

SÓFOCLES

# TRAGEDIAS

## ELECTRA

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 ΒΙΒΛΙΟΤΗΚΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ  
ΑΚΑΔΗΜΙΑΣ

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 <sup>1</sup>.

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.) <sup>2</sup> 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

---

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> 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 república<sup>3</sup>. 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»

---

<sup>3</sup> 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 <sup>4</sup>, 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

---

<sup>4</sup> 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 <sup>5</sup>.)

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

---

<sup>5</sup> 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 <sup>6</sup>. 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

---

<sup>6</sup> 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 proveyta («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 filólogos<sup>7</sup> 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.

---

<sup>7</sup> 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 titular<sup>8</sup>. Un fino homenaje de amistad rinde el poeta al historiador al tener

<sup>8</sup> E. DIEHL, *Anth. Lyr. Graeca*, fasc. 1, Leipzig, 1949<sup>3</sup>, 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 gusto<sup>9</sup>, querría atetizar, encontrando algunos filólogos que le han dado gusto) pudieran responder a un pensamiento a la oriental<sup>10</sup>, con ciertos ecos folklóricos 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-

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

<sup>10</sup> 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. Schadewaldt<sup>11</sup> 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

---

<sup>11</sup> «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 sugestivos<sup>12</sup>. 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*),

---

<sup>12</sup> 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 trilogica (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 porfiada<sup>13</sup>. 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

---

<sup>13</sup> 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 dramática<sup>14</sup>. 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

---

<sup>14</sup> 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 siguiente<sup>15</sup>... 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-

---

<sup>15</sup> 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. Müller<sup>16</sup>. Yo propio he intentado algo semejante, tratando por menudo los coros de *Edipo Rey*<sup>17</sup>.

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-

---

<sup>16</sup> *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.

<sup>17</sup> «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 surge 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 sencilla<sup>18</sup>. 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 arte<sup>19</sup>. 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-

---

<sup>18</sup> 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.

<sup>19</sup> 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 <sup>20</sup>.

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-

---

<sup>20</sup> 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* <sup>21</sup>.

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

---

<sup>21</sup> 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 <sup>22</sup>: 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 <sup>23</sup>) 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...

---

<sup>22</sup> 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.

<sup>23</sup> *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 <sup>24</sup>.

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

---

<sup>24</sup> 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 semasiológicas<sup>25</sup> y a modo de inventario<sup>26</sup>, 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

---

<sup>25</sup> 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.

<sup>26</sup> 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 homerismo<sup>27</sup>. 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 Sideras<sup>28</sup>, 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 caber 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

---

<sup>27</sup> 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.

<sup>28</sup> 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)<sup>29</sup>, 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 escrito<sup>30</sup>, 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-

---

<sup>29</sup> 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).

<sup>30</sup> 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 trágicos<sup>31</sup>. 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

---

<sup>31</sup> 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 <sup>32</sup>, 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 <sup>33</sup>, 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

---

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

<sup>33</sup> 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 <sup>34</sup>. 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

---

<sup>34</sup> 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 ausentación 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 <sup>35</sup>. Son incontables las expresiones <sup>36</sup> que el

---

<sup>35</sup> «El dolor y la condición humana en el teatro de Sófocles», en *De Sófocles a Brecht*, Barcelona, 1974<sup>2</sup>, págs. 13-83.

<sup>36</sup> 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 total<sup>37</sup>: 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

---

<sup>37</sup> 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 humano<sup>38</sup>. 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

---

<sup>38</sup> 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 <sup>39</sup>, 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

---

<sup>39</sup> 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*<sup>40</sup>.

### *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<sup>41</sup>, algunos tan

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

<sup>41</sup> 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 <sup>42</sup>, como si Sófocles fuera de

---

<sup>42</sup> 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 importante<sup>43</sup>, 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 Webster<sup>44</sup> 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-

---

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

<sup>44</sup> *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 *Alcestris* de Eurípides (del año 438), los «adioses» de *Alcestris* (vv. 175 ss.) no aciertan, creo, a persuadirnos de que ése, y no el contrario, es el *versus* de la relación <sup>45</sup>.

### *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

---

<sup>45</sup> 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 interpretación<sup>46</sup>, 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

---

<sup>46</sup> 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 abstracto<sup>47</sup>, 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-

---

<sup>47</sup> 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*<sup>48</sup>). 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*

---

<sup>48</sup> 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 Reinhardt<sup>49</sup>, que tanto ha sensibilizado, en esa

---

<sup>49</sup> *Sophokles*, Francfort, 1933 (1941<sup>2</sup>, 1947<sup>3</sup>, 1976<sup>4</sup>). 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) disputa 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 alumbra 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»<sup>50</sup> sobre todo, se anima con una

---

<sup>50</sup> 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 <sup>51</sup>.

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-

---

<sup>51</sup> 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 <sup>52</sup>.

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 <sup>53</sup>. ¿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

---

<sup>52</sup> 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.

<sup>53</sup> 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 Pound<sup>54</sup> 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-

---

<sup>54</sup> *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 <sup>55</sup>.

### «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 <sup>56</sup>. Se ha hablado mucho de la interpretación hegeliana. Fascina-

---

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

<sup>56</sup> 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 tiránico<sup>57</sup>. 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 corazón<sup>58</sup>...

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

---

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

<sup>58</sup> 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 opuestos<sup>59</sup>. 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

---

<sup>59</sup> Cf. K. REINHARDT, *Sophokles: «Antigone»*, Gotinga, 1961<sup>3</sup>, 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 prorrumpo 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 contrastes<sup>60</sup>. 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

---

<sup>60</sup> Cf. J. GOTH, «Antigone». *Interpretationsversuche und Strukturuntersuchungen*, tesis doct., Tubinga, 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 es<sup>61</sup>. 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-*

<sup>61</sup> 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 sofoclea <sup>62</sup>, 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 divino <sup>63</sup>.

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

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

<sup>63</sup> 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 <sup>64</sup>. 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

<sup>64</sup> 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 ciudad<sup>65</sup>. Entremedias, la acción dramática es como una tormenta purificadora<sup>66</sup>. 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

---

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

<sup>66</sup> 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 coéforos* 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 <sup>67</sup>.

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

---

<sup>67</sup> 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 <sup>68</sup>, lo critica como Eurípides <sup>69</sup>, se mantiene en una neutralidad «amoral»? <sup>70</sup>. 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 incomfortable, a un plano mucho más que humano. Orestes y Pílates son los agentes de una justicia divina.

Hay en *Electra* un clasicismo verdaderamente ático

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

<sup>69</sup> 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.

<sup>70</sup> 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 <sup>71</sup>.

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

---

<sup>71</sup> 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 <sup>72</sup>. 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

---

<sup>72</sup> 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?<sup>73</sup> 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

---

<sup>73</sup> 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 vejez<sup>74</sup>, 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-

---

<sup>74</sup> 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 <sup>75</sup>. 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 <sup>76</sup>. 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-

---

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

<sup>76</sup> 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 Eurípides<sup>77</sup>... 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 épocas<sup>78</sup>, 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-

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

<sup>78</sup> Véanse los artículos correspondientes (bajo los nombres propios de seis piezas y s. u. «Herakles») en E. FRENZEL, *Stoffe der Weltliteratur*, Stuttgart, 1976<sup>4</sup> (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<sup>79</sup>. 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<sup>80</sup>. Estos trabajos y otros de primera mano han sido la base del

---

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

<sup>80</sup> 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 conservados<sup>81</sup>. En el siglo II de la Era cristiana (según la opinión ortodoxa de Wilamowitz, hoy en día cuestionada<sup>82</sup>) 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

---

<sup>81</sup> J. HAVEKOSS, *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.

<sup>82</sup> 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) <sup>83</sup>.

En el respecto de los manuscritos sofocleos, un estudio fundamental, verdadero *magnum opus*, de A. Turyn, publicado en 1952 <sup>84</sup>, 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 <sup>85</sup>, Tomás Magistro y Demetrio Triclinio <sup>86</sup>, 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

---

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

<sup>84</sup> *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).

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

<sup>86</sup> 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 ( $\Lambda$  o P), contemporáneo de L y quizá su *gemellus*, dado a conocer en 1926 por J. Vürtheim<sup>87</sup>: 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

---

<sup>87</sup> 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 <sup>88</sup>.

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 (L<sup>2</sup>), 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 <sup>89</sup>, 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 <sup>90</sup> sostienen que A translitera y enmienda un

---

<sup>88</sup> 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.

<sup>89</sup> 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.

<sup>90</sup> 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 propias<sup>91</sup> y por la coincidencia de algunas de éstas con las de códigos considerados por Turyn como *deteriores*<sup>92</sup>.

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 *recensiores*, T (símbolo de la recensión tricliniana); o de

---

<sup>91</sup> 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.

<sup>92</sup> 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 molde<sup>93</sup> 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. Dawe<sup>94</sup>, 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 discutible<sup>95</sup>, 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

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

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

<sup>95</sup> *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 XVI<sup>in</sup>) se conservan cinco, tres escurialenses y dos matritenses. Dos de los escurialenses presentan el texto moscopuleo de la tríada <sup>96</sup>: *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<sup>med</sup>; 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<sup>ex</sup>, contiene, además de seis piezas de Eurípides, el texto de las siete tragedias de Sófocles: es un apógrafo de A <sup>97</sup>, copiado por Zacarías Callierges <sup>98</sup>.

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* <sup>99</sup>), contiene un texto moscopuleo <sup>100</sup> 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

<sup>96</sup> 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.

<sup>97</sup> Cf. A. TURYN, *Studies*, 190.

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

<sup>99</sup> Cf. CH. G. PATRINELIS, *op. cit.*, 94, núm. 3.

<sup>100</sup> 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» (*pampálaios*), 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<sup>r</sup> al 131<sup>r</sup> siendo de letra de Láscaris (etapa de Mesina <sup>101</sup>) los fols. 76<sup>r</sup>-77<sup>v</sup> y 131<sup>r</sup> y, de la letra original del copista, fols. 78<sup>r</sup> al 130<sup>v</sup>. 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 <sup>102</sup>, 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* <sup>103</sup>.

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

<sup>102</sup> Cf. A. TURYN, *Studies*, 147-148.

<sup>103</sup> 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 (1859<sup>2</sup>, 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 Agamenón. 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 <sup>104</sup>. 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 <sup>105</sup>: *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

---

<sup>104</sup> 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).

<sup>105</sup> 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.<sup>a</sup> 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.<sup>a</sup> 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)<sup>106</sup>.

JOSÉ S. LASSO DE LA VEGA

---

<sup>106</sup> 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*<sup>1</sup>, tocó la cítara, por lo cual fue representado con una cítara en el Pórtico
- 6 Pecile<sup>2</sup>. Sátiro cuenta que también él ideó la cachava<sup>3</sup>. 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 querido<sup>4</sup>.
- 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 consagrado<sup>5</sup> 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-

---

<sup>1</sup> 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.

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

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

<sup>4</sup> El carácter afable y la magnanimidad de Sófocles eran proverbiales entre los antiguos.

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

polis<sup>6</sup>, 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 Menito<sup>7</sup>.

Ante muchos tuvo lugar el juicio entre él y su hijo Yofonte.<sup>13</sup> 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 obra<sup>8</sup> 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 siguiente<sup>14</sup> 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 camino<sup>15</sup> 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

<sup>6</sup> En Cic., *De Div.* I 54, se encuentra también esta anécdota.

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

<sup>8</sup> 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 dice<sup>9</sup> 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 Homero<sup>9</sup>:

*«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.

---

<sup>9</sup> Fr. 965.

ELECTRA

## INTRODUCCIÓN

### ESTRUCTURA DEL DRAMA

**PRÓLOGO (1-120).** Orestes explica su plan de acción a Pílates, pero, en primer lugar, van ambos a derramar libaciones y presentar ofrendas sobre la tumba de Agamenón. Desde el v. 86, ocupan el prólogo los lamentos de Electra.

**PÁRODO (121-250).** El Coro entra durante los lamentos de Electra, e inicia un larguísimo diálogo lírico compuesto por tres pares de estrofas y el epodo final. Cada una de ellas está repartida entre las palabras del Coro y las de Electra. En ellas queda clara la resuelta actitud de Electra de fidelidad a su padre y la esperanza en la venganza de Orestes. El Coro, aunque simpatiza con ella, le recomienda calma, confianza en los dioses y esperanza en la vuelta de Orestes, además de paciencia con su madre y con Egisto. Ella se resiste, diciendo que ello supondría deslealtad para su padre.

**EPISODIO 1.º (251-471).** Comprende dos partes. La primera (hasta el v. 327) es un diálogo entre Electra y el corifeo. Ella justifica su conducta y se reconforta con la idea de que Orestes volverá. En la segunda parte hay una discusión en tono airado en la que, por oposición a Crisótemis, se ponen de manifiesto los rasgos del carácter de Electra, a quien no afectan las amenazas que sobre ella se ciernen y que ordena a su hermana desobedecer a su madre.

**ESTÁSIMO 1.º (472-515).** Breve canto coral compuesto de estrofa, antístrofa y epodo. El Coro está esperanzado desde que ha sabido que Clitemestra ha tenido una visión nocturna,

y predice que pronto será vengado el espíritu de Agamenón con el castigo a los autores de su muerte.

**EPISODIO 2.º (516-1057).** Abarca cuatro escenas. En la primera (hasta el v. 659) Clitemestra dialoga con Electra y ambas se recriminan agriamente. Termina con una plegaria de la primera a Apolo. En la segunda parte (hasta el 803) el Pedagogo entra disfrazado y cuenta en una larga narración la supuesta muerte de Orestes. Clitemestra se siente liberada y Electra perdida. Entra el falso mensajero en palacio para ser agasajado. La tercera escena (hasta el 870) es un diálogo lírico entre Electra y el Coro, en el que la joven gime ante su soledad. En la cuarta escena (hasta el v. 1057) entra alborozada Crisótemis por haber descubierto sobre la tumba de su padre pruebas de la presencia de Orestes. Electra le transmite las noticias recientes del pedagogo y le pide colaboración para llevar a cabo sus propósitos de venganza. Crisótemis no acepta, y la discusión llega a su clímax en la esticomitía final.

**ESTÁSIMO 2.º (1058-1097).** De dos cortas estrofas con sus antístrofas correspondientes. En ellas hay un eco de la actitud de las dos hermanas. Comparan la conducta de las aves del cielo y reprochan que Crisótemis no se comporte como ellas. Pero la impiedad no escapará al castigo. Desea que Agamenón se entere de cómo están las cosas y de la disposición de Electra, completamente sola ante un destino que ha aceptado, para la que implora el triunfo.

**EPISODIO 3.º (1098-1383).** Orestes y Píldes se presentan a sí mismos como focenses que vienen acompañados de dos criados, uno de ellos con una urna. Orestes se da a conocer a Electra, que da rienda suelta a su alegría. Hablan de sus planes. El Pedagogo entra en escena (1326) para urgirles a no perder tiempo en palabras. Se da a conocer. Entran los tres en palacio y Electra, tras una breve plegaria a Apolo, les sigue.

**ESTÁSIMO 3.º (1384-1397).** Brevísimo en extensión, abarca sólo una estrofa y su antístrofa. En ellas el Coro imagina lo que están haciendo los vengadores conducidos a su meta por los divinos poderes.

ÉXODO (1398-1510). Se inicia con un diálogo lírico. Electra sale de palacio para describirnos la situación adentro. La muerte de Clitemestra (hasta el 1421) ocurre primero. Luego se aproxima Egisto, al que la joven recibe con ambiguas palabras. Los extranjeros descubren el cadáver de Clitemestra, y Egisto, por su pie, entra en palacio, donde va a correr la misma suerte que aquélla.

### NOTA BIBLIOGRAFICA

- R. G. KAIBEL, *Electra*, Leipzig, 1896.  
 R. C. JEBB, *The tragedies of Sophocles*, Cambridge, 1904.  
 — *Electra*, Cambridge, 1908.  
 A. C. PEARSON, *Sophoclis Fabulae*, Oxford, 1924.  
 A. DAIN y P. MAZON, *Sophocle, II: Ajax, Oedipe Roi, Elèctre*,  
 París, 1958.  
 L. GIL, *Sófocles. Antígona, Edipo Rey, Electra*, Madrid, 1969.  
 M. BENAVENTE, *Sófocles. Tragedias*, Madrid, 1970.  
 J. PALLÍ, *Sófocles. Teatro Completo*, Barcelona, 1973.

### 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
33	πατρός	πατρι
45	Φωκέως	Φωκεύς
81	κάπακούσωμεν	κάνακούσωμεν
84-85	φέρειν / νίκηη τέ φημι	φέρειν / νίκηη τ' ἐφ' ἡμῖν
102	αἰκῶς	ἀδίκως
163	βήματι	λήματι
187	τεκέων	τοκέων
215-216	τὰ παρόντ'; ... αἰκῶς.	τὰ παρόντ' ... αἰκῶς;

PASAJE	TEXTO DE PEARSON	TEXTO ADOPTADO
221	δειν' ἐν δεινοῖς ἠναγκάσθην	Δεινοῖς ἠναγκάσθην, δεινοῖς'
257	εἶ τις	ἦτις
364	λαχεῖν	τυχεῖν
483	φύσας <σ'> Ἑλλάνων	φύσας Ἑλλάνων
581	τίθης	τιθῆς
676	τε καὶ τότε' ἐννέπω	τε καὶ πάλαι λέγω
686	δρόμον	δρόμου
783	ἀπηλλάγην	ἀπήλλαγμαί
898	ἐγχρίμπει	ἐγχρίπτει
914	ἐλάνθανεν	ἐλάνθαν' ἄν
1015	πίθου	πιθοῦ
1070	νοσοῦντ'	νοσεῖ
1075	τό γ' αἰεὶ πάρος	τόν αἰεὶ πατρός
1260	οὔν ἀντάξει' ἄν	οὔν ἀξίαν
1283	ὄργαν	ὄρμάν
1457	τυγχάνει	τυγχάνοι

## ARGUMENTO DE *ELECTRA*

Está planteada de la siguiente manera: el ayo muestra a Orestes lo que hay en Argos. Pues, siendo él pequeño, Electra, que lo había sustraído cuando su padre fue asesinado, se lo entregó al ayo, temerosa de que también lo asesinaran junto con el padre. Lo envió a Fócide, junto a Estrofió, sobrino de su padre [... junto a Anaxibia, su hermana].

## DE OTRA MANERA

Quien presenta el prólogo es el ayo, el anciano pedagogo que tomó y transportó a Orestes a Fócide junto a Estrofió, y ahora le muestra lo que hay en Argos. En efecto, habiéndolo sustraído de pequeño, el pedagogo huyó de Argos y, transcurridos veinte años, volviendo a Argos con él, le muestra lo que hay en Argos.

La escena de la obra discurre en Argos. El Coro está formado por doncellas del lugar. Presenta el prólogo el pedagogo de Orestes.

## PERSONAJES

**PEDAGOGO.**

**ORESTES.**

**ELECTRA.**

**CORO de doncellas.**

**CRISÓTEMIS.**

**CLITEMESTRA.**

**EGISTO.**

(La escena tiene lugar ante el palacio real de Micenas. Desde allí se divisa la llanura de la Argólide. Está amaneciendo.)

PEDAGOGO. — ¡Oh hijo de Agamenón, el que en otro tiempo estuvo al frente del ejército en Troya! Ahora te es posible —pues estás presente— contemplar aquello que siempre deseabas. Ésta es la antigua Argos<sup>1</sup> que anhelas, recinto sagrado de la doncella, hija de Ínaco, 5 la fustigada por el tábano<sup>2</sup>. Aquí, Orestes, la plaza licia del dios matador de lobos<sup>3</sup>. Éste de la izquierda es el famoso templo de Hera. Desde este lugar, adonde hemos llegado, puedes afirmar que ves Micenas, la rica en

---

<sup>1</sup> La ciudad que están contemplando desde lo alto y de la que va a describir los principales monumentos es, naturalmente, Micenas, y no la ciudad de Argos, aunque, desde Homero, este nombre se asigna también a toda la llanura en la que Micenas está situada. El epíteto de «antigua» se refiere a toda la región, ya que las leyendas más antiguas que conocemos acerca de las relaciones entre Grecia y Asia se sitúan en las costas del Golfo Argivo (HERÓDOTO, I 1).

<sup>2</sup> Ío, hija de Ínaco, recibía culto en la llanura de Argos. Fue amada por Zeus, por lo cual Hera la convirtió en vaca, la puso bajo la vigilancia de Argos, el de los cien ojos, y le mandó un tábano que la persiguió a través de Europa y Asia hasta Egipto (ESQUILO, *Suplicantes* 291 y sigs., y *Prometeo encadenado* 589 y sigs.).

<sup>3</sup> El apelativo de «licio» es hecho derivar popularmente de *lýcos*. Si hubiéramos traducido éste en su transcripción sería «licóctono», lo que hubiera hecho notar la paronomasia que se recoge en la lengua griega. Sófocles, aquí, nos lo presenta como un dios protector de manadas y rebaños.

10 oro. Y he ahí el palacio de los Pelópidas, desolado por los  
crímenes, de donde en otro tiempo te saqué después del  
asesinato de tu padre, habiéndote recibido de manos de  
tu hermana, la que lleva tu misma sangre, y poniéndote  
a salvo, te alimenté hasta tanto llegaras a la edad de ser  
15 vengador de la muerte de tu padre. Y ahora, ciertamente,  
Orestes y tú, Pílates, el más querido de los huéspedes,  
debéis tomar pronto una decisión sobre lo que tenéis que hacer,  
porque el brillante resplandor del sol provoca los cantos matutinos  
de las aves, nítidos ya, y  
20 la negra noche llena de estrellas nos ha abandonado. Antes de que  
alguna persona salga del palacio hay que ponernos de acuerdo,  
pues estamos llegando a un punto en el que ya no hay ocasión de  
dudar, sino que es momento de pasar a la acción.

ORESTES. — ¡Oh el más querido de los servidores!  
¡Cómo me das claras muestras de tu lealtad hacia nosotros!  
25 Pues, como un caballo de buena raza, aun siendo viejo, no pierde  
el coraje en los peligros, sino que yergue las orejas, así también  
tú nos alientas y tú mismo sigues estando entre los primeros.  
Por tanto, te revelaré lo que  
30 he resuelto, y tú, prestando oído atento a mis palabras, corrígeme  
si en algo no me ajusto a lo que en este momento conviene.

Cuando yo llegué al oráculo pítico para conocer de  
35 qué modo vengaría a mi padre de sus asesinos, me responde Febo  
lo que al punto conocerás: que yo mismo, desprovisto de escudo y  
de ejército, con astucias, tramara las muertes justicieras por mi  
mano. Así, después que hemos oído tal oráculo, cuando se presente  
40 la ocasión, entra en palacio y trata de enterarte de todo lo que  
sucede, para que, una vez conocedor de ello, me lo comuniques  
claramente. No te reconocerán por tu vejez y por el largo tiempo  
pasado, ni sospecharán a causa del cabello cano.

Dirás lo siguiente: que eres extranjero, de Focea, 45 que vienes de parte de Fanoteo, porque casualmente éste es el mejor de sus amigos. Anuncia, reforzándolo con un juramento, que ha muerto Orestes debido a un fatal accidente, al rodar desde el carro en marcha durante los juegos píticos. Sea éste tu relato. Nosotros, según 50 lo ordenado, tras adornar la tumba de mi padre con libaciones y rizos cortados de la cabeza, volveremos de nuevo, sosteniendo en las manos la urna de paredes bronceínas que tú sabes tengo oculta entre unas matas, 55 para, después de engañarles con esta historia, llevarles la dulce noticia de que mi cuerpo ha perecido, consumido por el fuego y convertido en polvo. ¿Por qué ha de inquietarme esto cuando, muerto de palabra, estoy de hecho 60 vivo y voy a obtener fama con ello?

Pues me parece que ningún discurso que comporta provecho es malo. En efecto, he visto varias veces que, incluso los sabios, mueren falsamente de palabra, y después, cuando vuelven otra vez a casa, son aún más honrados <sup>4</sup>. Así también yo me jacto de que, como resultado 65 de esta noticia, brillaré vivo entre mis enemigos como una estrella.

Conque, ¡oh tierra patria y dioses locales!, recibidme victorioso en estos caminos, y tú, palacio paterno, pues vengo para purificarte según la justicia, impulsado por 70 los dioses. Y no me expulséis de esta tierra sin honra, sino recibidme dueño de mi fortuna y restablecedor del palacio. Yo ya he hablado; ahora tú, anciano, ve y preocúpate de cumplir tu deber. Nosotros dos partimos. 75 Éste es el momento oportuno y esto constituye precisamente la mayor protección en toda empresa para los hombres.

---

<sup>4</sup> Se decía de Pitágonas y del mago tracio Zalmoxis, discípulo de Pitágoras, que así quería convertir a los tracios a la doctrina de la inmortalidad.

ELECTRA. — (*Dentro de palacio.*) ¡Ay de mí! ¡Infortunada de mí!

PEDAGOGO. — Me ha parecido, hijo, oír dentro, a través de las puertas, el gemido de algún servidor.

80 ORESTES. — ¿No será acaso la desgraciada Electra? ¿Quieres que permanezcamos aquí y que escuchemos sus lamentos?

PEDAGOGO. — En modo alguno. No emprendamos nada antes de realizar las órdenes de Loxias. De acuerdo con ellas, comencemos derramando libaciones por tu padre.  
85 Pues ello nos traerá la victoria y el dominio de las acciones emprendidas.

(*Abandonan la escena los tres personajes y se presenta Electra.*)

ELECTRA. — ¡Oh luz inocente y aire que recubres por igual a la tierra! Muchas veces escuchaste cantos de due-  
90 lo y muchas percibiste golpes en el pecho que me hacían brotar sangre, cuando la sombría noche terminaba. Los odiosos lechos de esta casa desdichada son ya concedores de lo que ocurre durante la noche: cuántas veces  
95 gimo por mi infortunado padre, a quien el sangriento Ares no recibió como huésped en tierra extranjera<sup>5</sup>, sino que mi madre y el que comparte su lecho, Egisto, como leñadores a un árbol, le abrieron la cabeza con asesina hacha.

100 Y ningún lamento ante estos hechos parte de otro que no sea yo, por ti, padre, tan injusta y lastimosamente muerto. Pero, ciertamente, no cesaré en duelos y  
105 en sombríos lloros mientras vea los resplandecientes centelleos de las estrellas y la luz del día. No dejaré de hacer oír a todos el sonido de mi queja —cual rui señor

---

<sup>5</sup> Es decir, que Agamenón no encontró la muerte en Troya. Ares es el dios de la guerra y disfruta con la muerte y la sangre.

que ha perdido a su hijo <sup>6</sup>— en un plañido lastimero ante estas puertas paternas.

¡Oh morada de Hades y Perséfone! ¡Oh Hermes, que 110  
conduces a los infiernos, y venerable Maldición! Erinias,  
ilustres hijas de los dioses, que contempláis a los que  
han muerto injustamente, a los que han sido engañados  
en sus lechos, venid, socorredme, vengad el asesinato de 115  
mi padre y haced venir a mi hermano, pues sola no soy  
capaz de llevar equilibrado el peso de la pena que cargo 120  
al otro lado <sup>7</sup>.

*(Entra el Coro compuesto de mujeres de Micenas.)*

Estrofa 1.<sup>a</sup>

CORO. — ¡Oh hija, hija de la más miserable madre,  
*Electra!* ¿En qué incesante lamento siempre te consu-  
mes por Agamenón, hace tiempo atrapado con engaños, 125  
impiamente, por falaz madre, traicionado por infame  
mano <sup>8</sup>? ¡Cómo desearía que muriera el que ha causado  
esto, si me está permitido gritarlo!

ELECTRA. — ¡Oh pueblo de noble raza! Habéis venido  
como consuelo de mis sufrimientos, me doy cuenta, soy 130  
consciente, no me pasa inadvertido. Pero no quiero des-  
cuidar esto: dejar de gemir por mi infortunado padre.  
¡Oh vosotras que me respondéis con el agradecimiento  
de una total amistad! Dejadme que así vague de un lado 135  
a otro, ¡ah, ah!, os lo suplico.

Antístrofa 1.<sup>a</sup>

CORO. — *Pero no sacarás a tu padre de la laguna co-  
mún a todos, del Hades, ni con gemidos ni con súplicas,*

<sup>6</sup> Es una alusión al mito de Procne. Véase nota 9.

<sup>7</sup> Imagen inspirada en la balanza, instrumento popular de fácil captación por el auditorio. En uno de los platillos está el sufrimiento y en el otro, ella misma.

<sup>8</sup> Obsérvese cómo reitera, una y otra vez, la idea de engaño, resaltando así esta circunstancia entre las que rodearon la muerte de Agamenón.

140 *sino que, abandonando la medida, te destrozas en un dolor irremediable lamentándote siempre, sin encontrar en ello ninguna liberación de las desgracias. ¿Por qué no te evades de las aflicciones?*

145 ELECTRA. — *Insensato el que olvida a un padre que se ha ido de manera tan lamentable; mas, en cuanto a mi, es grato a mi pensamiento el pájaro que, turbado, se lamenta; el que constantemente se lamenta por Itis,*  
 150 *por Itis, mensajero de Zeus*<sup>9</sup>. *¡Ah, Niobe, colmada de desgracias!, yo a ti te tengo por diosa, tú que en una roca que te sirve de tumba, ¡ay, ay!, lloras*<sup>10</sup>.

### Estrofa 2.<sup>a</sup>

CORO. — *No se te mostró sólo a ti entre los mortales,*  
 155 *hija, el dolor. En esto tú te muestras más desmesurada que los que están dentro, con los que convives y son de la misma sangre por el nacimiento; de otra manera viven Crisótemis e Ifianasa*<sup>11</sup>. *Y en un lugar escondido*  
 160 *para las penas, feliz en la juventud, Orestes, a quien la*

---

<sup>9</sup> Itis era hijo del tracio Tereo y de Procne, hija de Pandión, rey de Atenas. Fue inmolado por su propia madre para vengar a su padre, al que se ofreció ella en un banquete. Los dioses transformaron a Procne en ruiseñor para ayudarla a huir de Tereo, y desde entonces se lamenta eternamente llamando a su hijo. En la poesía hay constantes alusiones a este mito (*Odisseo* XIX 518; *ESQUILO, Suplicantes* 60-67; *Agamenón* 1142-1145; etcétera).

<sup>10</sup> Niobe, orgullosa por su numerosa descendencia, ofendió a Leto, quien pidió a sus hijos, Apolo y Artemis, que la vengaran. Estos mataron con sus flechas a todos los hijos de Niobe, que, afligida, huyó al monte Sípilo, junto a su padre, Tántalo, y allí fue transformada por los dioses en rosa. Véase *Antígona* 825.

<sup>11</sup> Ifianasa es el nombre que, en la *Iliada*, recibe una de las hijas de Agamenón. Las otras son Crisótemis y Laódice. No se nombra, sin embargo, a Ifigenia ni a Electra. Sólo aquí en la tragedia se la nombra.

*ilustre tierra de Micenas recibirá un día como a un bien nacido, cuando venga por gozosa resolución de Zeus.*

ELECTRA. — *A éste yo, esperando incansable, sin hijos, infeliz, sin casamiento, siempre aguardo, bañada en lágrimas, con un destino de males sin fin. Pero él<sup>12</sup> olvida las cosas que experimentó y aquello de lo que se ha enterado<sup>13</sup>. Pues, ¿qué noticia me ha llegado que no haya sido falsa? Siente añoranza, pero, a pesar de ello, no considera oportuno dejarse ver.*

### Antístrofa 2.<sup>a</sup>

CORO. — *Ten confianza en mí; confía, hija. Aún está en el cielo el que observa y gobierna todas las cosas, el gran Zeus, a quien, si le transfieres el penosísimo resentimiento, ni estarás apenada en exceso por los que odias, ni los tendrás en olvido. Porque el Tiempo es divinidad que todo lo arregla, y ni el hijo de Agamenón, que está en la costa donde pacen bueyes, en Crisa<sup>14</sup>, es indiferente, ni el dios que reina junto al Aqueronte<sup>15</sup>.*

ELECTRA. — *Pero una gran parte de mi vida se me ha quedado ya atrás, sin que se cumplan mis esperanzas. Y no resisto más, yo que sin padres me consumo, sin que ninguna persona amiga proteja, sino que, igual que una extranjera indigna, soy una administradora de la casa de mi padre. Así, con indecoroso vestido, vago en torno a mesas vacías<sup>16</sup>.*

<sup>12</sup> Orestes.

<sup>13</sup> Es decir, la triste situación de Electra, que conoce por los mensajes que ella le manda.

<sup>14</sup> Crisa, situada al N. del Golfo de Corinto y al S. de Delos. La llanura que rodea a esta ciudad estaba dedicada al dios Apolo.

<sup>15</sup> Hades, dios de los muertos.

<sup>16</sup> Se desprende que, a causa de su rebeldía, era tratada en el palacio peor que sus hermanas.

Estrofa 3.<sup>a</sup>

195 *CORO. — Grito quejumbroso tras el regreso*<sup>17</sup>, *que-*  
*jumbroso también en el lecho paterno, cuando fue con-*  
*tra él lanzado el golpe frontal del hacha broncea. En-*  
*gaño fue el consejero, amor quien lo mató tras engendrar*  
200 *de manera terrible una terrible apariencia, ya sea una*  
*divinidad, ya un mortal el que ha realizado eso.*

*ELECTRA. — ¡Oh día aquel en que te presentaste a mí*  
*como el más odioso de todos! ¡Oh noche! ¡Oh terrible*  
205 *aflicción del banquete inenarrable!*<sup>18</sup>. *Mi padre conoció*  
*la vergonzosa muerte por las mismas dos manos que se*  
*han apoderado de mi vida convirtiéndola en cautiva. Me*  
210 *han destruido; a ellos el gran dios del Olimpo quiera*  
*procurarles el padecimiento de penas vengadoras, y ojalá*  
*no disfruten del triunfo tras haber cometido tales actos.*

Antístrofa 3.<sup>a</sup>

215 *CORO. — Reflexiona y no sigas adelante en tus pala-*  
*bras. ¿No te das cuenta de qué argumentos te vales*  
*ahora para precipitarte ignominiosamente hacia tu pro-*  
*pia desgracia? ¿Te has procurado algo mejor que desgra-*  
*cias al originar siempre disputas por tu ánimo malhumo-*  
*rado? Pues tales cosas no son para discutir con los po-*  
220 *derosos, en el trato con ellos.*

*ELECTRA. — Por terribles circunstancias he sido for-*  
*zada, por terribles circunstancias. Lo sé, soy consciente*  
*de mi cólera. Pero ni en ellas refrenaré esta obstinada*  
225 *actitud mientras tenga vida. Porque, ¿a quién, oh linaje*  
*querido, podría yo escuchar un consejo oportuno? ¿A*  
*quién que razone convenientemente? Dejadme, dejadme,*

---

<sup>17</sup> De Troya.

<sup>18</sup> Para festejar la vuelta de Agamenón a Micenas, Egisto y Clitemestra han preparado un banquete durante el cual es asesinado, según la versión homérica. En los poetas trágicos varía la circunstancia del asesinato: o bien en el banquete, o bien durante el baño (ESQUILO, *Agamenón* 1580 y sigs.).

*consoladoras mías. Esto ha de ser considerado irremedi- 230*  
*diamente. Nunca pondré fin a mis sufrimientos y habrá un*  
*sinnúmero de lamentaciones.*

Epodo.

CORO. — *Pero es con ánimo benevolente, como una*  
*madre leal, como te digo que no engendres desgracia 235*  
*sobre desgracia.*

ELECTRA. — *¿Y cuál es la medida de la maldad? ¡Ea!,*  
*dilo. ¿Cómo puede ser bueno despreocuparse de los que*  
*han muerto? ¿En qué hombre se ha engendrado esta*  
*idea? ¡Ojalá no sea yo estimada entre éstos, ni habite con 240*  
*ellos satisfecha si estoy en la verdad, dejando de lanzar*  
*al aire agudos lamentos que dan honra a mi padre!*

*Pues si el muerto, siendo polvo y nada, ha de yacer 245*  
*desgraciado, y ellos, en cambio, no pagan las penas que*  
*son precio de su muerte, se podría perder el respeto y la 250*  
*piedad en todos los mortales.*

CORIFE0. — Yo, hija, he venido procurando por lo  
tuyo tanto como por lo mío. Y si no hablo con sensatez,  
prevalezca tu opinión. Nosotras te seguiremos.

ELECTRA. — Siento vergüenza, mujeres, de pareceros  
que estoy demasiado afligida por mis muchos gemidos, 255  
pero la fuerza de los hechos me obliga a hacerlo. Discul-  
padme. Mas, ¿cómo la mujer que es bien nacida no ha-  
ría esto al ver las desgracias paternas? Desgracias que,  
más que declinar, veo yo crecer incesantemente de día  
y de noche. Y así, primeramente, las relaciones con la 260  
madre que me engendró han resultado aborrecibles. Ade-  
más, vivo en mi propia casa con los asesinos de mi padre  
y por ellos soy dominada y en ellos está el que yo reciba 265  
algo o, del mismo modo, que quede privada de ello.

Y además, ¿qué clase de días os parece que arrastro,  
cuando veo a Egisto sentado en el trono paterno y ob-  
servo que lleva los mismos vestidos que aquél y que ofre- 270  
ce libaciones junto al hogar donde le mató? Y el colmo

del ultraje: veo al asesino en el lecho de mi padre con la infeliz de mi madre, si se debe llamar así a la que yace  
 275 con éste; ella, tan malvada como para vivir con un infame sin temer a ninguna Erinis; antes bien, como quien se regocija por lo que ha hecho, cuando descubre el día  
 280 en el que otrora mató a mi padre con engaño, organiza coros y ofrece ovejas para ser sacrificadas mensualmente a los dioses salvadores. Y yo, al verlo, desventurada, lloro dentro de la casa, me consumo y me lamento a solas conmigo misma por este infortunado festín celebrado  
 285 en el nombre de mi padre. Y ni siquiera me es posible llorar tanto como para complacer a mi ánimo. Pues esa mujer «noble por sus palabras», llamándome a voces, me lanza injurias de esta clase: «Oh ser impío y odioso,  
 290 ¿acaso se te ha muerto a ti sola el padre? ¿Ningún otro mortal está en duelo? ¡Ojalá mueras miserablemente y los dioses infernales no te liberen nunca de los lamentos actuales!». Con esta arrogancia habla, excepto cuando oye de alguno que Orestes vendrá; entonces, a mi lado,  
 295 furiosa, me grita: «¿No eres tú la causa de estas cosas? ¿No es esto obra tuya, que, habiéndome arrebatado a Orestes de mis manos, lo pusiste a resguardo en secreto? Pero sábetelo que pagarás la pena que mereces.» Con estas  
 300 palabras me insulta y, a su lado, la incita su «ilustre esposo», ese cobarde en todo, la maldad en persona, el que libra las batallas con las mujeres<sup>19</sup>. Mientras que yo, esperando siempre que Orestes se presente para hacer  
 305 cesar esta situación, me muero, ¡infeliz! Porque, en esa constante demora, ha destruido todas las esperanzas presentes y por venir. En semejante situación, amigas, no

---

<sup>19</sup> Podemos entender dos alusiones en esta dura crítica a Egisto. O que ha dejado a Clitemestra llevar a cabo el asesinato de Agamenón, o que se quedó en su país entre las mujeres mientras los hombres combatían en Troya (cf. ESQUILO, *Agamenón* 1625).

es posible ni ser sensata ni piadosa; antes bien, en las desgracias es forzoso, incluso, practicar el mal.

CORIFE0. — Ea, dime, ¿nos dices esto estando Egisto 310 cerca o porque se ha ido del palacio?

ELECTRA. — ¡Ciertamente! No creas que yo, si él estuviera cerca, vendría ni a las puertas. Ahora está en los campos.

CORIFE0. — Verdaderamente también yo llegaría a hablar más confiadamente contigo si esto es así. 315

ELECTRA. — Ya que ahora está ausente, infórmate de lo que quieras.

CORIFE0. — Pues bien, te pregunto: ¿qué tienes que decir de tu hermano, si viene ya o se demora? Quiero saberlo.

ELECTRA. — Al menos lo dice, pero, a pesar de ello, nada hace de lo que dice.

CORIFE0. — Cuando un hombre acomete una gran acción suele vacilar. 320

ELECTRA. — En lo que a mí respecta le salvé sin vacilación.

CORIFE0. — Ten confianza. Tiene un natural noble como para proteger a los suyos.

ELECTRA. — Estoy convencida, ya que, si no, no hubiera vivido tanto tiempo.

CORIFE0. — Ahora no digas nada más, porque veo a 325 tu hermana, a Crisótemis, hija por linaje del mismo padre y de la misma madre, que, procedente de la casa, lleva ofrendas fúnebres en sus manos, como se acostumbra a practicar con los muertos.

CRISÓTEMIS. — ¿Qué noticias has venido a traer junto a las puertas del vestíbulo, oh hermana, sin querer 330 aprender después de tan largo tiempo a no complacer en vano tu cólera inútil? Sé que también yo, ciertamente, sufro en las presentes circunstancias, hasta el punto de que, si yo tuviera fuerza, les haría ver cuáles son mis

335 sentimientos para con ellos. Pero ahora, en medio de las desgracias, me parece mejor navegar con las velas recogidas<sup>20</sup> y no creer que estoy haciendo algo sin hacer daño en realidad.

Otro tanto quiero que hagas también tú. Aunque lo justo no está en lo que yo digo, sino en lo que tú crees.  
340 Pero si he de vivir en libertad, tienen que ser obedecidos en todo los que mandan.

ELECTRA. — Es terrible que, siendo hija de un padre como el tuyo, le hayas olvidado y te preocupes de la que te engendró. Todas las advertencias que me has hecho las has aprendido de aquélla y nada dices por ti misma.  
345 Según esto, escoge una de las dos cosas: o razonar imprudentemente o, haciéndolo con prudencia, olvidar a los tuyos. Porque acabas de decir que, si tuvieras fuerza, mostrarías el odio que les tienes, pero, cuando yo me dispongo a vengar a nuestro padre, hasta las últimas  
350 consecuencias, no colaboras, y obstaculizas a quien intenta hacerlo. ¿No es esto cobardía unida a las desgracias? Porque, enséñame —o aprende de mí— qué ventaja obtendría si cesara de lamentarme. ¿Acaso no vivo? De  
355 mala manera, lo sé, pero me es suficiente. Inquieto a éstos<sup>21</sup>, con lo que procuro satisfacciones al muerto, si es que hay algún tipo de gratificación allá abajo. Mientras que tú, que los «odias», lo haces sólo de palabra, pero de hecho convives con los asesinos de tu padre. Yo, por  
360 mi parte, nunca condescendería con ellos, ni aunque alguien me fuera a traer los privilegios por los que ahora te envanece. Que ante ti haya una mesa colmada y te sea la vida fácil. ¡Que tenga yo por único alimento el no

---

<sup>20</sup> Como en tantas otras ocasiones, aquí emplea un término tomado del lenguaje del mar, metáfora de fácil captación por un pueblo eminentemente marinero.

<sup>21</sup> Clitemestra y Egisto.

contradecirme a mí misma! No deseo alcanzar tus privilegios, ni tú los desearías si fueras juiciosa. 365

Y ahora, pudiendo ser llamada hija del mejor de todos los padres, hazte llamar hija de tu madre<sup>22</sup>, pues así te mostrarás perversa ante los más por haber traicionado a tu padre muerto y a los tuyos.

CORIFE0. — Nada digas a impulsos de la cólera, ¡por los dioses! Porque en los discursos de ambas partes hay algo de provecho, si tú aprendes a hacer uso de las palabras de ésta y ella, a su vez, de las tuyas. 370

CRISÓTEMIS. — Yo, mujeres, de alguna manera estoy acostumbrada a las razones de ésta, y no le hubiera dicho nada, si no hubiera oído que una tremenda desgracia se abate sobre ella, tal que la contendrá en sus largos lamentos. 375

ELECTRA. — Ea, dime eso tan terrible, pues, si me vas a anunciar algo peor que lo presente, no podría objetarte.

CRISÓTEMIS. — Te diré todo cuanto yo sé: van a enviarte, si no cesas en estos lamentos, allí donde nunca verás el resplandor del sol, y habrás de cantar tus desgracias, mientras vivas, en un refugio abovedado, lejos de esta tierra. Ante esto medita y no te me quejes después, cuando lo padezcas. Ahora es un buen momento de juzgar con cordura. 380

ELECTRA. — ¿Verdaderamente han decidido hacer eso conmigo? 385

CRISÓTEMIS. — Sí, cuando Egisto vuelva a casa.

ELECTRA. — Si es por este motivo, ¡ojalá volviera pronto!

CRISÓTEMIS. — ¡Qué imprecación has hecho, desgraciada!

---

<sup>22</sup> Esto supondría renegar del padre. En Grecia los hombres eran llamados por el patronímico.

ELECTRA. — Que vuelva aquél, si tiene intención de hacer algo de esto.

390 CRISÓTEMIS. — ¿Qué hace falta para que te muestres sensible? ¿Dónde está tu sentido común?

ELECTRA. — Me lleva a escapar lo más lejos posible de vosotros.

CRISÓTEMIS. — ¿Y no haces mención de tu vida presente?

ELECTRA. — ¡Pues es bella mi existencia como para admirarla!

CRISÓTEMIS. — Pero lo sería, si aprendieras a razonar con cordura.

395 ELECTRA. — No me enseñes a ser infiel a los míos.

CRISÓTEMIS. — No te enseñe eso, sí a someterte a los que tienen el poder.

ELECTRA. — Halágales tú con esas razones. No le van a mi modo de ser.

CRISÓTEMIS. — Bueno es, sin embargo, no sucumbir por insensatez.

ELECTRA. — Sucumbiré, si es necesario, para vengar a mi padre.

400 CRISÓTEMIS. — Nuestro padre, lo sé, es capaz de perdonar.

ELECTRA. — Esas son palabras para ser aplaudidas por cobardes.

CRISÓTEMIS. — ¿Y tú no te persuadirás y estarás de acuerdo conmigo?

ELECTRA. — No, ciertamente. ¡Que nunca esté yo privada de juicio hasta ese punto!

CRISÓTEMIS. — En ese caso, me iré hacia donde me disponía.

405 ELECTRA. — ¿Adónde te diriges? ¿A quién llevas esas ofrendas?<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> Debía llevar una caja con alimentos, aunque a continua-

CRISÓTEMIS. — Nuestra madre me envía a derramar libaciones sobre la tumba del padre.

ELECTRA. — ¿Cómo dices? ¿Al que le es el más odiado de los hombres?

CRISÓTEMIS. — Al que dio muerte ella misma, pues es esto lo que quieres decir.

ELECTRA. — ¿Por cuál de sus amigos ha sido persuadida? ¿A quién dio satisfacción con ello?

CRISÓTEMIS. — Según creo, a causa de un terror nocturno. 410

ELECTRA. — ¡Oh dioses patrios! Socorredme al menos ahora.

CRISÓTEMIS. — ¿Tienes alguna confianza en ese temor?

ELECTRA. — Si me cuentas la visión, te lo podría decir.

CRISÓTEMIS. — Pero sólo puedo contártela en una pequeña parte.

ELECTRA. — Dímelo, sin embargo, pues con frecuencia unas pocas palabras han hecho fracasar o prosperar grandemente a los mortales. 415

CRISÓTEMIS. — Existe el rumor de que ella ha visto que nuestro padre, en una segunda aparición, se presentaba a la luz y, tras coger el cetro que él mismo llevaba en otro tiempo y ahora lleva Egisto, lo clavó en el hogar<sup>24</sup>, y que de éste había brotado un nuevo tallo florecido con el que se había ensombrecido toda la tierra de Micenas. Estas cosas se las oí relatar a uno que había 420

---

ción hable de libaciones, tal vez porque era lo más frecuente en el rito.

<sup>24</sup> Puede clavar el cetro, porque el suelo era de tierra prensada. Este tipo de sueños, como el que narra, tienen un precedente en el que cuenta HERÓDOTO (I 108) que tuvo el rey medo Astiages, que soñó que una vid nacía de su hija y se extendía por toda Asia.

425 estado presente cuando ella exponía el sueño al Sol<sup>25</sup>.  
 No sé nada más, excepto que aquélla me envía a causa  
 de este terror. Ahora, ¡por los dioses de nuestra raza!,  
 te suplico que te dejes persuadir por mí y que no te  
 430 pierdas por insensatez, porque, si me rechazas, vendrás  
 a buscarme de nuevo cuando te acompañe la desgracia.

ELECTRA. — ¡Oh querida!, no deberías ofrendar en la  
 tumba nada de lo que tienes en tus manos, pues no te  
 es lícito ni piadoso depositar presentes ni hacer libacio-  
 435 nes a nuestro padre de parte de una mujer odiosa. Hazlo  
 desaparecer por los aires o bajo espesa capa de polvo,  
 de forma que ninguno de ellos pueda llegar nunca al se-  
 pulcro de nuestro padre. ¡Que, cuando ella muera, se le  
 conserven allá abajo como tesoros!

440 Si no hubiera sido la más atrevida de todas las mu-  
 jeres, en modo alguno hubiera ofrecido nunca libaciones  
 malévolas al que había dado muerte. Pues juzga si crees  
 que el muerto recibirá en la tumba estos obsequios con  
 un sentimiento benevolente para aquella por obra de la  
 cual fue muerto indecorosamente y mutilado<sup>26</sup>, como si  
 445 fuera una persona hostil, después que ella, para purifi-  
 carse, secó las manchas de sangre en la cabeza de él.  
 ¿Acaso crees que esto le reporta liberación de su asesina-  
 to? No es posible.

Por ello, suéltalo y, habiendo cortado las puntas de  
 450 los rizos de tu cabeza, y de la mía —desdichada, aun-  
 que esto sea poco, es lo único que tengo—, ofrécele esta

---

<sup>25</sup> El Sol es el gran purificador que puede alejar los peli-  
 gros vistos en el sueño. Cf. EURÍPIDES, *Ifigenia entre los Tau-  
 ros* 42.

<sup>26</sup> Para evitar que el muerto se vengara de los asesinos,  
 creían dejarle inoperante si le cortaban las extremidades y las  
 ataban al cuello o axilas. Creían también que, si secaban las  
 gotas de sangre que caían del hacha en la cabeza del muerto,  
 la culpa del crimen recaía sobre éste.

lucida cabellera <sup>27</sup> y este ceñidor mío que no está trabado con lujos, y pídele, cayendo encima de la tumba, que él mismo venga del fondo de la tierra, con ánimo bien dispuesto para nosotras, a vengar a los enemigos, y que su hijo Orestes, vivo, en ataque victorioso pisotee <sup>455</sup> a sus enemigos, a fin de que en el futuro le coronemos <sup>28</sup> con manos más ricas que las ofrendas de ahora. Ciertamente creo, estoy segura, que por algo le interesaba también a aquél <sup>29</sup> enviarle estos sueños siniestros. Pero, a <sup>460</sup> pesar de ello, préstate estos servicios a ti misma y también a mí y a nuestro común padre, el más querido de todos los hombres, que yace en el Hades.

CORIFEO. — La joven habla piadosamente y tú, si <sup>465</sup> eres sensata, oh querida, lo harás.

CRISÓTEMIS. — Lo haré, pues no tiene sentido mantener una discusión entre dos acerca de una cosa justa, sino apresurarse a su ejecución.

Mientras intento llevar a cabo estas acciones, guardad silencio, ¡por los dioses!, amigas, porque, si mi madre se entera de esto, pienso que la empresa a la que me voy a atrever resultará amarga. <sup>470</sup>

### CORO.

#### Estrofa.

*Si yo no soy adivino insensato y falto de juicio, está <sup>475</sup> a punto de venir la hacedora de presagios, la Justicia, llevando en sus manos justos poderes. Irá en busca de ellos <sup>30</sup>, ¡oh hija!, sin dejar transcurrir mucho tiempo. En el fondo tengo confianza, después que he oído gratos <sup>480</sup> sueños. Pues nunca olvidan, ni el rey de los helenos <sup>31</sup>*

<sup>27</sup> Véase nota 108 de *Ajax*.

<sup>28</sup> Imagen que significa «aportar ofrendas».

<sup>29</sup> Agamenón.

<sup>30</sup> De Clitemestra y Egisto.

<sup>31</sup> Agamenón, rey de reyes en la *Iliada*.

485 *que te engendró, ni la vieja hacha de doble filo fabricada en bronce que le mató en medio de los más injuriosos ultrajes.*

### Antístrofa.

*Llegará también la Erinis de muchos pies y manos,*  
 490 *infatigable, la que en terribles emboscadas acecha. Pues el empeño de una unión manchada de sangre, sin lecho nupcial, sin casamiento, acometió a quienes no les era*  
 495 *lícito. Por lo tanto, existe la esperanza de que nunca, nunca un presagio se nos hará presente sin que cause daño a sus autores y cómplices*<sup>32</sup>. *O ciertamente, no existen señales de adivinación para los hombres en los*  
 500 *sueños terribles o en los oráculos, si esta visión nocturna no se realiza.*

### Epodo.

505 *¡Ah de la antigua y dolorosa carrera de carros de Pélope*<sup>33</sup>! *¡Cómo has venido a ser largamente dolorosa para esta tierra! Pues desde que Mírtilo durmió el sueño*  
 510 *de la muerte tras ser precipitado al mar, totalmente destruido al ser lanzado desde su carro de oro por un*  
 515 *triste infortunio, no dejó de haber nunca en la casa alguna penosa desgracia.*

CLITEMESTRA. — A lo que parece, vas y vienes libre otra vez. Pues no está aquí Egisto que te impedía aver-

---

<sup>32</sup> Otra alusión a Clitemestra, que ejecutó el asesinato, y a Egisto, que fue su cómplice.

<sup>33</sup> Pélope, fundador del linaje real de Micenas, consiguió vencer a Enómao en una carrera de carros gracias a haber sobornado a Mírtilo, su auriga, que aflojó el eje del carro del rey. Obtuvo con ello la mano de Hipodamía. Después de la victoria, Mírtilo fue muerto por Pélope, que lo arrojó al mar, según una versión, por intentar abusar de Hipodamía, y, según otra, para no pagarle el precio convenido. Al morir, maldijo a Pélope y a su raza.

gonzar a los tuyos estando en la puerta. Pero ahora, como aquél está ausente, no me haces ningún caso. Sin embargo, muchas veces has dicho a voz en cuello ante mucha gente que yo gobierno con insolencia y contra justicia, injuriándote a ti y lo tuyo. Pero yo no soy insolente, y hablo mal de ti porque con frecuencia oigo lo mismo por parte tuya. Tu padre, y nada más, es siempre para ti el pretexto: que fue muerto por mí. Por mí, lo sé bien, no puedo negarlo; la Justicia se apoderó de él, no yo sola, a la que deberías ayudar si fueras sensata. Este padre tuyo, al que siempre estás llorando, fue el único de los helenos que se atrevió a sacrificar a tu hermana<sup>34</sup> a los dioses. ¡No tuvo él el mismo dolor cuando la engendró que yo al darla a luz! Anda, muéstrame por qué causa la sacrificó. ¿Es que vas a decir que por los argivos? Ellos no tenían derecho a dar muerte a la que era mía. Por consiguiente, habiendo matado lo mío en favor de su hermano Menelao, ¿no iba a pagarme el castigo por ello? ¿Acaso no tenía aquél dos hijos, los cuales era más natural que murieran que ella<sup>35</sup>, por ser hijos del padre y de la madre a causa de la que tenía lugar esa expedición?

¿O acaso tenía Hades mayor deseo de devorar a mis hijos que a los de aquélla? ¿Es que en el muy infame padre se había esfumado el amor por los hijos habidos conmigo y existía, en cambio, por los de Menelao? ¿No es esto mentalidad de un padre desconsiderado y perverso? Así lo creo, aunque hable de modo distinto a lo que opinas.

<sup>34</sup> Sacrificio de Ifigenia por Agamenón. Lo evoca Clitemestra como justificación de su crimen, ya que la decisión fue de Agamenón, Sófocles, como Esquilo, ignora la leyenda que usa Eurípides, según la cual Ifigenia no murió en Aulide, sino que fue raptada por Artemis y rescatada.

<sup>35</sup> Eran dos, Hermíone, la única citada en la épica (*Odisea* IV 14), y Nicóstrato.

Y la que está muerta, si tomara voz, lo confirmaría.  
 550 Yo no estoy afligida por lo que he hecho. Si a ti, por tu parte, te parece que no tengo razón, censura a los que te rodean, pero con una argumentación razonable.

ELECTRA. — Al menos ahora no dirás de mí que inicié algo molesto después que tuve que escuchar esto de ti hasta el final. Pero, si me lo permites, hablaría con ver-  
 555 dad sobre el muerto, a la vez que sobre mi hermana.

CLITEMESTRA. — Desde luego que te lo permito. Si dieras así siempre comienzo a tus palabras, no serías tan molesta de oír.

ELECTRA. — Entonces te hablo. Dices que has dado muerte a mi padre. ¿Qué expresión más vergonzosa que  
 560 ésta podría ya existir, bien lo hayas hecho con razón o no? Te diré, además, que no lo mataste con justicia precisamente, sino que te arrastró a ello el obedecer al malvado varón con el que ahora vives. Pregunta a la cazadora Artemis en castigo de qué retuvo en Áulide los  
 565 frecuentes vientos<sup>36</sup>, o yo te lo diré, pues no es lícito aprenderlo de ella.

En otro tiempo, mi padre, según yo tengo oído, cuando cazaba en el recinto sagrado de la diosa, con sus pisadas, hizo levantarse a un cornudo ciervo moteado. En ocasión del sacrificio de éste, sucedió que lanzó lleno  
 570 de jactancia ciertas palabras. Por esto, habiéndose encolerizado la doncella hija de Leto, retuvo a los aqueos a fin de que mi padre, en compensación por el animal, sacrificara a su propia hija. Así tuvo lugar el sacrificio de aquélla, porque no había otro medio de liberación para el ejército, ni para volver a casa ni hacia Ilión.  
 575 Ante esto, coaccionado por todas partes y oponiendo

---

<sup>36</sup> Vientos que impedían a la flota de los aqueos echarse a la mar en dirección a Troya, circunstancia que originó que Agamenón sacrificase a su hija Ifigenia para aplacar la cólera de Artemis y conseguir, con ello, que la escuadra zarpase.

mucha resistencia, la sacrificó muy a su pesar y no a causa de Menelao.

Pero —y voy a hablar con tu razonamiento— si por querer ayudar a aquél lo hubiera hecho, ¿era necesario que, a causa de ello, muriese por obra tuya? ¿Según qué ley? Cuida no sea que, por establecer este principio entre los hombres, reporte dolor y arrepentimiento para ti misma. Porque, si damos muerte a uno en defensa de otro, tú podrías morir la primera si se hiciera justicia. Ten cuidado no establezcas un pretexto inexistente.

Dinos, si quieres, por qué motivo cometes ahora las más vergonzosas de todas las acciones, cuando te acuestas con el criminal, con cuya ayuda has matado antes a nuestro padre, y tienes hijos de él<sup>37</sup> y has desechado los que engendraste antes en tu matrimonio legal. ¿Cómo podría yo alabar estas cosas? ¿Acaso también dirás que estás vengando a tu hija? Sería vergonzoso si lo alegas. No está bien casarse con un enemigo por causa de una hija.

Pero ni siquiera es posible reprenderte a ti, porque lanzas a toda voz que yo injurio a mi madre. Yo te considero más un ama que una madre para mí, puesto que llevo una mísera vida y soy víctima, por tu culpa y la de tu compañero, de innumerables males. Y el otro, desterrado, que a duras penas escapó de tu mano, el infortunado Orestes, arrastra una vida desgraciada<sup>38</sup>. Muchas veces me has acusado de criarle para que tome venganza contra ti. Y esto, si tuviera fuerza, lo haría yo, entérate bien. Por ello, proclama ante todos, si quieres, que soy malvada y deslenguada y llena de desver-

<sup>37</sup> Erígone y Aletes. La primera juega su papel en la leyenda de Orestes, aunque en distintas versiones. Fue el tema de una tragedia perdida de Sófocles con este título.

<sup>38</sup> Considera el destierro motivo suficiente para ser tachada de vida desgraciada. En otros pasajes se evidencia que la vida de Orestes no era precisamente penosa.

güenza. Si por naturaleza soy experta en todas estas cosas, tal vez sea que no desdigo de tu estirpe.

610 CORIFEO. — Veo que respira cólera<sup>39</sup>, pero no veo que le preocupe si tiene razón.

CLITEMESTRA. — ¡Qué cuidado voy a tener por ésta que injuria a su madre con tales insultos y eso a su  
615 edad! ¿No te parece que podría llegar a todo tipo de acciones sin ninguna vergüenza?

ELECTRA. — Entérate bien de que yo siento vergüenza por esto, aunque no te lo parezca. Comprendo que hago cosas intempestivas y que no son apropiadas para  
620 mí. Pero la hostilidad que de ti me viene y tus actos me fuerzan a hacerlo. En acciones deshonorosas se aprende a obrar deshonorosamente.

CLITEMESTRA. — ¡Oh criatura sin consideración! Ciertamente que yo, mis palabras y mis obras te dan que hablar en exceso.

625 ELECTRA. — Tú lo dices, no yo. Tú realizas el hecho y las acciones se procuran las palabras.

CLITEMESTRA. — Pero, ¡por la diosa Artemis! ¡No escaparás por esta osadía cuando venga Egisto!

ELECTRA. — ¿Ves? Te has dejado llevar por la cólera. Aunque me habías permitido decir lo que quisiera, no sabes escuchar.

630 CLITEMESTRA. — ¿Y no me vas a dejar ni hacer un sacrificio bajo un devoto murmullo<sup>40</sup>, después de que te permití soltarlo todo?

ELECTRA. — Te dejo, te invito a ello, haz el sacrificio y no acuses a mi lengua, porque no podría decir ya más.

CLITEMESTRA. — Tú, la que me acompañas, alza la

<sup>39</sup> Electra.

<sup>40</sup> Palabras de difícil interpretación. Creo que la aclaración de esta ambigua petición es que Clitemestra pide a su hija, si no silencio absoluto, que al menos no lance gritos que le impidan hacer su plegaria.

ofrenda de todos los frutos, a fin de que ofrezca a esta 635  
divinidad súplicas que sean liberadoras de los miedos  
que ahora tengo.

Escucha ya, Febo protector, mis palabras ocultas.  
Pues no te dirijo la oración ante amigos, ni conviene que  
todo salga a la luz mientras ésa se encuentre cerca de 640  
mí, para que no vaya divulgando ya, por toda la ciudad,  
equivoca fama acompañada de rencor y maldiciente pa-  
labra. Por consiguiente, escúchame así, que de este modo  
yo te hablaré <sup>41</sup>.

Las visiones de oscuros sueños que en esta noche  
he tenido concede, rey Licio, que se cumplan si se han 645  
aparecido para bien, pero, si han sido hostiles, remítelas  
de nuevo a los enemigos. Y si algunos maquinan con en-  
gaños despojarme de la riqueza que disfruto, no lo per-  
mitas, sino concédeme que, llevando una vida sin daño, 650  
rija el palacio y el cetro de los Atridas viviendo con los  
amigos que ahora tengo en una feliz existencia, y con  
aquellos de mis hijos en los que no se encuentre animad-  
versión hacia mí o un amargo resentimiento.

¡Oh Apolo Licio! Oyendo benévolo esto, concédenoslo 655  
a todos nosotros <sup>42</sup> tal y como te lo pedimos. Todo lo de-  
más, aunque yo lo silencie, supongo que en tu calidad  
de dios lo conoces. Pues es natural que los hijos de  
Zeus vean todo.

*(Entra el Pedagogo.)*

PEDAGOGO. — Mujeres extranjeras, ¿cómo podría yo 660  
saber con precisión si éste es el palacio del rey Egisto?

CORIFE0. — Éste es, oh extranjero. Exactamente lo  
has adivinado.

PEDAGOGO. — ¿Acaso también estoy adivinando que  
ésta es su esposa? Pues se advierte que tiene la prestan-  
cia de una reina.

<sup>41</sup> Secretamente.

<sup>42</sup> A ella, a Egisto y a los hijos que le son fieles.

665 CORIFEO. — Nada más cierto: ella es quien está junto a tí.

PEDAGOGO. — ¡Te saludo, reina! Llego trayendo gratas noticias de parte de una persona amiga para ti y también para Egisto.

CLITEMESTRA. — Acojo favorablemente tus palabras. Deseo saber de ti, ante todo, quién te envía.

670 PEDAGOGO. — Fanoteo el Focense, para anunciarte un importante asunto.

CLITEMESTRA. — ¿Cuál, oh extranjero? Habla, porque sé bien que, siendo de parte de un amigo, traerás palabras amistosas.

PEDAGOGO. — Orestes está muerto. Resumiendo, brevemente lo anuncio.

ELECTRA. — ¡Qué desdichada me siento! Acabada estoy en este día.

675 CLITEMESTRA. — ¿Qué dices, qué dices? ¡Oh extranjero!, no escuches a ésta.

PEDAGOGO. — Digo, como acabo de hacerlo, que Orestes ha muerto.

ELECTRA. — Estoy muerta, ¡infortunada!, ya nada soy.

CLITEMESTRA. — (*A Electra.*) Tú ocúpate de tus asuntos. Y tú, extranjero, dime la verdad, ¿de qué modo murió?

680 PEDAGOGO. — He sido enviado para esto y todo te lo contaré. Habiendo llegado aquél al famoso certamen, orgullo de Grecia, a la búsqueda de los premios délficos, cuando oyó el agudo pregón del hombre que proclamaba la carrera pedestre, de la que se celebraba la primera  
685 prueba, se presentó radiante, objeto de admiración para todos los presentes. Habiendo igualado a la brillantez de su natural el resultado de la carrera<sup>43</sup>, salió llevando el muy honroso galardón de la victoria.

<sup>43</sup> Si damos por supuesto que su aspecto era brillante, para que su físico se corresponda, el final de la prueba tiene que ser

No sé cómo contarte unas pocas hazañas y victorias entre las muchas realizadas por semejante hombre, pero entérate de una sola cosa: de cuantas pruebas hicieron proclamar los jueces se llevó los premios de la victoria <sup>690</sup> <sup>44</sup>. Se le consideró dichoso cuando fue celebrado como argivo y como Orestes —su nombre—, hijo de Agamenón, el que en otro tiempo reuniera el famoso ejército de la Hélade. Y así estaban las cosas. Pero cuando alguno de los dioses se propone hacer daño, ni aun siendo fuerte se puede uno librar. <sup>695</sup>

Al otro día, cuando a la salida del sol tenía lugar la prueba de la carrera de carros, aquél se presentó entre numerosos aurigas. Uno era aqueo, otro de Esparta, dos eran libios, conductores de carros uncidos. Él era el quinto entre éstos, con yeguas tesalias. El sexto procedía de Etolia, con potras alazanas. El séptimo era de Magnesia. El octavo, con blancos caballos, de estirpe eniana. El noveno, venido de Atenas, la ciudad fundada por los dioses. Otro, beocio, completaba el décimo carro. <sup>700</sup> <sup>705</sup>

Habiéndose colocado donde los jueces encargados les habían designado por sorteo y donde estaban dispuestos los carros, se lanzaron al son de la trompeta de bronce. Al mismo tiempo que excitaban a gritos a los caballos, agitaban las riendas en sus manos. Todo el estadio se llenó del estrépito de los trepidantes carros <sup>710</sup> <sup>45</sup>. El polvo se elevaba hacia el cielo. Todos mezclados a la vez, no escatimaban las picas para que cada uno de ellos pudiera sobrepasar los bujes de los otros carros y a los caba- <sup>715</sup>

---

para éste la victoria, que es también algo brillante en otro orden de cosas.

<sup>44</sup> El verso 691 no lo traducimos. Está considerado como una primitiva glosa interpolada para explicar los distintos tipos de pruebas.

<sup>45</sup> Esta aliteración recogida en la traducción parece existir, igualmente, en el texto griego, que repite rítmicamente las consonantes oclusivas sordas.

llos que relinchaban. Al mismo tiempo el aliento de los corceles espumeaba e irrumpía en torno a sus espaldas y a las ruedas en movimiento.

720 Aquél, estando justo al pie del último poste, acercaba una y otra vez el cubo de la rueda hasta rozarlo y, al tiempo que dejaba más suelto al caballo uncido de la derecha, retenía al que estaba en su lado <sup>46</sup>. Al principio todos los carros estuvieron en pie, pero después los caballos del eniano se precipitan con fuerza, desbocados y, al volverse, terminando la sexta vuelta y ya en la séptima, chocan de frente con el carro barceo <sup>47</sup>. Entonces, a causa de un solo infortunio, se destrozan y se caen  
730 unos sobre otros, y toda la llanura de Crisa se llenó de restos de carros volcados. Al darse cuenta, el diestro conductor de Atenas se aparta hacia afuera y se detiene, dejando que pasen por el centro los carros y caballos mezclados en confusión. Orestes, que mantenía los potros al  
735 final porque confiaba en la última vuelta, avanzaba el último. Pero cuando ve que ha quedado solo aquél, haciendo resonar un agudo chasquido en las orejas de los rápidos corceles, se lanza en su persecución.

Y avanzaban igualados los dos en los troncos, sacando desde los carros, unas veces uno y otras el otro, la cabeza. En todas las demás vueltas se mantuvo erguido con seguridad, derecho, el infortunado, en un carro también derecho. Después, suelta la rienda izquierda en un momento en que el caballo está doblado y tropieza con el  
745 extremo de la meta sin advertirlo. Rompió por la mitad el extremo del eje y cayó desde la baranda del carro. Se enrosca en las bien cortadas riendas. Al caer él al suelo, los caballos se dispersaron por en medio de la pista.

---

<sup>46</sup> El caballo más cercano al poste de la meta, el que iba por el interior.

<sup>47</sup> Barce es una ciudad cerca de Cirene, en el N. de África, fundada en el s. VI a. C.

Cuando la multitud le ve derribado, prorrumpe en gritos de lamento por el joven que, habiendo realizado semejantes hazañas, alcanza ahora tales infortunios. Arrastrado unas veces por el suelo y otras apareciendo las piernas por el aire, hasta que los otros conductores, reteniendo con esfuerzo la carrera de los caballos, lo soltaron cubierto de sangre, de modo que ninguno de sus amigos hubiera podido reconocerle, si hubiera visto el desdichado cuerpo.

Después de quemarle en una pira, unos hombres focenses designados para ello traen en una pequeña urna de bronce un gran cuerpo que sólo es miserable ceniza, para que obtenga enterramiento en la tierra paterna. Tales son los hechos, dolorosos para narrarlos, pero, para nosotros que los vimos, la más grande de todas las desgracias que yo he contemplado.

CORIFE0. — ¡Ay, ay! A lo que parece se ha extinguido para mis antiguos soberanos todo el linaje desde la raíz.

CLITEMESTRA. — Oh Zeus, ¿qué es esto? ¿Acaso debo decir que son acontecimientos afortunados o terribles aunque provechosos? Es doloroso que tenga que salvar la vida con mi propia desgracia.

PEDAGOGO. — ¿Por qué estás angustiada, oh mujer, por mis actuales palabras?

CLITEMESTRA. — Es extraño dar a luz. No se consigue odiar a los que has engendrado, ni aun sufriendo males por ellos.

PEDAGOGO. — En vano hemos llegado, a lo que parece.

CLITEMESTRA. — Ciertamente que no en vano. ¿Cómo podrías decir en vano, si me vienes con pruebas fidedignas de la muerte de quien, nacido de mi vida, pero apartado de mis pechos y de mi alimento, vivía fuera de la patria, desterrado, y no me había visto desde que salió de esta tierra y, reprochándome el asesinato de su pa-

780 dre, me amenazaba con llevar a cabo hechos terribles, de suerte que ni de noche ni de día podía yo cubrir los ojos con dulce sueño, sino que el tiempo, momento a momento, pasaba como si fuera a morir? Pero ahora, en este día, he sido liberada del temor que sentía ante ésta y ante  
785 aquél. Ésta era para mí mayor daño por vivir conmigo y estar bebiendo siempre la sangre pura de mi vida. Ahora, por lo que se refiere a sus amenazas, podré vivir tranquila.

ELECTRA. — ¡Ay de mí, desgraciada! Ahora me es posible, Orestes, lamentar tu desventura, cuando en tal situación eres ultrajado por parte de semejante madre.  
790 ¿Acaso está bien?

CLITEMESTRA. — Tú, ciertamente, no. Aquél sí está bien como está <sup>48</sup>.

ELECTRA. — Escucha, ¡oh Némesis <sup>49</sup> del que acaba de morir!

CLITEMESTRA. — Escuchó lo que debía y sancionó con razón.

ELECTRA. — Sigue hablando con insolencia, pues ahora te encuentras feliz.

CLITEMESTRA. — Ni Orestes ni tú vais a desposeerme  
795 de este estado.

ELECTRA. — Nosotros somos los desposeídos y no estamos en condiciones de desposeerte a ti.

CLITEMESTRA. — (*Dirigiéndose al Pedagogo.*) Si con tu venida hicieras cesar a ésta en sus maldicientes gritos, ¡oh extranjero!, serías merecedor de alcanzar muchas recompensas.

PEDAGOGO. — Así, pues, podría regresar a casa, si la situación está en orden.

800 CLITEMESTRA. — De ningún modo, porque en este caso

<sup>48</sup> Quiere decir que Orestes está como ella querría que estuviera también Electra, o sea, muerta.

<sup>49</sup> Diosa vengadora, empleada aquí como sinónimo de Erinis.

no podrías obtener un trato digno de mí ni del huésped que te ha enviado. Entra al interior. Deja que ésta vocee fuera sus propias desgracias y las de su gente.

*(Entran en la casa Clitemestra y el Pedagogo.)*

ELECTRA. — ¿Acaso os parece que llora o se lamenta con excesiva tristeza y dolor, la desdichada, por el hijo 805 muerto de este modo? <sup>50</sup>. ¡Y aun se ha ido riendo! ¡Ay, infortunada de mí! ¡Queridísimo Orestes! ¡Cómo me has perdido con tu muerte! Te has ido y me has arrancado de mi corazón las únicas esperanzas que aún quedaban 810 en mí: que tú habías de llegar un día sano y salvo como vengador de nuestro padre y de mí, ¡desdichada! Así, pues, ¿adónde debo volverme? Pues estoy sola, privada de ti y de mi padre. Preciso es que ahora viva de nuevo sometida entre los que me son los más odiosos de todos 815 los hombres, los asesinos de mi padre. ¿Es eso apropiado para mí? Pero yo no entraré a vivir con ellos de ahora en adelante, sino que, dejándome caer frente a esta puerta, sin amigos, consumiré mi vida. Ante esto, que 820 alguno de los de dentro me mate, si se siente incómodo, que, si lo hace, me hará un favor, mientras que, si vivo, será motivo de tristeza. Ningún deseo tengo de vivir.

CORO.

Estrofa 1.<sup>a</sup>

*¿Dónde están los rayos de Zeus o dónde el brillante sol si, cuando ven estas cosas, se ocultan tranquilos?* 825

ELECTRA. — ¡Ah, ah! ¡Ay!

CORO. — *Oh hija, ¿por qué lloras?*

ELECTRA. — ¡Ay de mí!

CORO. — *No grites tan fuerte.* 830

ELECTRA. — *Me perderás.*

CORO. — *¿Cómo?*

ELECTRA. — *Si me haces concebir esperanzas por los*

<sup>50</sup> Clara ironía.

835 *que claramente se han ido al Hades, me pisoteas aún más a mí, que ya estoy agotada.*

Antístrofa 1.<sup>a</sup>

CORO. — *Pues sé que el señor Anfiarao<sup>51</sup> fue ocultado por una diadema de mujer labrada en oro y ahora*  
840 *bajo tierra...*

ELECTRA. — *¡Ah, ah! ¡Ay!*

CORO. — *... reina totalmente vivo.*

ELECTRA. — *¡Ay de mí!*

CORO. — *¡Ay! Sí, pues la funesta...*

845 ELECTRA. — *Fue muerta.*

CORO. — *Sí.*

ELECTRA. — *Lo sé, lo sé. Apareció un vengador para el que estaba en duelo. Pero para mí ninguno existe ya, pues quien todavía existía se ha ido como arrebatado.*

Estrofa 2.<sup>a</sup>

CORO. — *Te sientes desgraciada por acontecimientos desgraciados.*

850 ELECTRA. — *Lo sé, lo sé muy bien, a lo largo de una vida cargada de numerosas y terribles desdichas.*

CORO. — *Conocemos a lo que te refieres.*

855 ELECTRA. — *No me conduzcas adonde no...*

CORO. — *¿Qué dices?*

ELECTRA. — *... existen ya esperanzas de ayuda de un hermano noble en su linaje.*

---

<sup>51</sup> Historia de Anfiarao, adivino de Argos que tomó parte en la expedición de los siete contra Tebas —a pesar de que conocía el resultado de la guerra, en la que iba a morir—, porque le había obligado su mujer Erifile, a quien, para ello, Polinices había ofrecido un collar de oro. Erifile fue muerta, más tarde, por Alcmeón, hijo de ambos, en venganza. Anfiarao desapareció por obra de Zeus bajo tierra, desde donde siguió formulando oráculos (cf. *Odisea* XI 326 y sigs., y XV 247; también PÍNDARO, *Nemeas* IX 16).

Antístrofa 2.<sup>a</sup>

CORO. — *Para todos los mortales es ley natural la muerte.* 860

ELECTRA. — *¿Acaso también del modo que fue para aquél, infeliz, en carreras de caballos de veloces cascós, enredado con las bien cortadas riendas?*

CORO. — *Impensable fue su destrucción.*

ELECTRA. — *Cómo no, si, desterrado, lejos de mis manos...* 865

CORO. — *¡Ay! ¡Ay!*

ELECTRA. — *... está enterrado, sin haber obtenido de mí ni sepultura ni siquiera lamentos.* 870

*(Entra Crisótemis corriendo.)*

CRISÓTEMIS. — *A causa de la alegría me llego corriendo apresurada, descuidando el decoro<sup>52</sup>. Porque traigo motivos de gozo y el fin de las desgracias que te acosaban y te hacían gemir.*

ELECTRA. — *¿Dónde podrías haber encontrado tú alivio de mis males, para los que ya no hay remedio posible?* 875

CRISÓTEMIS. — *Orestes está entre nosotros —entérate, oyéndolo, por mí— de una manera tan real como que tú me estás viendo a mí.*

ELECTRA. — *Pero, ¿es que estás loca, oh desgraciada y, a más de tus propias desgracias, te ríes de las mías?* 880

CRISÓTEMIS. — *¡Por el hogar de nuestros padres! No lo digo en un arrebato, sino porque sé que aquél está presente entre nosotras.*

ELECTRA. — *¡Ay, desventurada! ¿Y a qué mortal le has oído esta noticia como para tener esa excesiva confianza?*

CRISÓTEMIS. — *Yo confío en esta noticia, porque he* 885

<sup>52</sup> La noción ateniende de *eukosmía* suponía que los movimientos habían de ser pausados (PLATÓN, *Cármides* 159 b).

visto claras señales por mí misma y no por medio de otro.

ELECTRA. — ¿Qué prueba has visto, desdichada? ¿Hacia qué has dirigido la mirada para inflamarte con este fuego irremediable?

CRISÓTEMIS. — ¡Por los dioses! Óyeme ahora para que, después de escucharme, digas si soy sensata o si desvarío.

ELECTRA. — Habla, si en la palabra encuentras algún placer.

CRISÓTEMIS. — Te diré todo cuanto observé. Cuando llegué a la tumba antigua de nuestro padre, veo reguerros de leche que acaban de derramar desde la parte alta del túmulo, y que la piedra sepulcral de nuestro padre está coronada enteramente alrededor por toda clase de flores. Al verlo, el asombro se apoderó de mí. Miro en derredor, no sea que algún mortal nos acechara de cerca, pero, como vi que el lugar estaba en calma, me fui acercando más a la sepultura. Entonces veo en lo más alto del túmulo un bucle cortado de algún joven. Nada más verlo, infeliz, se me presentó a mi ánimo un rostro familiar, me pareció ver en esto una señal del más querido de todos los mortales, Orestes.

Con el bucle en las manos no digo palabras que puedan resultar de mal agüero, sino que, al punto, se me llena el rostro de lágrimas por la alegría. Y ahora, como antes, sé que esta ofrenda no viene de otro más que de aquél. Porque, ¿a quién le afecta esto sino a ti o a mí? Y yo no lo hice, lo sé bien, ni tú tampoco. ¿Cómo, si no te es posible alejarte de esta casa impunemente, ni siquiera para el servicio de los dioses? Tampoco el buen sentido de nuestra madre suele realizar tales actos, ni pasaría inadvertido si los hiciera.

Estas ofrendas fúnebres son de Orestes, así que, ¡oh querida, ten ánimo! Pues no siempre asiste a los

mismos la misma fortuna. Antes ésta era terrible para nosotras, pero tal vez este día nos confirmará bienes en abundancia.

ELECTRA. — ¡Ay! ¡Cómo te estoy compadeciendo hace rato a causa de tu falta de juicio! 920

CRISÓTEMIS. — ¿Qué sucede? ¿No proporciono agrado con mis palabras?

ELECTRA. — ¡No sabes a qué juicio ni a qué lugar eres conducida!

CRISÓTEMIS. — Pero, ¿cómo no voy a saber yo lo que vi con claridad?

ELECTRA. — Ha muerto, ¡oh desdichada! Se te ha escapado la liberación que iba a venir de aquél. No pongas ya tus ojos en él. 925

CRISÓTEMIS. — ¡Ay de mí, infortunada! ¿A qué mortal has escuchado esto?

ELECTRA. — A uno que estaba cerca cuando pereció.

CRISÓTEMIS. — ¿Dónde está ese tal? El asombro se apodera de mí.

ELECTRA. — En casa. A nuestra madre le es grato y no enojoso.

CRISÓTEMIS. — ¡Ay, desventurada de mí! ¿De qué hombre eran, pues, las numerosas ofrendas depositadas sobre la tumba de nuestro padre? 930

ELECTRA. — Yo mejor pienso que alguien las depositó como recuerdo de la muerte de Orestes.

CRISÓTEMIS. — ¡Ay de mí, desgraciada! Yo me apresuraba alegre con semejantes noticias, sin saber en qué situación infortunada nos encontrábamos, y ahora, al llegar, descubro otras desgracias añadidas a las que había antes. 935

ELECTRA. — Así están las cosas para ti. Pero, si me obedeces, disiparás la angustia del infortunio presente.

CRISÓTEMIS. — ¿Acaso podré resucitar a los muertos? 940

ELECTRA. — No hablo en ese sentido, no estoy tan loca.

CRISÓTEMIS. — ¿Qué ordenas que yo sea capaz de hacer?

ELECTRA. — Que te atrevas a llevar a cabo lo que yo te aconseje.

CRISÓTEMIS. — Si en ello hay algún provecho, no me negaré.

945 ELECTRA. — Observa que nada sale bien sin esfuerzo.

CRISÓTEMIS. — Lo veo. Ayudaré en todo cuanto esté en mi mano.

ELECTRA. — Óyeme, pues, ahora cómo tengo decidido actuar. Tú también sabes que no tendremos ayuda de ningún ser querido, puesto que ninguno está con nos-  
950 otras, sino que Hades se los ha llevado y nos ha privado de ellos. Nos hemos quedado solas.

Yo, mientras oía decir que nuestro hermano estaba aún con vida y en pleno vigor, tenía esperanzas de que él llegara algún día como vengador del asesinato de nuestro padre. Pero ahora, cuando ya no existe, dirijo  
955 mi mirada a ti para que no rehúyas, juntamente con tu hermana, dar muerte al autor de la muerte de nuestro padre, a Egisto.

Ya no debo yo ocultarte nada. ¿Hasta cuándo vas a esperar indiferente? ¿Qué esperanza hay aún sólida en  
960 la que pongas los ojos? Tú puedes lamentarte al verte privada de la posesión del patrimonio paterno y dolerte de estar envejeciendo sin lecho nupcial hasta el día de hoy, sin bodas. Pero esto, sin embargo, ya no esperes alcanzarlo nunca, porque Egisto no es hombre tan in-  
965 sensato que permita que tu linaje y el mío germine: ello sería claro motivo de sufrimiento para él.

Si obedeces mis consejos ganarás, en primer lugar, reputación de piedad por parte de nuestro padre, que está en el Hades, muerto, así como de nuestro hermano,

y, después, tal cual naciste, serás llamada libre el resto 970 del tiempo y alcanzarás unas bodas como te mereces. Pues todos suelen poner su vista en la que tiene más méritos.

Y, por otra parte, ¿no ves cuánta celebridad podrías procurarte a ti misma y a mí si me obedeces? Porque, 975 ¿qué ciudadano o extranjero<sup>53</sup>, al vernos, no nos saludaría con alabanzas de este tipo: «Ved a estas dos hermanas, amigos, que guardaron la casa paterna y que, con desprecio de su vida, llevaron a cabo la muerte de sus enemigos, para quienes la situación era muy prós- 980 pera. Todos debemos amarlas y respetarlas. Es preciso que en las fiestas y con ocasión de las asambleas de la ciudad todos las honremos por su valentía»? Cualquiera mortal podrá hablar así de nosotras tanto en vida como 985 después de muertas, de modo que nuestra fama no declinará.

¡Ea!, ¡oh querida! Déjate convencer, ayuda a nuestro padre, socorre a nuestro hermano, líbrame de desgracias y líbrate a ti misma, comprendiendo que es vergonzoso vivir en deshonra para los que han nacido nobles.

CORIFE0. — En situaciones así, la prudencia es buena 990 ayuda, tanto para el que habla como para el que escucha.

CRISÓTEMIS. — Si ésta no tuviera pensamientos equivocados, oh mujeres, hubiera conservado la precaución antes de hablar, lo que no ha hecho. Porque, ¿adónde 995 has mirado para proveerte de semejante valor? ¿Y, encima, me llamas a mí para obedecerte? ¿Es que no lo estás viendo? Eres mujer y no hombre, y tienes en tus

---

<sup>53</sup> Las mujeres griegas aparecían muy poco en público. Electra está pensando aquí en ocasiones especiales, festivales o espectáculos teatrales a los que ellas acudían y que, además, contaban con la presencia de extranjeros.

manos menos fuerzas que tus enemigos. La fortuna les  
 1000 sonríe a ellos cada día, mientras que para nosotras se  
 pierde y llega a nada.

En este caso,  qu en que planeara prender a seme-  
 jante persona<sup>54</sup> podría escapar a la desgracia sin sufrir  
 daño? Ten cuidado, no vaya a ser que, además de irnos  
 ya mal, obtengamos aún mayores desdichas si alguien  
 1005 escucha semejante razonamiento. A nosotras no nos re-  
 suelve ni ayuda el morir ignominiosamente, aunque ha-  
 yamos obtenido una buena fama. Y no es lo peor la  
 muerte, sino el que, cuando alguien desee morir, no  
 pueda, sin embargo, conseguirlo.

1010 Te lo suplico, antes de perdernos por completo nos-  
 otras de la manera más infame y de extinguir nuestro  
 linaje, cont n tu cólera. Yo vigilará para que tus pala-  
 bras queden como no dichas y sin efecto para ti. Y t   
 misma ten prudencia de ahora en adelante y, si no tie-  
 nes fuerza, cede ante los poderosos.

1015 CORIFE0. — Obedece. Nada más provechoso pueden  
 recibir los hombres que el buen juicio y la mente sabia.

ELECTRA. — No has dicho nada que no esperara. Sa-  
 b a bien que t  rechazar as lo que te he anunciado.  
 Esta acción debe ser hecha solamente por mi propia  
 1020 mano. Yo, al menos, no la dejar  en proyecto.

CRISÓTEMIS. —  Ay! Tales propósitos debías haberlos  
 tenido cuando nuestro padre murió. Lo habrías arre-  
 glado todo.

ELECTRA. — Por naturaleza ciertamente que sí, pero  
 mi capacidad de pensamiento era entonces menor.

CRISÓTEMIS. — Esfu rzate para que permanezca a lo  
 largo de tu vida tal cual es.

1025 ELECTRA. — Me adviertes esto, aun cuando no vas a  
 ayudar para llevarlo a cabo.

---

<sup>54</sup> A Egisto, tan poderoso.

CRISÓTEMIS. — Es natural que cuando algo se emprende mal salga también mal.

ELECTRA. — Envidio tu razón, pero aborrezco tu cobardía.

CRISÓTEMIS. — Soportaré escucharte de la misma manera cuando vengas a hablarme bien de mí.

ELECTRA. — Nunca tendrás esa experiencia, al menos de mi parte.

CRISÓTEMIS. — El tiempo que falta para juzgar esto 1030 es largo.

ELECTRA. — Vete. No encuentro ayuda en ti.

CRISÓTEMIS. — La presto, pero no te das cuenta.

ELECTRA. — Vete junto a tu madre y revélaselo todo.

CRISÓTEMIS. — No te odio yo hasta ese punto.

ELECTRA. — Sin embargo, conoces a qué deshonra me 1035 conduces.

CRISÓTEMIS. — A deshonra no. Al contrario: me preocupo por ti.

ELECTRA. — ¿Tengo, pues, que obedecer lo que tú consideras justo?

CRISÓTEMIS. — Cuando razones con cordura, serás tú la que guíes entre nosotras dos.

ELECTRA. — Verdaderamente es extraño que, hablando bien, estés equivocada.

CRISÓTEMIS. — Has expresado claramente el fallo en 1040 el que has caído.

ELECTRA. — ¿Y qué? ¿No te parece que hablo con toda justicia?

CRISÓTEMIS. — Pero a veces también la justicia aporta desgracia.

ELECTRA. — Yo no quiero vivir bajo estas leyes.

CRISÓTEMIS. — Pero, si llegas a hacer esto, me darás la razón.

ELECTRA. — Lo haré, porque no me has infundido 1045 ningún miedo.

CRISÓTEMIS. — ¿Es esto verdad y no cambiarás de decisión?

ELECTRA. — Nada hay más odioso que una determinación poco firme.

CRISÓTEMIS. — Piensas que ninguna razón tengo en lo que digo.

ELECTRA. — Desde hace tiempo lo tengo decidido y no desde hace poco.

1050 CRISÓTEMIS. — En ese caso me voy, porque ni tú te resignas a aceptar mis palabras ni yo tu forma de actuar.

ELECTRA. — Entra. No te obedeceré nunca, aunque lo llegues a desear ardientemente, ya que es gran insensatez perseguir metas vanas.

1055 CRISÓTEMIS. — Si crees que encuentras algún sentido para ti misma, sigue pensando así. Pero cuando te veas entre desgracias, entonces aprobarás mis palabras.

*(Entra en el palacio.)*

CORO.

Estrofa 1.<sup>a</sup>

1060 *¿Por qué, cuando contemplamos a las más sagaces aves del cielo cuidándose del alimento de los que engendraron y con los que encuentran un goce, no lo hacemos en igual medida? Pero, ¡por el rayo de Zeus y*  
 1065 *por la celeste Temis, que permanecerán impunes por largo tiempo!*<sup>55</sup>. *¡Oh voz de los mortales que llegas hasta los infiernos, haz oír a los Atridas que están bajo tierra mi palabra quejumbrosa, portadora de tristes reproches!*

---

<sup>55</sup> Los asesinos de Agamenón. Anteriormente ha aludido a las cigüeñas, animales que los antiguos consideraban como ejemplo de cuidado por sus crías (ARISTÓFANES, *Aves* 1353 y sigs.), y la relación está en que Crisótemis, con su conducta de inhibición, no se preocupa de los suyos.

Antístrofa 1.<sup>a</sup>

Que los asuntos de palacio están viciados y que una 1070  
 doble contienda hace imposible las relaciones entre sus  
 hijas en amistosa convivencia. Que Electra sola, trai-  
 cionada, está indecisa, llorando siempre, ¡desdichada!, a 1075  
 su padre, como el ruiseñor que siempre se queja y que,  
 sin inquietarse en absoluto por la muerte, se dispone a  
 no ver más la luz después de matar a la doble Erinis<sup>56</sup>. 1080  
 ¿Quién podría haber nacido tan noble de sentimientos?

Estrofa 2.<sup>a</sup>

Nadie entre los nobles quiere deshonorar su fama en  
 medio de una vida de penurias, anónima, ¡oh hija, hijal!, 1085  
 como tú, que también preferiste una vida acompañada  
 de llantos sin fin y, tras vencer al deshonor, ganar dos  
 títulos en uno solo: ser llamada sabia y excelente hija.

Antístrofa 2.<sup>a</sup>

¡Ojalá vivas por encima de tus enemigos en fuerza 1090  
 y en riqueza tanto cuanto ahora vives sometida! Des-  
 pués que te he encontrado caída en aciago destino, has 1095  
 ganado los mejores premios a los ojos de las leyes que  
 nacieron para ser las más importantes, por tu piedad  
 para con Zeus.

(Entran Orestes y Pilades con dos criados. Uno lleva una urna.)

ORESTES. — ¿Acaso, mujeres, estamos bien enterados y nos dirigimos exactamente a donde queremos?

CORIFE0. — ¿Qué es lo que intentas averiguar y con 1100  
 qué deseo te presentas?

ORESTES. — Desde hace algún tiempo intento averiguar dónde ha fijado Egisto su morada.

CORIFE0. — Has llegado bien, y no se puede hacer ningún reproche a quien te lo indicó.

<sup>56</sup> Porque son dos los asesinos, la autora y su cómplice.

ORESTES. — ¿Quién de vosotras podría anunciar a los de dentro nuestra llegada, que se presenta cuando era deseada?

1105 CORIFE0. — (*Señalando a Electra.*) Ésta, si es necesario que lo anuncie quien les es más allegada.

ORESTES. — Ve, oh mujer, y hazles saber que unos hombres focenses buscan a Egisto.

ELECTRA. — ¡Ay de mí, desgraciada! ¿No será que traen pruebas visibles de la noticia que hemos escuchado?

1110 ORESTES. — No conozco la noticia a que te refieres. A mí el anciano Estrofi0 me ordenó comunicar algo acerca de Orestes.

ELECTRA. — ¿Qué? ¡Oh extranjeros! ¡Cómo se apodera de mí el temor!

ORESTES. — Como ves, nos cuidamos de transportar en una pequeña urna los exiguos restos del que murió.

1115 ELECTRA. — ¡Cuán desgraciado soy! Aquello es ya evidente. Siento que el dolor está cercano, según parece.

ORESTES. — Si te lamentas por alguna de las desgracias de Orestes, sabe que esta urna esconde su cuerpo.

1120 ELECTRA. — ¡Oh extranjero! Permíteme ahora — ¡por los dioses! —, si es que este vaso lo oculta, tomarlo en mis manos para, con estas cenizas, llorar y lamentarme por mí misma y por todo mi linaje.

ORESTES. — Acercaos y dádselas, quienquiera que sea, 1125 pues no pide como alguien hostil, sino que o es amiga o pariente por su raza.

ELECTRA. — ¡Oh recuerdo que me queda de la vida de Orestes, el más querido para mí de los hombres! ¡Cuán lejos de mis esperanzas te recibo, no como te despedí! Ahora te alzo en mis manos y no eres nada; 1130 sin embargo, yo te hice salir de casa fuerte, ¡oh hijo! ¡Ojalá hubiera abandonado la vida antes que enviarte a escondidas con mis manos a una tierra extranjera y an-

tes que ponerte a salvo de la muerte, para que tú hubieras podido yacer aquel día, muerto, tras obtener la parte que te corresponde de la tumba paterna! Pero ahora has perecido de mala manera, fuera de casa y como emigrante en otra tierra, separado de tu hermana. Y yo, infortunada, ni con manos amorosas te he preparado con abluciones, ni he recibido del fuego, como era natural, la desdichada carga incandescente, sino que, habiendo sido atendido por manos extrañas, infeliz, llegas como un peso insignificante en pequeña vasija. 1135

¡Ay de mí, desventurada, por mis inútiles cuidados de otro tiempo, que yo frecuentemente prodigué en torno a ti con dulce fatiga! Porque entonces tú no eras más querido de tu madre que de mí, ni los que estaban en casa eran quienes te cuidaban, sino yo, y a mí me llamabas siempre hermana. Ahora ha desaparecido esto en un solo día por tu muerte. Pues, arrebatándolo todo, te has ido como un huracán. Nuestro padre se ha ido. Yo estoy muerta contigo<sup>57</sup>. Tú mismo te has ido, pues has muerto. Los enemigos ríen. Tu madre, que no merece tal nombre, está enloquecida por efecto del placer. Acerca de ella, tú me hacías llegar frecuentes recados a escondidas, en los que decías que te mostrarías tú en persona como vengador. 1145 1150 1155

Pero nos ha privado de ello el aciago destino tuyo y mío, que de esta manera te ha enviado, como ceniza y sombra vana en lugar de la queridísima figura. ¡Ay de mí! ¡Oh cuerpo digno de compasión, ay, ay! ¡Oh amadísimo! ¡Por qué caminos terribles has sido enviado! ¡Ay de mí! ¡Cómo me has perdido! Me has perdido en verdad, ¡oh hermano!, y, por ello, recíbeme en esta morada tuya; acoge a la que nada es en la nada, para que habite contigo, abajo, el resto del tiempo. Porque, cuando estabas arriba, yo participaba por igual contigo. 1160 1165

<sup>57</sup> Es decir, se le ha ido el estímulo por la vida.

También ahora deseo morir y no quedar privada de tu  
1170 sepultura, pues no veo que los muertos sufran.

CORIFE0. — Has nacido de un padre mortal, Electra, piénsalo. Orestes también era mortal. De modo que no te aflijas en demasía. Todos nosotros debemos pasar por ello.

ORESTES. — (*Hablando consigo mismo.*) ¡Oh, oh! ¿Qué diré? ¿A qué palabras acudir estando perplejo como es-  
1175 toy? No tengo fuerzas para contener más la lengua.

ELECTRA. — ¿Qué dolor padeces? ¿Por qué estás diciendo estas cosas?

ORESTES. — ¿Es, por cierto, tu noble figura la de Electra?

ELECTRA. — Ésta es y en muy lamentable estado.

ORESTES. — ¡Ah, por esta penosa desgracia!

1180 ELECTRA. — ¿Y no es cierto, oh extranjero, que te lamentas así por mí?

ORESTES. — ¡Oh cuerpo, deshonrosa e impiamente destrozado!

ELECTRA. — Tus palabras de compasión no se dirigen, extranjero, a otra que no sea yo.

ORESTES. — ¡Ah, tu vida sin matrimonio y de sombrío destino!

ELECTRA. — ¿Por qué, oh extranjero, me miras así y te lamentas?

1185 ORESTES. — ¡Hasta qué punto no conocía ninguna de mis propias desgracias!

ELECTRA. — ¿Cuál de mis palabras te lo ha hecho conocer?

ORESTES. — El ver que te distingues por tus numerosos dolores.

ELECTRA. — Pues ciertamente sólo ves unos pocos de mis males.

ORESTES. — ¿Cómo podría ver otros peores aún que éstos?

ELECTRA. — El que yo esté conviviendo con los asesinos. 1190

ORESTES. — ¿De quién? ¿Por qué haces referencia a esa desgracia?

ELECTRA. — Con los de mi padre. Y, además, estoy sometida por la fuerza a ellos.

ORESTES. — ¿Y quién te empuja a esa necesidad?

ELECTRA. — La que es llamada madre, pero que en nada se asemeja a una madre.

ORESTES. — ¿Qué hace? ¿Acaso con sus propias manos o haciendo difícil tu existencia? 1195

ELECTRA. — Con sus manos, con malos tratos y con todo tipo de humillaciones.

ORESTES. — ¿Y no hay quien te socorra y lo impida?

ELECTRA. — No, por cierto. Pues a quien había, tú me lo has presentado en cenizas.

ORESTES. — ¡Oh desdichada! ¡Cómo te estoy compadeciendo desde hace rato al mirarte!

ELECTRA. — Eres el único de los mortales, entérate, que me ha compadecido alguna vez. 1200

ORESTES. — Porque soy el único que he llegado afligido por tus propios males.

ELECTRA. — ¿No habrás llegado de alguna parte como pariente mío?

ORESTES. — Yo te lo explicaría, si tuviera pruebas de la buena disposición de éstas.

ELECTRA. — Existe esa buena disposición, de modo que hablarás ante gente fiel.

ORESTES. — Deja, pues, esa urna para que puedas saberlo todo. 1205

ELECTRA. — ¡No me hagas esto, por los dioses, extranjero!

ORESTES. — Obedece a quien te está hablando y no errarás nunca.

ELECTRA. — ¡No, te lo suplico<sup>58</sup>, no me arrebatas lo más querido!

ORESTES. — Digo que no lo permitiré. (*Se dispone a quitarle la urna.*)

1210 ELECTRA. — ¡Ay, desgraciada de mí, si me veo privada, Orestes, de darte sepultura!

ORESTES. — Di palabras que sean favorables. Pues estás gimiendo sin razón.

ELECTRA. — ¿Cómo voy a llorar sin razón al hermano muerto?

ORESTES. — No te conviene hacer tal afirmación.

ELECTRA. — ¿Tan indigna soy del que está muerto?

1215 ORESTES. — Tú no eres indigna de nadie, pero esto<sup>59</sup> no te corresponde.

ELECTRA. — Sí, siempre que lo que sostengo en las manos sea el cuerpo de Orestes.

ORESTES. — No es de Orestes, sino que así se ha dispuesto en la ficción.

ELECTRA. — Y ¿dónde está la sepultura de aquel infortunado?

ORESTES. — No existe, pues no es propio de los vivos la sepultura.

ELECTRA. — ¿Cómo dices, oh hijo<sup>60</sup>?

1220 ORESTES. — Ninguna falsedad hay en lo que digo.

ELECTRA. — ¿Acaso vive?

ORESTES. — Sí, si es que yo estoy vivo.

ELECTRA. — ¿Es que eres tú?

ORESTES. — Mirando este anillo de mi padre, podrás saber si digo la verdad.

ELECTRA. — ¡Oh el día más querido!

<sup>58</sup> Literalmente dice «por la mejilla». Era un gesto de súplica que debía ir acompañando a la solemne imprecación.

<sup>59</sup> Se refiere a la urna.

<sup>60</sup> Cambia el tratamiento. De llamarle «extranjero» pasa a decirle «hijo», que es bastante verosímil, teniendo en cuenta la diferencia de edad.

ORESTES. — El más querido también para mí. 1225

ELECTRA. — ¡Oh voz! ¿Has venido?

ORESTES. — Ya no te enterarás por otros.

ELECTRA. — ¿Te tengo en mis brazos?

ORESTES. — Como ojalá me tengas siempre.

ELECTRA. — ¡Oh amadísimas mujeres, oh ciudadanas! Ved aquí a Orestes, muerto con engaños, pero salvado también con engaños.

CORIFEO. — Lo vemos, ¡ah, hija!, y por este suceso 1230  
lágrimas salen gozosas de nuestros ojos.

Estrofa.

ELECTRA. — *Oh vástago, vástago del ser más querido para mí. Has llegado hoy mismo, has encontrado, has 1235 alcanzado, has visto a los que buscabas.*

ORESTES. — Estoy aquí, pero aguarda en silencio.

ELECTRA. — ¿Qué pasa?

ORESTES. — Es mejor callar, no vaya a ser que alguien de los de dentro nos oiga.

ELECTRA. — *No, por Artemis, la siempre virgen, no 1240 consideraré digno temer a esa carga inútil de mujeres que siempre están dentro.*

ORESTES. — Ten cuidado, que incluso en las mujeres se encuentra Ares, y tú lo sabes bien por propia experiencia.

ELECTRA. — *¡Ay, ay! A las claras me has nombrado 1245 nuestra desgracia tal cual es, imposible de suprimir y 1250 de olvidar nunca.*

ORESTES. — También yo lo sé. Pero cuando podamos hablar con libertad, entonces será la ocasión de recordar estos hechos.

Antístrofa.

ELECTRA. — *Todo el tiempo, todo, me convendría tener para hablar con justicia de ellos. Con dificultad re- 1255 tengo ahora mi boca ya libre.*

ORESTES. — Yo también estoy de acuerdo. Y, precisamente por ello, consévala así.

ELECTRA. — *Y ¿qué he de hacer?*

ORESTES. — Cuando no haya ocasión, no quieras hablar demasiado.

1260 ELECTRA. — *¿Y quién podría, habiéndote tú presentado, callar así, con dignidad, en lugar de hablar, después de que a ti incomprendible e inesperadamente te he visto?*

ORESTES. — Me has visto cuando los dioses me impulsaron a venir.

1265 ELECTRA. — *Das a entender una gracia aún mayor que la presente, si una divinidad te trajo a nuestra morada. Yo lo considero como algo sobrenatural.*

1270 ORESTES. — Por una parte, no me atrevo a prohibirte que estés alegre; por otra, temo que seas en exceso vencida por tu alegría.

Epodo.

ELECTRA. — *¡Ah! Después de haberte dignado mostrarte, así, a mí tras largo tiempo por un gratisimo camino, y viéndome tan angustiada, no me...*

ORESTES. — *¿Qué temes que haga?*

ELECTRA. — *No me prives del placer de tu persona haciéndome renunciar a ella.*

ORESTES. — *Ciertamente, me indignaría mucho contra los demás, si viera que lo hacen.*

ELECTRA. — *¿Lo prometes?*

1280 ORESTES. — *¿Por qué no?*

ELECTRA. — *¡Oh amigas, he oído una voz que no hubiera esperado oír! Mantengo —sin un grito— mis impulsos al escucharla, infortunada. Ahora te tengo. Has aparecido con un aspecto queridísimo, del cual yo ni en los malos momentos podría olvidarme.*

ORESTES. — Suprime lo que es superfluo en tus palabras y no me hagas saber que nuestra madre es malva-

da, ni que Egisto derrocha los bienes paternos del palacio, echa a perder unas cosas y dilapida otras, porque esta charla te podría hacer perder la ocasión del momento. Indícame lo que me convenga en esta situación ahora presente, dónde, a la vista de todos u ocultos, nos vamos a librar de los enemigos que en su actual modo de vida ríen. 1290 1295

Y que no te descubra nuestra madre por la alegría de tu rostro, cuando nosotros dos<sup>61</sup> entremos en palacio, sino que gime como si fuera a causa de la desgracia falsamente anunciada. Porque, cuando hayamos salido triunfantes, entonces podremos alegrarnos y reír con libertad. 1300

ELECTRA. — ¡Oh hermano! Como te sea grato a ti, así será mi conducta, pues de ti he obtenido mis satisfacciones y no ha sido adquisición mía. No aceptaría conseguir yo misma un gran provecho, si tuviera que disgustarte, aunque fuera un poco. No prestaría un buen servicio a la fortuna que tenemos presente<sup>62</sup>. Tú conoces de qué manera están aquí las cosas, ¿cómo no? Has oído que Egisto no está en casa y nuestra madre sí. En lo que respecta a ella, no temas en ningún momento que vea mi rostro ardiente por la sonrisa. Un antiguo odio ha penetrado en mí, y, puesto que te he visto, no cesaré de derramar lágrimas de alegría. ¿Cómo podría no hacerlo yo, que te he visto en una sola etapa morir y vivir? Tú me has sorprendido, hasta el punto de que, si mi padre llegara vivo, ya no lo consideraría un prodigio, sino que creería estar viéndolo. Puesto que nos has llegado de esta manera, manda a tu gusto. Yo sola hubiera obtenido una de estas dos cosas: o me hubiera puesto a salvo a mí misma con honra, o hubiera perecido con ella. 1310 1315 1320

<sup>61</sup> Orestes y Pílates.

<sup>62</sup> La divinidad que ha traído a Orestes a casa.

ORESTES. — Te aconsejo que calles, porque oigo a alguien de los de palacio que se dispone a salir.

ELECTRA. — (*Cambiando el tono de voz.*) Entrad, oh extranjeros, y con mayor motivo al llevar algo que ninguno en palacio rechazaría ni podría alegrarse de recibir <sup>62 bis</sup>.

(*Aparece el Pedagogo.*)

PEDAGOGO. — ¡Oh insensatos en sumo grado y privados de razón! ¿Acaso os cuidáis tan poco de vuestra vida, o es que no tenéis ningún sentido común cuando no os dais cuenta de que estáis no cerca de los más grandes peligros, sino en medio de ellos? Si no hubiera estado yo desde hace rato vigilando en estas puertas, vuestros proyectos habrían estado en el palacio antes que vuestras personas. En cambio, yo de estas cosas he tenido cuidado. Ahora ya absteneos de largos discursos y de este interminable clamor acompañado de alegrías, y presentaos dentro, porque el dilatarlo en estas circunstancias es malo, y es el momento oportuno de poner fin a esto.

ORESTES. — ¿Y cómo me encontraré las cosas allí al entrar yo?

PEDAGOGO. — Bien. Es seguro que ninguno te reconocerá.

ORESTES. — Has comunicado, naturalmente, que yo he muerto.

PEDAGOGO. — Sábetelo que, aunque estés aquí, eres uno de los que habitan en el Hades.

ORESTES. — ¿Se alegran con estas noticias? ¿Qué palabras dicen?

PEDAGOGO. — Terminado nuestro cometido, te lo po-

---

<sup>62 bis</sup> Ambiguas palabras de Electra, que se refieren, por una parte a las supuestas cenizas de Orestes, y por otra, al castigo que van a recibir los culpables.

dría decir. Tal como están las cosas ahora, lo que se refiere a aquéllos está bien, incluso lo que no es bueno <sup>63</sup>.

ELECTRA. — ¿Quién es éste, hermano? ¡Por los dioses, dímelo!

ORESTES. — ¿No te das cuenta?

ELECTRA. — No lo tengo en la mente.

ORESTES. — ¿No conoces a aquel en cuyas manos me entregaste un día?

ELECTRA. — ¿A quién? ¿Qué dices?

ORESTES. — En las manos de éste, debido a tu solicitud, fui sacado secretamente al país de los Foccos. <sup>1350</sup>

ELECTRA. — ¿Acaso es aquel el único a quien encontré leal entre mucho entonces, con ocasión del asesinato de mi padre?

ORESTES. — Éste es, pero no me interrogues con más palabras.

ELECTRA. — ¡Oh el día más querido! ¡Oh único salvador del palacio de Agamenón! ¿Cómo has llegado? <sup>1355</sup>  
¿Eres por ventura aquel que nos salvaste a éste y a mí de muchos padecimientos? ¡Oh manos queridísimas <sup>64</sup>!  
¡Oh tú, que con tus pies nos prestaste un servicio inestimable! ¿Cómo es que estuviste a mi lado sin advertirlo y no me lo hiciste saber, sino que me matabas con tus <sup>1360</sup>  
palabras, aunque llevabas los más agradables hechos para mí? Te saludo, padre, pues me parece estar viendo a un padre. Te saludo. Sábetes que yo en un solo día te he aborrecido y amado lo más que se puede.

PEDAGOGO. — Me parece que es suficiente. Pues muchos días, al sucederse con sus correspondientes noches, te revelarán claramente los relatos de lo acaecido desde entonces, Electra. Y ahora os digo a vosotros aquí <sup>1365</sup>

<sup>63</sup> Pasaje poco claro. Jebb interpreta que las condiciones, en lo que se refiere a Clitemestra y Egisto, son buenas para ellos, Orestes y Píades, incluso moralmente buenas.

<sup>64</sup> Al mismo tiempo debía cogerle las manos.

presentes que ya es hora de actuar. En este momento, Clitemestra está sola y no hay dentro ninguno de los  
 1370 servidores. Si os retrasáis, pensad que os las veréis con otros más diestros y numerosos que ellos.

ORESTES. — No debe ser ya para nosotros tarea de largos discursos, Pílates, sino de entrar cuanto antes, tras inclinarnos a saludar a las imágenes de los dioses  
 1375 patrios que se encuentran en este atrio.

*(Entran en palacio Orestes, Pílates y el Pedagogo.)*

ELECTRA. — Soberano Apolo, óyeles propicio y a mí junto a ellos, que en muchas ocasiones te he presentado con mano implorante lo que tenía. Y ahora, oh Apolo  
 1380 Licio, a partir de lo que tengo te hago la súplica, me arrodillo ante ti, te lo imploro: sé para nosotros resuelto defensor de estas decisiones nuestras y muestra a los hombres los castigos que aplican los dioses por impiedad.

*(Entra también en palacio.)*

CORO.

Estrofa.

*(Hablando entre ellos.) Ved hacia dónde se extiende  
 1385 Ares, engendrando sangre inevitable. Acaban de entrar bajo el techo de palacio, vengadores de funestos crímenes, los perros de los que no se puede escapar<sup>65</sup>. De modo que ya no espera por mucho tiempo en suspenso  
 1390 el sueño de mis pensamientos.*

Antístrofa.

*Es conducido a la casa con paso furtivo, vengador de los muertos, a la habitación en otro tiempo lujosa de su padre, llevando en las manos sangre recién afilada<sup>66</sup>.*

<sup>65</sup> Las Erinias son comparadas con perras que persiguen a los humanos para vengar crímenes de sangre.

<sup>66</sup> La sangre que ha ocasionado la muerte de Agamenón por un golpe de hacha bien afilada.

*El hijo de Maya, Hermes*<sup>67</sup>, les conduce, ocultando el engaño en la oscuridad, hacia la misma meta y ya no espera.

(Sale Electra.)

Estrofa.

ELECTRA. — Oh queridísimas mujeres, enseguida los hombres cumplirán su misión, pero aguardad en silencio.

CORIFEO. — ¿Cómo? ¿Qué hacen ahora? 1400

ELECTRA. — Ella prepara una urna para las ceremonias fúnebres. Ellos dos acechan cerca.

CORIFEO. — Y tú, ¿por qué te has precipitado afuera?

ELECTRA. — Para vigilar que Egisto no entre sin advertirlo nosotros.

CLITEMESTRA. — (Desde el interior.) ¡Ay, ay, techos vacíos de amigos y llenos de quienes hacen perecer! 1405

ELECTRA. — Alguien grita adentro. ¿No oís, oh amigas?

CORO. — *He escuchado gritos espantosos de oír, ¡desdichada!, como para estremecerme.*

CLITEMESTRA. — ¡Ay de mí, desgraciada! Egisto, ¿dónde te encuentras?

ELECTRA. — Escucha, alguien grita una vez más.

CLITEMESTRA. — ¡Oh hijo, hijo! Ten compasión de la que te dio a luz. 1410

ELECTRA. — Él, sin embargo, no obtuvo compasión de ti, ni el padre que lo engendró.

CORO. — *¡Oh ciudad, oh raza desventurada! Ahora se te acaba tu destino, el que ha marcado tus días, se te acaba*<sup>68</sup>.

<sup>67</sup> Hermes es el dios de los caminos y, por eso, guía a Orestes. También va a acompañar a Egisto y Clitemestra al Hades, invocándose así la otra cualidad que se le atribuye de acompañar a las almas de los muertos. Cf. *Filoctetes* 133.

<sup>68</sup> Es decir, concluye la situación en que ha vivido el palacio desde la muerte de Agamenón.

CLITEMESTRA. — ¡Ay, he sido herida!

1415 ELECTRA. — Hieres una segunda vez, si tienes fuerza.

CLITEMESTRA. — ¡Ay de mí otra vez!

ELECTRA. — ¡Ojalá fuera para Egisto al mismo tiempo!

CORO. — *Las maldiciones se cumplen. Viven los que yacen bajo tierra. Los que han muerto hace tiempo se cobran la sangre nuevamente derramada de sus matadores.*

*(Orestes y Pílates salen de palacio.)*

Antístrofa.

Ellos están presentes, sus manos ensangrentadas gocean por el sacrificio a Ares. Y no puedo censurarlo.

ELECTRA. — Orestes, ¿cómo estáis?

1425 ORESTES. — Los asuntos de palacio están bien, si Apolo bien profetizó.

ELECTRA. — ¿Ha muerto la miserable?

ORESTES. — Ya no temas que la audacia materna te deshonre nunca.

ELECTRA. — ...<sup>69</sup>.

CORO. — *Cesad, pues veo claramente a Egisto.*

1430 ELECTRA. — ¡Oh hijos! ¿No os iréis atrás?

ORESTES. — Ved a nuestro hombre encima...<sup>70</sup>.

ELECTRA. — ...viene alegre desde las afueras de la ciudad.

CORO. — *Entrad al vestíbulo lo más aprisa posible. Ya que habéis resuelto bien lo de antes, hacedlo así también ahora.*

1435 ORESTES. — Confía, lo haremos.

ELECTRA. — Según lo has proyectado, apresúrate.

<sup>69</sup> Hay una laguna en el texto. Según Erfurdt, faltan tres versos, dos en boca de Electra y otro en boca de Orestes.

<sup>70</sup> Falta una parte de las palabras de Orestes y de la contestación de Electra.

ORESTES. — Ya me voy. (*Salen Orestes y Pílates.*)

ELECTRA. — Lo de aquí es cosa mía.

CORO. — *Al oído convendría hablarle amistosamente algunas palabras a este hombre, para que se precipite 1440 engañado al combate justiciero.*

(*Entra Egisto en escena.*)

EGISTO. — ¿Quién de vosotras sabe dónde están los extranjeros focenses, quienes, según dicen, nos anuncian que Orestes ha perdido la vida en un naufragio hípico?

(*A Electra.*) A ti te pregunto, sí, a ti, tan audaz en 1445 otro tiempo. Creo que es a ti a la que más te interesa y la que con más conocimiento podrías hablar.

ELECTRA. — Lo sé, ¿cómo no? ¿Podría yo estar indiferente a lo que afecta a mis seres queridos?

EGISTO. — En ese caso, ¿dónde están los extranjeros? 1450 Dímelo.

ELECTRA. — Dentro. Ellos han cumplido con una amable huésped.

EGISTO. — ¿Y anunciaron que está verdaderamente muerto?

ELECTRA. — No, pero lo demostraron con algo más que palabras.

EGISTO. — ¿Nos es posible, entonces, saberlo con certeza?

ELECTRA. — Es posible, y también ver el lamentable 1455 espectáculo.

EGISTO. — Contra tu costumbre me anuncias algo que me alegra mucho.

ELECTRA. — Puedes alegrarte, si ello te resulta alegre.

EGISTO. — Ordeno guardar silencio y abrir las puertas y que todos los miceneos y argivos lo vean para que, si 1460 alguno de ellos se engrandecía antes, por tener vanas esperanzas en este hombre, al ver ahora su cadáver, acep-

te mi rienda y no tenga que ponerse en razón por la fuerza, al recibir mi castigo.

ELECTRA. — Lo que se refiere a mí está cumplido <sup>71</sup>.  
 1465 Con el tiempo he obtenido inteligencia como para agradecer a los más poderosos.

(*Se abren las puertas de palacio y se muestra un cuerpo tapado, a cuyos lados están Orestes y Pilades.*)

EGISTO. — ¡Oh Zeus, tengo ante los ojos una imagen fantasmal que no ha sucumbido sin la envidia divinal. Pero si la venganza hace acto de presencia no hablo. Descorred del todo el velo del rostro para que, como pariente, reciba cantos fúnebres también de mi parte.

1470 ORESTES. — Levántalo tú mismo. No es cosa mía sino tuya el mirar estos restos y saludarlos con afecto.

EGISTO. — Me das un buen consejo y lo seguiré. Y tú (*a Electra*), si Clitemestra está por alguna parte de la casa, llámala.

ORESTES. — Está cerca de ti. No mires por otro lado.

1475 EGISTO. — ¡Ay de mí! ¡Qué veo!

ORESTES. — ¿A quién temes? ¿A quién no reconoces?

EGISTO. — ¿En las redes de qué personas he caído, infortunado de mí?

ORESTES. — ¿No te has dado cuenta de que, desde hace rato, te estás dirigiendo a vivos como si estuvieran muertos?

1480 EGISTO. — ¡Ay, he comprendido lo que dices! Es imposible que sea otro que Orestes el que me ha hablado.

ORESTES. — ¿Y siendo excelente adivino has estado engañado tanto tiempo?

EGISTO. — ¡Estoy perdido, desgraciado! Pero permíteme hablar, aunque sea un momento.

1485 ELECTRA. — No le dejes decir más, por los dioses, her-

---

<sup>71</sup> Su parte en el plan de venganza de Egisto está ya cumplido.

mano, ni que se extienda en el relato. Pues, ¿qué provecho podría sacar de la demora una persona que, envuelta en crímenes, va a morir? Por el contrario, mátaló cuanto antes y, tras hacerlo, entrégalo a los sepultureros<sup>72</sup>, que es justo que tenga, fuera de nuestra vista. Ésta sería para mí la única liberación de las desgracias que me vienen de antaño. 1490

ORESTES. — Entra deprisa. Pues no porfiamos por palabras, sino por tu vida.

EGISTO. — ¿Por qué me conduces a palacio? ¿Cómo, si es ésta una acción noble, se necesita la oscuridad y no estás listo para matarme?

ORESTES. — No des órdenes y avanza adonde mataste a mi padre, para que mueras en el mismo lugar<sup>73</sup>. 1495

EGISTO. — ¿Existe tanta necesidad de que este techo contemple las desgracias de los Pelópidas, las presentes y las que se avecinan?

ORESTES. — Por lo menos las tuyas. Yo soy un excelente adivino para ti de éstas.

EGISTO. — Te jactas de un arte que no te viene por línea paterna<sup>74</sup>. 1500

ORESTES. — Mucho replicas y el viaje se retarda, así que camina.

EGISTO. — Sírveme de guía.

ORESTES. — Tú eres el que debes marchar delante.

EGISTO. — ¿Para que no huya de ti?

ORESTES. — Para que no mueras de forma que te complazca. Tengo que cuidarme de que te sea amargo.

<sup>72</sup> Los perros y buitres. Lugar común de la literatura griega que encontramos desde Homero.

<sup>73</sup> En el *mégaron* del palacio. Idéntica expresión que en las *Coéforas* de ESQUILO, v. 904, refiriéndose a Clitemestra, a la que hace ir al mismo lugar donde ha caído Egisto.

<sup>74</sup> Agamenón no supo adivinar el destino que le aguardaba, al regresar a Micenas.

1505 Sería preciso que esta justicia fuese inmediata para el que quisiera transgredir las leyes: la muerte. Así el malvado no abundaría tanto.

CORO. — *¡Oh linaje de Atreo! ¡Cuánto has padecido hasta llegar a duras penas a la libertad conseguida con el actual esfuerzo!*

## 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