolo, nacido en la isla de Delos, era, como Pan, dios de la danza, pero aquí parece ser invocado como el dios sanador que ha contribuido a la recuperación de Ajax.

⁷² El mar de Icaro estaba situado entre Samos y Mikonos. Recibió este nombre de Icaro, hijo de Dédalo, que cayó en sus aguas.

⁷³ El coro supone que Ajax, después de purificarse, ofrecerá a los dioses —a Atenea y a Artemis, a las que había ofendido— los sacrificios debidos. Ironía trágica.

llegar de los barrancos de Misia ⁷⁴. Al llegar junto a la tienda de los generales ⁷⁵, fue insultado por todos los argivos al tiempo. Pues cuando supieron que se acercaba, le empezaron a rodear desde lejos para después, todos sin excepción, imprecarle con insultos desde ambos ⁷²⁵ lados. Le llaman hermano del loco, del que es enemigo solapado del ejército, diciendo que no conseguirá evitar el morir destrozado por completo a pedradas. A tal punto han llegado, que, incluso, blanden al aire en sus ⁷³⁰ manos las espadas ya desenvainadas.

La pendencia que había ido muy lejos, cesó por la mediación de las palabras de los ancianos. Pero, ¿dónde está Áyax para que le diga esto? Es a los de mayor autoridad a quienes debo comunicarles todo.

CORIFE0. — No está dentro. Hace poco que se ha ido, ⁷³⁵ después de haber adecuado sus nuevos planes a sus nuevas disposiciones de ánimo.

MENSAJERO. — ¡Ay, ay! El que me envió con esta misiva lo hizo demasiado tarde o, acaso, yo me mostré calmoso.

CORIFE0. — ¿En qué se ha dejado de cumplir este ⁷⁴⁰ cometido?

MENSAJERO. — Teucro prohibió que nuestro hombre saliera del interior de la morada antes de que él, en persona, se encontrara presente.

CORIFE0. — Pues ya se ha ido ⁷⁶, orientado a lo más

⁷⁴ Durante los años que duró el asedio a la ciudad de Troya, los jefes de los griegos organizaban expediciones de castigo de las que volvían con abundante botín. Teucro sobresalía en ello. Los montes Misios estaban al NO. de Asia Menor. Una de las elevaciones de esta cordillera se llamaba también Olimpo. Los misios eran aliados de los troyanos.

⁷⁵ Agamenón y Menelao.

⁷⁶ Eufemismo que, en griego como en español, significa muerte, resaltando así la ironía trágica de la situación presente.

provechoso de su plan, para reconciliarse con los dioses por su ira.

745 MENSAJERO. — Estas palabras están llenas de gran insensatez, si Calcas profetiza con clarividencia.

CORIFEEO. — ¿Cómo? ¿Qué sabes tú acerca de este asunto?

MENSAJEROS. — Esto sé, pues me encontraba presente. Del círculo de los consejeros reales, sólo Calcas ⁷⁷ se levantó, lejos de los Atridas, y, colocando su mano afablemente sobre el brazo derecho de Teucro, le dice y le encomienda que por todos los medios, mientras dure el día que está aún luciendo, encierre a *Ajax* bajo el techo de la tienda y que no le permita salir, si quiere ver a aquél vivo. Según sus palabras, la cólera de la divina Atenea sólo le alcanzará durante este día. Porque los mortales orgullosos y vanos caen —seguida diciendo el adivino— bajo el peso de las desgracias que envían los dioses, como aquél que, naciendo de naturaleza mortal, no razona después como hombre. Ése ⁷⁸, por su parte, nada más abandonar su casa, se mostró un inconsciente, a pesar de los buenos consejos de su padre, que le decía: «Hijo, desea la victoria con la lanza, pero siempre con la ayuda de la divinidad».

770 Pero él, de forma jactanciosa e insensata, respondía: «Padre, con los dioses, incluso el que nada es, podría obtener una victoria. Yo, sin ellos estoy seguro de conseguir esa fama». Con palabras tales alardeaba.

En otra segunda ocasión, a la divina Atenea, cuando le decía, animándole, que dirigiera la mano homicida contra los enemigos, le contestó, enfrentándosele, con terribles e inusitadas palabras: «Señora, asiste a otros

⁷⁷ Calcas, hijo de Téstor, adivino de los aqueos, se aparta de los demás y le dice a Teucro lo que por su inspiración conoce. El mensajero estaría cerca y lo ha oído.

⁷⁸ *Ajax*.

argivos, que por mi lado nunca flaqueará la lucha» ⁷⁹. 775
 Con estas palabras, se ganó la cólera hostil de la diosa,
 por no razonar como un hombre.

Pero, si vive en este día, tal vez podríamos ser sus
 salvadores con la ayuda de un dios. Esto dijo el adivino 780
 y, apartándose al punto del sitio, me envía a ti con es-
 tas órdenes para que sean cumplidas. Y si hemos llega-
 do tarde, no vive ya aquel hombre —si Calcas es sabio.

CORIFEO. — ¡Oh desventurada Tecmesa, ser desdi-
 chado! Ven a ver qué palabras dice éste, pues hieren 785
 en lo vivo y no pueden alegrar a nadie.

(Sale Tecmesa de la tienda.)

TECMESA. — ¿Por qué, desventurada de mí, cuando
 acabo de descansar de mis incesantes desgracias, de
 nuevo me levantas de mi puesto?

CORIFEO. — Escucha a este hombre, porque ha veni-
 do trayéndonos una noticia acerca de la suerte de Áyax 790
 que me ha apesadumbrado.

TECMESA. — ¡Ay de mí! ¿Qué dices, hombre? ¿Es que
 estamos perdidos?

MENSAJERO. — No conozco tu suerte, pero acerca de
 la de Áyax, si es que está fuera, no estoy confiado.

TECMESA. — Sí está fuera, de modo que estoy angus-
 tiada ante lo que dices.

MENSAJERO. — Teucro manda que retengamos a aquél 795
 dentro de la tienda y que no salga solo.

TECMESA. — ¿Dónde está Teucro y por qué razón
 dice esto?

MENSAJERO. — Él está aquí desde hace muy poco.
 Piensa que esta salida de Áyax es funesta.

TECMESA. — ¡Ay de mí, desdichada! ¿De qué hombre 800
 lo ha sabido?

MENSAJERO. — Del adivino hijo de Téstor. En este

⁷⁹ La batalla se ganaba, siempre que la línea de guerreros
 fuese rota. El término *ekrréxei* es lo que significa: «romper».

día de hoy le ocurrirá lo que le vaya a traer muerte o vida.

TECMESA. — ¡Ay de mí, amigos!, protegedme contra un destino ineluctable. Apresuraos vosotros ⁸⁰ para que
 805 Teucro venga cuanto antes. Vosotros, yendo unos hacia los recodos de occidente y otros, a los del levante, tratad de hallar la fatal salida del héroe. Me doy cuenta de que he sido engañada por este hombre y despojada del favor de antaño. ¡Ah! ¿Qué haré, hijo? No debo
 810 quedarme sentada. Ea, iré también yo allá hasta donde resista. Partamos, apresurémonos. No es momento de sentarse cuando queremos salvar a un hombre que se afana por morir.

CORIFE0. — Estoy dispuesto a salir y no lo demostraré sólo de palabra. La prontitud de la acción se acomodará, a la vez, a la de mis pasos.

(Salen de la escena el Coro ⁸¹, Tecmesa y el mensajero. Ahora estamos en un paraje solitario a orillas del mar. Se distinguen unos arbustos. Ajax entra en escena y clava la espada en tierra con la punta hacia arriba.)

815 ÁYAX. — La que me ha de matar está clavada por donde más cortante podrá ser, si alguno tiene, incluso, la calma de calcularlo. Es un regalo de Héctor, el que me es el más aborrecible de mis huéspedes, y el más odioso a mi vista. Está hundida en tierra enemiga, en
 820 la Tróade, recién afilada con la piedra que roe el hierro. Yo la he fijado con buen cuidado, de modo que, muy complaciente para este hombre, cuanto antes le haga morir. Y así bien equipados vamos a estar.

Después de estos preparativos, tú el primero, ¡oh
 825 Zeus!, como es justo, socórreme. No te pido alcanzar

⁸⁰ A los servidores de Ajax.

⁸¹ El Coro abandona la escena en dos semicoros. En otras piezas también ocurre así. (Cf. ESQUILO, *Euménides*, y EURÍPIDES, *Alceste* y *Helena*.)

un gran privilegio: que envíes un mensajero que lleve la noticia fatal a Teucro, a fin de que él, el primero, me levante, cuando haya caído en esta espada, con la sangre aún reciente, y no suceda que, reconocido antes por alguno de mis enemigos, me dejen expuesto, presa y 830 botín de perros y aves de rapiña⁸². Esto es lo que te suplico, oh Zeus, y a la vez invoco a Hermes, el que conduce al mundo subterráneo, que bien me haga dormir⁸³, después que, sin convulsiones y en rápido salto, me haya traspasado el costado con esta espada.

Invoco también en mi ayuda a las siempre vírgenes, 835 que sin cesar contemplan los sufrimientos de los mortales, a las augustas Erinis, de largos pasos, para que sepan cómo yo perezco, desdichado, por culpa de los Atridas. ¡Ojalá los arrebatan a ellos, malvados, del peor modo, destruidos por completo, igual que ven que yo 840 caigo muerto por mi propia mano! ¡Así perezcan aniquilados por sus más queridos familiares!⁸⁴. Venid, rápidas y vengadoras Erinis, hartaros, no tengáis clemencia con ninguno del ejército.

Y tú también, oh Sol, que el inaccesible cielo reco- 845 rres en tu carro, cuando veas mi tierra patria, sujeta la rienda dorada y anuncia mi desgracia y mi destino a mi anciano padre y a mi desgraciada madre. De seguro 850 que la infeliz, cuando oiga esta noticia, un gran gemido lanzará por toda la ciudad⁸⁵. Pero no es provechoso lamentarse en vano de estas cosas, sino que hay que poner manos a la obra cuanto antes.

⁸² Acción terrible para la mentalidad religiosa griega. Eso, en el caso de Polinices, da origen a la tragedia de *Antígona*. Electra amenaza a Egisto con hacer lo mismo con su cuerpo (cf. *Electra* 1487-88).

⁸³ Eufemismo.

⁸⁴ No olvidar que Agamenón muere a manos de su esposa.

⁸⁵ Ecos homéricos. Recuérdese el anuncio de la muerte de Héctor y el grito de Casandra (cf. *Iliada* XXIV 703 ss.).

855 ¡Oh Muerte, Muerte!, ven ahora a visitarme. Pero a
 ti también allí ⁸⁶ te hablaré cuando viva contigo, en
 cambio a ti, oh resplandor actual del brillante día, y a
 ti, el auriga Sol, os saludo por última vez y nunca más
 lo haré de nuevo. ¡Oh luz, oh suelo sagrado de mi tie-
 860 rra de Salamina!, ¡oh sede paterna de mi hogar, ilustre
 Atenas y raza familiar! ⁸⁷, ¡oh fuentes y ríos de aquí,
 llanura Troyana!, a vosotros os hablo y os digo adiós,
 ¡oh vosotros que habéis sido alimento para mí! Esta
 865 palabra es la última que os dirijo, las demás se las diré
 a los de abajo en el Hades.

(Ajax se lanza sobre la espada y muere. Queda oculto entre la maleza. Entra el Coro buscando a Ajax. Viene dividido en dos semicoros.)

PRIMER SEMICORO.

La angustia arrastra angustia sobre angustia. Pues ¿por dónde, por dónde, por dónde no he pasado yo?
 870 *Ningún lugar sabe socorrerme. Atención, atención, de nuevo oigo un ruido.*

SEGUNDO SEMICORO.

De nosotros, tus compañeros de la nave.

PRIMER SEMICORO.

¿Y qué, pues?

SEGUNDO SEMICORO.

Está explorado todo el lado occidental de las naves.

PRIMER SEMICORO.

875 *¿Has obtenido...?*

⁸⁶ En el Hades. La Muerte y el Sueño, según HESÍODO (*Teogonía* 758 ss.), son hijos de la Noche y viven cerca del Hades.

⁸⁷ La presencia de Atenas es constante en la tragedia griega.

SEGUNDO SEMICORO.

Enorme fatiga y nada nuevo a la vista.

PRIMER SEMICORO.

Pero tampoco el hombre se ha aparecido por parte alguna en la ruta del Oriente.

CORO.

Estrofa.

*¿Quién, quién entre los afanados pescadores que sin 880
descanso hacen su pesca, o cuál de las diosas del Olim-
po⁸⁸, o de los ríos que corren al Bósforo, si en alguna 885
parte ha visto errante al de fiero corazón, podría de-
cirmelo a voces? Es terrible que yo, que ando errante
con grandes fatigas, no pueda llegar junto a él en un
recorrido favorable y no pueda ver dónde está ese hom- 890
bre de descarriada mente.*

(Se oyen lamentos detrás de los matorrales.)

TECMESA. — ¡Ay de mí, ay!

CORIFEO. — ¿De quién es ese grito cercano que ha partido del bosque?

TECMESA. — ¡Ah, desdichada!

CORIFEO. — Reconozco a la infeliz mujer conquistada por la lanza, a Tecmesa, profundamente afectada, a 895 juzgar por este lamento.

(Aparece Tecmesa.)

TECMESA. — ¡Estoy perdida, estoy muerta, destrozada, amigos!

CORO.

¿Qué sucede?

TECMESA. — Áyax yace aquí, se nos acaba de sacrificar atravesado por la espada que está oculta.

⁸⁸ El Olimpo de los montes Misios, cercano a la Tróade. Véase nota 74 de esta misma tragedia.

CORO.

900 *¡Ay de mi regreso! ¡Ay, has matado a la vez, oh señor, a este compañero de travesía, oh desgraciado de mí! ¡Oh desdichada mujer!*

TECMESA. — Estando éste como está, hay motivo para dar ayes.

905 CORIFEO. — ¿Y por mano de quién el desdichado lo llevó a cabo?

TECMESA. — Él mismo por sí mismo. Es evidente: la espada sobre la que ha caído, clavada por él en tierra, lo manifiesta.

CORO.

910 *¡Ay, qué desgracia la mía! Por lo visto tú solo te has dado muerte, sin protección de amigos. Y yo, sordo a todo, sin enterarme de nada, me despreocupé. ¿Dónde, dónde yace el obstinado Ajax, de funesto nombre?*

915 TECMESA. — No está para ser visto. Yo lo cubriré con este manto que le abarca por completo ⁸⁹, ya que nadie, ni siquiera un amigo, podría soportar verle expulsando negra sangre por las narices y de su mortal herida por
920 su propio suicidio. ¡Ay de mí! ¿Qué haré? ¿Quién de tus amigos te levantará? ¿Dónde está Teucro? ¡Qué a punto vendría, si llegara, para ayudarme a enterrar a su hermano! Aquí yaces muerto, ¡oh infortunado Ajax!, siendo cual eres. ¡En qué estado te encuentras, que te hace merecedor de alcanzar lamentos, incluso, de tus enemigos!

⁸⁹ El actor que desempeñaba el papel de Ajax, ahora hace el de Teucro. Este túmulo era una efigie tapada casi por completo, visible en la escena. Lo mismo encontramos en *Antígona* (v. 1258) representando a Hemón y en *Electra* con el cuerpo de Clitemestra (v. 1466).

CORO.

Antístrofa.

*¡Desventurado! Al final ibas, ibas a cumplir, por tu 925
obstinado corazón, tu fatal destino de inmensos males.
¡Qué odiosas quejas exhalabas, corazón cruel, contra los 930
Atridas de día y de noche, con funesto sentimiento!
¡Grande en desgracias fue aquel día desde el principio,
cuando tuvo lugar un certamen de valor por las armas! 935*

TECMESA. — ¡Ay de mí!

CORIFEO. — Llega a tus entrañas una auténtica aflicción.

TECMESA. — ¡Ay, ay de mí!

CORIFEO. — Nada me asombra que doblemente te la- 940
mentes, mujer, cuando acabas de perder tal ser que-
rido.

TECMESA. — A ti te es posible imaginarlo, pero en mí
hay un desmesurado sentimiento.

CORO.

Lo confirmo.

TECMESA. — ¡Ay de mí, hijo! ¡Hacia qué yugos de
esclavitud nos encaminamos, qué clase de protectores 945
nos vigilan!

CORO.

*¡Ah! En tu aflicción has nombrado inenarrables he-
chos de los dos implacables Atridas. Pero, ¡ojalá lo im-
pida la divinidad!*

TECMESA. — No se habría llegado a esta situación sin 950
la colaboración de los dioses!

CORIFEO. — Pesada, por encima de nuestras fuerzas,
es la carga que nos han impuesto.

TECMESA. — Palas, la terrible diosa hija de Zeus, ha
causado, sin embargo, tal dolor para agrado de Odiseo.

CORO.

955 Sin duda que el muy osado varón ⁹⁰ se ensoberbece
 en su sombrío corazón y ríe por estos frenéticos males
 960 con estentórea carcajada, ¡ay, ay!, y juntamente los dos
 soberanos Atridas al escucharlo.

TECMESA. — Pues bien, ¡que ellos se rían y se rego-
 cijan con las desgracias de éste! Que, tal vez, aunque
 no le echaban de menos mientras vivía, le lamenten
 muerto por la necesidad de su lanza ⁹¹. Los torpes no
 965 conocen lo valioso, aun teniéndolo en sus manos, hasta
 que se lo arrebatan.

Su muerte me es amarga, en la medida que es dulce
 para aquéllos y, para él mismo, es agradable. Lo que
 deseaba obtener lo ha conseguido para sí: la muerte
 que quería. ¿Por qué, en ese caso, podrían reírse de él?
 970 A los dioses concierne su muerte, no a aquéllos, no.
 Según eso, que se jacte Odiseo con argumentos vanos.
 Áyax no existe ya para ellos, se ha ido dejándome pe-
 nas y lamentos.

(*Tecmesa sale. Se oyen los lamentos de Teucro an-
 tes de que aparezca en escena.*)

TEUCRO. — ¡Ay de mí, ay!

975 CORIFE0. — Silencio. Me parece estar oyendo la voz
 de Teucro, que deja oír un canto acorde con esta des-
 gracia.

(*Aparece Teucro.*)

TEUCRO. — ¡Oh muy querido Áyax! ¡Oh rostro fra-
 terno para mí! ¿Es verdad que has sucumbido como
 el rumor asegura?

CORIFE0. — El héroe ha perecido, Teucro, entérate.

980 TEUCRO. — ¡Ay de mí! ¡Cruel es, pues, mi suerte!

CORIFE0. — Como que estando así las cosas...

TEUCRO. — ¡Ah, desgraciado de mí, desgraciado!

⁹⁰ Odiseo.

⁹¹ En los combates contra los troyanos.

CORIFEO. — ... hay razón para gemir.

TEUCRO. — ¡Oh impetuoso sufrimiento!

CORIFEO. — Excesivo, en verdad, Teucro.

TEUCRO. — ¡Ah, infortunado! ¿Qué es de su hijo?
¿Dónde se encuentra en la tierra de Troya?

CORIFEO. — Está solo junto a las tiendas.

985

TEUCRO. — ¿No lo traerás cuanto antes aquí, no sea que alguno con malas intenciones lo arrebate como a un cachorro de leona sin protección? Ve, apresúrate, socórrele⁹². Todos suelen reírse de los muertos tan pronto como están caídos.

CORIFEO. — Ciertamente que cuando aquel varón aún vivía, Teucro, encargó que te cuidaras de él⁹³ como lo estás haciendo.

TEUCRO. — ¡Oh el más doloroso, para mí, de cuantos espectáculos he contemplado con mis ojos, y camino, de todos los caminos, el que más ha afligido mi alma, el que ahora he hecho, oh queridísimo Ajax, lanzándome a seguir tu rastro, una vez que me enteré de tu muerte! La noticia acerca de ti rápidamente, como si fuera de una divinidad, corrió a través de todos los Aqueos: que habías muerto. Yo, desdichado, al oírlo, mientras estaba ausente, gemía y ahora, al verte, me muero. ¡Ay!

(A un esclavo.) Ea, descúbrela para que vea la desgracia en todo su alcance. ¡Oh rostro terrible de contemplar y de cruel audacia⁹⁴, cuántas amarguras siempre en mí con tu muerte! ¿Adónde me es posible ir, a qué mortales, ya que no te serví de ayuda en tus dolores? ¡Sí que me va a recibir con buena cara y propicio Telamón, tu padre a la vez que mío, cuando llegue

1010

⁹² No está claro si esta orden va dirigida al Corifeo o a Tecmesa.

⁹³ El hijo de Ajax, Eurísaces.

⁹⁴ Rostro que refleja la audacia del suicida.

sin ti! Y ¿cómo no?, si a él ni en la prosperidad le es natural una agradable sonrisa. ¿Qué guardará, qué insulto no dirá al bastardo nacido de una cautiva enemiga⁹⁵, al que te ha traicionado por temor y por cobardía, a ti, muy querido Ajax, acaso con engaños, para obtener tus privilegios y tu palacio, una vez muerto? Tales cosas dirá ese hombre iracundo, pesaroso en su vejez, que por nada se encoleriza y llega hasta la disputa.

Y, finalmente, seré desterrado, echado del país, mostrándome en habladurías como un esclavo, en lugar de como un hombre libre. Tales cosas me aguardan en mi patria. Y en Troya tengo muchos enemigos y pocas ayudas, y todo esto lo he encontrado con tu muerte, ¡ay de mí! ¿Qué haré? ¿Cómo te arrancaré de esta cortante espada de resplandeciente filo, desdichado, por la cual has perecido? ¿Has visto cómo al cabo del tiempo iba Héctor, incluso muerto, a matarte?

Considerad, por los dioses, la suerte de estos dos hombres: Héctor, sujeto al barandal del carro por el cinturón con el que precisamente fue obsequiado por éste⁹⁶, fue desgarrándose hasta que expiró⁹⁷. Y éste, que poseía este don de aquél, ha perecido en mortal caída por causa de la espada. ¿No es Erinis, acaso, la que forjó esta espada y Hades, fiero artesano, lo otro? Yo, ciertamente, diría que éstas, así como todas las cosas, las traman siempre los dioses para los hombres. Y para quien estos pensamientos no sean aceptables en

⁹⁵ Se refiere a él mismo, hijo de Telamón y de una mujer tomada en campaña como botín de guerra, Hesíone.

⁹⁶ Por Ajax.

⁹⁷ Versión extraña para nosotros en relación con el final que, en la *Iliada*, se relata del héroe, muerto por Aquiles y arrastrado su cuerpo (*Iliada* XXII 395 ss.). No sabemos de dónde ha tomado Sófocles esta versión. Tal vez de uno de los poemas del ciclo épico, de la *Etiópida* o de la *Pequeña Iliada*.

su creencia, que él se conforme con los suyos y yo con éstos.

CORIFEO. — No te extiendas demasiado, antes bien, 1040
piensa en seguida cómo enterrarás al hombre y qué vas a decir. Pues veo un enemigo, y tal vez venga a reírse de nuestras desgracias, cual haría un malvado.

TEUCRO. — ¿Quién es el guerrero del ejército que ves?

CORIFEO. — Menelao, en cuyo provecho emprendimos 1045
esta travesía.

TEUCRO. — Ya veo, pues de cerca no es difícil reconocerlo.

(Entra Menelao con su séquito.)

MENELAO. — ¡Eh, tú, te ordeno que no entierres ese cadáver con tus manos, sino que lo dejes como está!

TEUCRO. — ¿Con qué objeto has malgastado tantas palabras?

MENELAO. — Porque así nos parece bien a mí y al 1050
que manda el ejército.

TEUCRO. — ¿Y no podrías decir qué razón invocáis?

MENELAO. — Que, habiendo creído traernos de la patria con él a un aliado y amigo de los Aqueos, nos hemos encontrado, tras una prueba, a alguien peor que los frigios ⁹⁸, un hombre que, tras maquinar la destrucción 1055
para todo el ejército, salió por la noche a sembrar la muerte con su espada. Y, si uno de los dioses no hubiera amortiguado este intento, seríamos nosotros los que yaceríamos muertos de la peor de las muertes, cual el destino que ése ha obtenido, mientras que él 1060
estaría vivo. Pero un dios cambió el rumbo de su insolencia para hacerla recaer en carneros y rebaños.

Por ello, ningún hombre existe con tanto poder como para enterrar en la sepultura su cuerpo, sino que,

⁹⁸ Frigios es aquí sinónimo de Troyanos. En la *Iliada* eran distintos, aunque aliados.

1065 abandonado en la parda arena, será pasto para las ma-
 rinas aves. Y, ante esto, no te exaltes en cólera terrible;
 pues, si estando vivo no fuimos capaces de dominarle,
 lo haremos por completo ahora que está muerto, aun-
 que tú no quieras, controlándole en nuestras manos.

1070 Nunca quiso escuchar mis palabras cuando vivía.
 Y en verdad que es propio de un malvado el que, como
 hombre del pueblo, no tenga en nada el obedecer a los
 que están al frente. En efecto, en una ciudad donde no
 reinase el temor, nunca se llevarían las leyes a buen
 1075 cumplimiento, ni podría ser ya prudentemente guiado
 un ejército, si no hubiera una defensa del miedo y del
 respeto⁹⁹. Y es preciso que el hombre, aunque sea cor-
 pulento, crea que puede caer, incluso por un pequeño
 contratiempo. Quien tiene temor y, a la vez, vergüenza
 1080 sabe bien que tiene salvación. Y donde se permite la
 insolencia y hacer lo que se quiera, piensa que una ciu-
 dad tal, con el tiempo caería al fondo, aunque corrieran
 vientos favorables. Que tenga yo también un oportuno
 1085 temor, y no creamos que, si hacemos lo que nos viene
 en gana, no lo pagaremos a nuestra vez con cosas que
 nos aflijan.

Alternativamente llegan las situaciones. Antes era
 éste el fiero insolente, y ahora soy yo, a mi vez, el que
 estoy engreído y te mando que no des sepultura a éste
 1090 para que no caigas tú mismo en la tumba, si lo haces.

CORIFE0. — Menelao, después de haber dado sabias
 sentencias, no seas luego tú el insolente con los muer-
 tos¹⁰⁰.

⁹⁹ Recuérdense las palabras de Creonte (*Antígona* 666 ss.), que, en términos semejantes, pide la obediencia a las normas establecidas. Ya en HOMERO aparecen argumentos en pro del orden y la obediencia (*Iliada* II 204).

¹⁰⁰ Menelao ha condenado la conducta de Ajax, porque desafió las leyes humanas. Ahora, los marineros le advierten de si no estará él desafiando las leyes de los dioses con sus palabras.

TEUCRO. — Nunca, varones, me podré extrañar de que un hombre que no haya sido nada en sus orígenes después cometa faltas, cuando los que parecen haber nacido nobles yerran con tales razones en sus discursos. ¡Ea, dilo otra vez desde el principio! ¿Es que afirmas tú que trajiste a este hombre aquí por haberlo elegido como aliado de los aqueos? ¿No se embarcó espontáneamente, siendo como era dueño de sí mismo? ¿Con qué razón eres tú el jefe de éste? ¿Con qué razón te permites mandar sobre unas tropas que él trajo de su patria?

Has llegado como rey de Esparta, no como soberano nuestro. Nunca ha sido establecida una norma de autoridad, según la cual dispusieras tú sobre él más que él sobre ti. Has navegado aquí en calidad de lugarteniente de los demás, no de general de todos como para mandar alguna vez sobre Áyax. Así que da órdenes a los que gobiernas y repréndeles a ellos con las altivas palabras; que a éste, ya ordenes tú que no, ya lo haga otro general, yo lo pondré en una tumba con todo derecho sin temor a tu lengua. Porque él no entró en campaña por causa de tu mujer, como los que están llenos de agobio por doquier¹⁰¹, sino por los juramentos a los que estaba ligado¹⁰². Y para nada lo hizo por ti, pues no tenía en cuenta a los don nadie.

Para refutar esto, ven aquí con más heraldos y con el general en jefe. No me volvería yo por el ruido que hagas, mientras seas cual precisamente eres.

CORIFE0. — No me gusta tampoco un lenguaje así en las desgracias. Las palabras duras, aunque estén cargadas de razón, muerden.

¹⁰¹ Otro ejemplo del anacronismo. Parece estar pensando Sófocles en los periecos e hilotas, clases sociales inferiores en el Peloponeso, que servían en las armadas de los nobles espartanos.

¹⁰² Ver luego *Filoctetes*, nota 4.

1120 MENELAO. — El arquero parece no razonar con humildad ¹⁰³.

TEUCRO. — No he adquirido un arte mezquino.

MENELAO. — Grande sería tu jactancia, si tomaras un escudo.

TEUCRO. — Incluso desarmado me defendería de ti, aunque tú tuvieras armas.

MENELAO. — ¡A qué terrible valor da aliento tu lengua!

1125 TEUCRO. — Con la razón de mi parte, es posible mostrarse orgulloso.

MENELAO. — ¿Es que es justo portarse bien con el hombre que me ha matado?

TEUCRO. — ¿Que te ha matado? Extraño es, en verdad, lo que dices, si vives después de muerto.

MENELAO. — Un dios me puso a salvo, pues por éste estaría muerto.

TEUCRO. — No deshonres, pues, a los dioses, si has sido salvado por ellos.

1130 MENELAO. — ¿Es que yo estoy reprobando las leyes de los dioses?

TEUCRO. — Sí, si impides enterrar a los muertos con tu presencia.

MENELAO. — Yo mismo lo impido a los que son mis propios enemigos. Pues no es decoroso.

TEUCRO. — ¿Es que Áyax se colocó frente a ti como tu enemigo? ¹⁰⁴.

MENELAO. — Nuestro odio era mutuo y tú lo sabías.

¹⁰³ El término «arquero» había adquirido en Atenas una connotación peyorativa, ya que muchos de los arqueros eran bárbaros escitas. En la *Iliada*, no obstante, se reconoce la habilidad y el valor de Teucro como arquero. Los mejores arqueros entre los aqueos eran Filoctetes, Odiseo y Teucro.

¹⁰⁴ Teucro quiere probar que Menelao tenía algo personal contra Áyax y que éste no era un enemigo común.

TEUCRO. — Porque fuiste descubierto como un ladrón 1135
amañador de votos contra él ¹⁰⁵.

MENELAO. — Por los jueces, que no por mí, se vio en
eso frustrado.

TEUCRO. — Tú podías a escondidas haber hecho há-
bilmente muchas acciones perversas.

MENELAO. — Esta acusación va contra algún otro para
su tormento.

TEUCRO. — No mayor, a lo que parece, que el que
causaremos nosotros.

MENELAO. — Sólo una cosa te diré: a éste no se le 1140
va a enterrar.

TEUCRO. — Tú, a tu vez, escucha: a éste se le ente-
rrará.

MENELAO. — En una ocasión, ya conocí yo a un hom-
bre osado en sus palabras que animaba a los marine-
ros a navegar en medio del mal tiempo. Su voz, en cam-
bio, no la hubieras encontrado cuando estaba en lo
peor de la tempestad, sino que, oculto por su manto, 1145
se dejaba pisotear por cualquiera de los marineros. Así
también, respecto a ti y a tu fiera boca, tal vez un gran
huracán que sople desde una pequeña nube podría aho-
gar tu incesante griterío.

TEUCRO. — Yo también he visto a un hombre lleno 1150
de insensatez que se comportaba insolentemente con
ocasión de las desgracias de los que le rodeaban. En-
tonces, observándolo alguien parecido a mí y semejante
en su carácter, le dijo lo siguiente: « ¡Oh hombre, no te
comportes mal con los muertos. Si lo haces sabe que 1155
te dolerás! » Así amonestaba, a la cara, al malhadado
varón. Le estoy viendo y me parece que no es otro que
tú. ¿Acaso he hablado enigmáticamente?

MENELAO. — Me voy. Sería una vergüenza que alguien

¹⁰⁵ Alusión al juicio por las armas de Aquiles.

1160 se enterara de que castigo con palabras a quien es posible someter por la fuerza.

TEUCRO. — Vete, entonces. También para mí sería muy vergonzoso escuchar a un hombre necio que dice palabras desagradables.

(Sale Menelao.)

CORO.

Habrás una contienda de gran porfía. Ea, Teucro, 1165 apresurándote cuanto puedas, lánzate a buscar una oquedad profunda para éste, y allí ocupará su sombría tumba de eterno recuerdo para los hombres.

(Entra Tecmesa acompañada de su hijo.)

TEUCRO. — Ciertamente en el momento oportuno se presentan aquí el hijo y la mujer de este hombre para 1170 cuidar de la sepultura de este desventurado cadáver ¹⁰⁶. ¡Oh hijo, acércate aquí, colócate a su lado y, como suplicante, toca al padre que te engendró! ¹⁰⁷. Siéntate implorante, teniendo entretanto en tus manos cabellos 1175 míos, de éste y, en tercer lugar, tuyos ¹⁰⁸, tesoro del suplicante. Y, si algún guerrero te apartara por la fuerza de este cadáver, que, como criminal, sea arrojado por las malas de esta tierra, insepulto, extinguido todo su

¹⁰⁶ Frase, de amplio significado, que incluye los ritos funerarios debidos a un cadáver: lavarlo y vestir el cuerpo (*Antígona* 901), que correrán a cargo de Tecmesa, y derramar libaciones, en lo que Eurísaces también puede participar.

¹⁰⁷ Teucro va a marcharse a buscar un lugar para la sepultura de Ajax; pero antes insiste en que el niño ponga la mano en el cuerpo de su padre en actitud de suplicante estando de rodillas, porque sabe que mientras está en tal actitud nadie podrá tocar el cuerpo sin una ofensa a Zeus, dios de los suplicantes.

¹⁰⁸ Para ofrecérselos al muerto. Así también Electra se lo propone a Crisótemis (*Electra* 449). El simbolismo de esta acción es que la persona de la que se ha cortado el rizo se inmola al muerto y le acompaña a la región de las sombras.

linaje desde la raíz, así como yo corto este rizo ¹⁰⁹. Tenlo, oh niño y cuídalo, y que nadie te mueva, antes ¹¹⁸⁰ bien, arrodillándote, sujétate a él. Y vosotros ¹¹⁰, no estéis parados a su lado como mujeres, en lugar de como hombres, y socorredle hasta que yo vuelva de ocuparme de la sepultura para éste, aunque nadie me lo permita.

CORO.

Estrofa 1.^a

¿Cuál será el último? ¿Para cuándo se terminará el ¹¹⁸⁵ número de los errantes años que me trae, constantemente, la desgracia sin fin de las fatigas marciales en la espaciosa Troya, afrenta infortunada de los helenos? ¹¹⁹⁰

Antístrofa 1.^a

¡Ojalá antes se hubiera sumergido en el amplio cielo o en el Hades, común a todos, aquel hombre que mos- ¹¹⁹⁵ tró a los helenos la guerra de odiosas armas ¹¹¹ que a todos afecta! ¡Oh infortunios creadores de infortunios nuevos! Ella fue la que empezó a destruir a los hombres.

Estrofa 2.^a

Aquella no me concedió que me acompañara la sa- ¹²⁰⁰ tisfacción de las coronas ni de las profundas copas, ni el dulce sonido de las flautas, desdichado, ni pasar la noche en suave reposo. De los amores, de los amores ¹²⁰⁵ me apartó, ¡ay de mí! Y yazco así, desamparado, empapados mis cabellos siempre por abundantes rocíos, recuerdos de la funesta Troya. ¹²¹⁰

¹⁰⁹ Acompañaba las palabras con la acción.

¹¹⁰ Al Coro.

¹¹¹ Se refiere al supuesto inventor de la guerra, no a un personaje concreto.

Antístrofa 2.^a

Antes yo tenía en el aguerrido *Ajax* una defensa del
 incesante temor nocturno. Pero ahora él está entregado
 1215 a un odioso destino. ¿Qué goce, qué goce aún me que-
 da? ¡Ojalá estuviera allí donde me protegiera el pro-
 montorio cubierto de bosque y bañado por el mar, al
 1220 pie de la alta meseta de *Sunión*, para saludar a la sa-
 grada *Atenas*!

(*Teucro entra en escena.*)

TEUCRO. — Me he dado prisa al ver venir hacia aquí
 1225 al jefe *Agamenón*. Es evidente que contra mí va a des-
 atar su infausta lengua.

(*Entra Agamenón.*)

AGAMENÓN. — ¿Eres tú el que te atreves a proferir
 impunemente —según me dicen— terribles palabras
 contra mí? A ti me dirijo, al hijo de la esclava. En ver-
 1230 dad que te jactarías con mucho orgullo y andarías muy
 estirado¹¹², si de una madre noble hubieras nacido, ya
 que, no siendo nada, nos has hecho frente defendiendo
 a quien nada era y has afirmado solemnemente que
 nosotros no hemos venido como generales ni como al-
 mirantes de los aqueos ni de ti, sino que, según tú di-
 ces, *Ajax* se embarcó mandando sobre sí mismo.

1235 ¿No son grandes afrentas para escuchar de esclavos?
 ¿Por qué clase de hombre has dado esos arrogantes
 gritos? ¿Adónde ha ido él o en dónde ha estado que
 yo no estuviera? ¿Es que no tienen los aqueos más gue-
 1240 rrero que éste? Cruel fue el concurso, al parecer, que
 proclamamos entonces entre los argivos por las armas
 de *Aquiles*, si por doquier vamos a aparecer como mal-
 vados según *Teucro*, y si no va a bastar ni el que que-
 déis vencidos para que os sometáis a lo que a la mayo-
 ría de los jueces pareció bien, sino que siempre los que

¹¹² Literalmente: «sobre la punta de los pies».

habéis perdido nos vais a saetear con insultos o a agredir con traición. 1245

Como resultado de esta conducta, sin embargo, nunca se podría llegar a establecer ninguna ley, si rechazamos a los que con justicia han vencido y llevamos adelante a los que están atrás. ¡Hay que impedir eso! No son los más seguros los hombres grandes y de anchas espaldas, sino que en todas partes vencen los que razonan prudentemente. A un buey de anchos costados con un pequeño látigo, sin embargo, se le conduce derecho en su camino. Y yo veo que este remedio a no tardar te convendrá a ti, si no adquieres algo de juicio. Porque, no existiendo ya ese hombre, sino que es ya una sombra, te insolentas con arrojo y te expresas audazmente. ¿No te harás razonable? Y si te das cuenta de quién eres por tu origen, ¿no traerás aquí a algún otro hombre, a uno libre, para que ante nosotros defienda tu causa en tu lugar? ¹¹³. Yo no te comprendería cuando hablastes, pues no conozco la lengua bárbara ¹¹⁴. 1250 1260

CORIFEO. — ¡Ojalá tuvierais vosotros dos la inteligencia de ser sensatos! Nada mejor que esto puedo decirlos. 1265

TEUCRO. — ¡Ay! ¡Cuán rápidamente se pierde para los mortales el agradecimiento al que ha muerto! ¿Puede ser considerada una traición el que este hombre ya no guarde de ti ni un pequeño recuerdo en sus palabras, Ajax, por quien tantas veces tú te has esforzado exponiendo tu vida con la lanza? ¡Todas estas cosas dejadas de lado se han desvanecido! ¡Oh tú, que acabas de decir muchas e insensatas palabras!, ¿no te acuerdas ya cuando, en cierta ocasión en que vosotros 1270

¹¹³ El derecho ático contemporáneo de Sófocles no daba validez al testimonio de un esclavo que no fuera avalado por su amo. Teucro reacciona agriamente ante este insulto.

¹¹⁴ Sigue el tono ofensivo. Hesíone era troyana.

1275 estabais encerrados dentro de vuestros muros, reducidos ya a la nada en la fuga del ejército, éste, yendo él solo, os salvó, a pesar de estar ardiendo ya el fuego en torno a las cubiertas extremas de los barcos y de que Héctor estaba a punto de saltar desde arriba por encima de los fosos a las naves? ¹¹⁵. ¿Quién lo impidió? ¿No fue éste el que lo hizo, de quien tú dices que nunca puso el pie donde tú no estuvieras? ¹¹⁶. ¿Es que para vosotros no lo hizo según debía?

¿Y cuando otra vez él, en persona, porque le tocó en suerte ¹¹⁷ y no por haber sido mandado, se enfrentó solo a Héctor, también solo, echando ante todos no la bola que desertara, un grumo de húmeda tierra ¹¹⁸, sino la que iba a saltar en primer lugar del yelmo de hermoso penacho? Él era quien hacía estas hazañas y yo a su lado, el esclavo, el nacido de madre bárbara.

1290 ¡Desdichado! ¿Adónde podrías mirar al pronunciar tus palabras? ¿Es que no sabes que el legendario Pélope, el que fue padre de tu padre, era bárbaro, un frigio; que Atreo, el que, a su vez, te engendró, ofreció a su hermano ¹¹⁹ el más impío banquete, el de sus propios hijos; que tú mismo has nacido de una madre cretense ¹²⁰, y que, sorprendiendo en brazos de ella a

¹¹⁵ Combate narrado en *Iliada* VII 38-312.

¹¹⁶ Técnica, propia de la sofística, en que a un discurso, como tesis, se le opone otro que lo refuta, contratesis o antítesis. Sófocles no puede sustraerse a la influencia ambiental.

¹¹⁷ Las situaciones que nos describe no se corresponden exactamente con las que la *Iliada*.

¹¹⁸ Alude a la estratagema de Cresfonte, uno de los Heraclidas, quien, al repartirse el Peloponeso, echó en la urna un terrón de tierra húmeda que se deshizo y, así, consiguió el último lote, que era el que deseaba. Aquí se utilizó un casco como recipiente para los guijarros del sorteo, a modo de improvisada urna de guerra.

¹¹⁹ Tiestes.

¹²⁰ Aérope, nieta de Minos e hija de Catreo. Según esta ver-

un hombre extranjero, su propio padre la hizo arrojar a los mudos peces como pasto? Y siendo de tal clase, ¿me haces reproches sobre mi origen, a mí que he nacido de mi padre Telamón, aquel que, por sobresalir ¹³⁰⁰ en el ejército por su valor, obtuvo a mi madre como esposa, la que era por su nacimiento princesa, hija de Laomedonte? Se la ofreció como escogido regalo el hijo de Alcmena ¹²¹.

Si he nacido así noble, de padre y madre nobles, ¹³⁰⁵ ¿podría acaso deshonar al que es de mi sangre, al que en tan gran miseria yace y a quien tú ahora quieres arrojar insepulto? ¿Y no te avergüenzas de decirlo? Pues bien, entérate de esto: si echáis a éste a alguna parte tendréis que echarnos a la vez a nosotros tres, muertos, a su lado ¹²². Porque es evidente que es más ¹³¹⁰ honroso para mí morir esforzándome en defensa de Ajax, que por tu mujer, o ¿por la de tu hermano he de decir? Ante esto, atiende no a mi interés, sino al tuyo, puesto que, si me ofendes en algo, preferirás algún día haber sido, incluso, cobarde conmigo a valiente. ¹³¹⁵

(Entra Odiseo.)

CORIFEO. — Soberano Odiseo, sabe que has llegado muy oportunamente, si te presentas no para complicar las cosas, sino para resolverlas.

ODISEO. — ¿Qué ocurre, guerreros? Desde lejos oí el griterío de los Atridas sobre el cadáver de este valiente.

AGAMENÓN. — ¿Acaso no estábamos escuchando hace ¹³²⁰

sión, su padre la entregó a Nauplio para que la arrojara al mar por haberse entregado a un esclavo. Éste, sin embargo, la casó con Atreo.

¹²¹ Heracles, que la había salvado del monstruo a quien estaba ofrecida en sacrificio y al que había enviado Posidón por haber sido defraudado en las promesas que le había hecho Laomedonte.

¹²² Teucro, Tecmesa y Eurísaces.

muy poco, rey Odiseo, palabras muy ultrajantes en boca de este hombre?

ODISEO. — ¿Cuáles? Porque yo soy indulgente con el hombre que lanza palabras injuriosas cuando también él las oye.

AGAMENÓN. — Oyó afrentas, porque él hacía lo mismo contra mí.

1325 ODISSEO. — ¿Y qué hizo contra ti como para que lo tengas por una ofensa?

AGAMENÓN. — Dijo que no permitiría que este cadáver quedara privado de sepultura, sino que lo enterraría contra mi voluntad.

ODISEO. — ¿Le es posible a un amigo decirte la verdad y seguir siendo tan amigo como antes?

1330 AGAMENÓN. — Dímela. Si no fuera así, estaría loco, ya que te considero el mejor amigo entre los argivos.

ODISEO. — Escucha, pues. No te atrevas, por los dioses, a exponer así cruelmente a este hombre insepulto, y que la violencia no se apodere de ti para odiarle hasta el punto de pisotear la justicia. También para mí era el peor enemigo del ejército desde que me hice con las armas de Aquiles, pero yo no le respondería con injurias hasta negar que he visto en él al más valiente de cuantos argivos llegamos a Troya, después de Aquiles.

1345 De modo que en justicia no podría ser deshonrado por ti, pues no destruirías a éste sino las leyes de los dioses. Y no es justo dañar a un hombre valiente si muere, ni aunque le odies.

AGAMENÓN. — ¿Tú, Odiseo, tomas en este asunto la defensa de éste contra mí?

ODISEO. — Sí, le odiaba cuando hacerlo era decoroso.

AGAMENÓN. — ¿No debías tú también pisotear al muerto?

ODISEO. — No te alegres, Atrida, de provechos que no son honestos.

AGAMENÓN. — No es fácil que un tirano sea piadoso. 1350

ODISEO. — Pero sí que honre a los amigos que le dan buenos consejos.

AGAMENÓN. — Es preciso que el hombre noble obedezca a los que tienen el poder.

ODISEO. — Desiste. Seguirás mandando aunque seas vencido por un amigo.

AGAMENÓN. — Recuerda a qué clase de hombre le estás concediendo el favor.

ODISEO. — Este hombre era un enemigo, pero de noble raza. 1355

AGAMENÓN. — ¿Qué harás, entonces?, ¿así respetas un cadáver enemigo?

ODISEO. — El valor puede en mí más que su enemistad.

AGAMENÓN. — ¿Así de volubles son entre los mortales algunos hombres?

ODISEO. — Ciertamente, muchos son amigos en un momento y después son enemigos.

AGAMENÓN. — ¿Son éstos los amigos que tú aconsejas que tengamos? 1360

ODISEO. — Yo no suelo aconsejar tener un alma inflexible.

AGAMENÓN. — Nos harás aparecer cobardes en el día de hoy.

ODISEO. — No, sino hombres justos a los ojos de todos los helenos.

AGAMENÓN. — ¿Me ordenas que permita sepultar al cadáver?

ODISEO. — Sí, pues yo mismo también llegaré a esa situación. 1365

AGAMENÓN. — ¡Todo es igual! Cada cual se afana por sí mismo.

ODISEO. — ¿Para quién es más natural que me afane que para mí mismo?

AGAMENÓN. — Tuya será considerada esta acción, que no mía.

ODISEO. — De cualquier modo que obres serás honrado.

1370 AGAMENÓN. — Pero al menos sabe bien esto: que yo te concedería un favor incluso mayor que éste; pero que ése ¹²³, aquí y allí, será para mí siempre el más odioso. Tú puedes hacer lo que quieras.

(Sale Agamenón.)

1375 CORIFEO. — Aquel que diga que tú, Odiseo, siendo de esta manera, no eres en tus decisiones un sabio, es un hombre necio.

ODISEO. — Y ahora, a partir de este momento, comunico a Teucro que, en la medida en que era antes enemigo, es ahora amigo y que estoy dispuesto a ayudarle a sepultar este cadáver y a hacer con él los preparativos sin omitir ninguna de cuantas cosas deben los hombres preparar a los varones excelentes.

1380 TEUCRO. — Muy noble Odiseo, todos los motivos tengo para alabarte por tus palabras. Mucho me has engañado en mi presentimiento, pues siendo el mayor enemigo de entre los argivos para éste, sólo tú has acudido a su defensa con actos y no has osado, estando tú vivo, hacer ultrajes desmesurados en presencia del muerto, como ha hecho el jefe, ese loco, que, habiéndose presentado él en persona y su hermano, quiso arrojarle ignominiosamente sin sepultura.

1390 Por ello, que el Padre que domina en el Olimpo, la implacable Erinis y la Justicia que castiga les hagan perecer de mala manera a los malvados, al igual que indignamente querían echar ellos a nuestro héroe con afrentas.

En cuanto a ti, oh vástago del anciano Laertes, no me atrevo a permitirte que intervengas en este enterra-

¹²³ Áyax.

miento, no sea que haga, con ello, algo enojoso para el 1395
muerto. Pero en todo lo demás participa también y, si
quieres traerte a alguien del ejército, no tendremos in-
conveniente. Yo prepararé lo que me corresponde y tú
sabe que eres para nosotros un hombre noble.

ODISEO. — Hubiera sido mi deseo, pero si no te es 1400
grato que haga esto, dándote la razón me voy.

(Sale Odiseo.)

TEUCRO. — *Basta, pues ya ha pasado mucho tiempo. Así que apresuraos los unos a hacer con vuestros brazos una fosa profunda, otros disponed un elevado tri- 1405
pode rodeado de fuego, propio para lavatorios rituales. Que un grupo de hombres traiga de la tienda su armadura y su escudo. Hijo, tú coge tiernamente a tu padre con todas tus fuerzas y ayúdame a levantarlo por los 1410
costados. Las venas aún calientes exhalan una negra sangre. Pero vamos, que todo hombre que diga ser su amigo se apresure, que venga, afanándose por este hom- 1415
bre que fue noble en todo, y ninguno fue mejor entre los mortales; hablo de Ajax, cuando estaba vivo.*

CORIFEO. — *Ciertamente que a los mortales les es posible conocer muchas cosas al verlas. Pero antes nadie es adivino de cómo serán las cosas futuras.* 1420

INDICE GENERAL

	<i>Págs.</i>
INTRODUCCIÓN GENERAL	7
Vida	7
Las formas de la tragedia sofoclea	25
El héroe trágico	45
La obra y su cronología	54
Evolución	60
<i>Ayante</i>	71
<i>Las traquinias</i>	75
<i>Antígona</i>	77
<i>Edipo Rey</i>	82
<i>Electra</i>	87
<i>Filoctetes</i>	90
<i>Edipo en Colono</i>	93
<i>La fortuna del texto sofocleo</i>	98
 LINAJE Y VIDA DE SÓFOCLES	 113
AYAX	117
LAS TRAQUINIAS	183
ANTÍGONA	239
EDIPO REY	301
ELECTRA	369
FILOCTETES	433
EDIPO EN COLONO	499