

SÓFOCLES

TRAGEDIAS

FILOCTETES

INTRODUCCIÓN DE
JOSÉ S. LASSO DE LA VEGA

TRADUCCIÓN Y NOTAS DE
ASSELA ALAMILLO



EDITORIAL GREDOS

BIBLIOTECA CLÁSICA GREDOS, 40

EX LIBRIS



ARMAUIRUMQUE

Asesor para la sección griega: CARLOS GARCÍA GUAL.

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

© EDITORIAL GREDOS, S. A.

Sánchez Pacheco, 81, Madrid. España, 1981.

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΤΗΣ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗΣ
ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΔΙΔΑΧΗΣ
ΤΗΣ ΚΛΑΣΙΚΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ

Depósito Legal: M. 31103-1981.

ISBN 84-249-0099-5.

Impreso en España. Printed in Spain.

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

INTRODUCCIÓN GENERAL

Vida

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵ Cf. JENOFONTE, *Memorables* I 4, 3.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

muy presentes algunos pasajes herodoteos, en ciertos lugares señales de sus dramas. Los tan traídos y llevados vv. 904-920 de *Antígona* (que Goethe, por razones de gusto⁹, querría atetizar, encontrando algunos filólogos que le han dado gusto) pudieran responder a un pensamiento a la oriental¹⁰, con ciertos ecos 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-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Las formas de la tragedia sofoclea

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ma obra (lo que en el argot teatral de nuestros días se dice «doblar») es hoy cosa excepcional, reservada a partiquinos, por razones de economía, o bien al lucimiento de divos en dobles papeles; pero en el teatro ateniense, con sólo dos o tres actores, era cosa normal. También «llenan» los coros intervalos temporales, por supuesto que de un tiempo absoluto y que no guarda relación con la duración real del canto: esto menos en Sófocles (8 de 36 coros, un 22 %) que en Esquilo (8 de 29, un 28 %) y mucho menos que en Eurípides (38 de 87, un 44 %). La «pausa» más fuerte la marca, en Sófocles, el estásimo primero, tras el primer tercio más o menos de la pieza, mientras que en Eurípides suele estar en el estásimo segundo, delante aproximadamente de la segunda mitad de la pieza. En cambio, son débiles las «pausas» después del párodo y antes del éxodo, de donde 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 sencilla¹⁸. En especial admiramos en Sófocles la maestría soberana con la que articula la métrica y el sentido, la compostura de las formas métricas y el moldeamiento conceptual, de suerte que la adecuación metro y sentido —tal el cristal— parece orgánica y no producto del arte¹⁹. Cuando leemos estos coros, nos sorprende la abundancia de respuestas verbales que, por el cauce del verso, se comunican con paladinos o secretos hilos de intención y sentido. Nos convencemos de que toda colaboración entre métodos métricos y estilísticos es aquí posible... y necesaria. Creo que quienes no lo ven así, sólo rozan las orillas de esta poesía exquisita e intensa.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Esta lengua resulta inconfundible y no sólo ni tanto por sus giros idiomáticos o por la preferencia de ciertas figuras retóricas (como el oximoro o juntura de opósitos, que va contra la ley lógica «dos contrarios no pueden 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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

El héroe trágico

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

La obra y su cronología

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

na el drama mismo. Y ya que nos hemos demorado en este problema cronológico, añadiremos una última observación: autores (como Lesky y Paduano) que ponen *Las Traquinias* después de *Antígona*, porque, como se dijo, esta última pieza se data comúnmente en el 442 y porque entienden que hay en *Las Traquinias* una escena, la despedida de Deyanira (vv. 920 ss.), que se inspira en otra análoga de *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 ⁴⁵.

Evolución

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

profundo respeto por la organicidad del texto (sin mutilarlo) y a la búsqueda del sistema inherente del organismo literario, que surge de las relaciones fundamentales entre las fuerzas que lo determinan: el héroe, lo divino, los demás hombres. Por otra parte, también la hermenéutica, más cuando es de poesía, necesita su ángel: aquí el crítico literario no se avergüenza de su estilo, un estilo poético que no facilita la lectura, pero la hace más remunerativa. En fin, hoy ya se tiene para Reinhardt un movimiento de merecida reflexión; pero aún merece más fama de la mucha que ya tiene. Me refiero al juicio de la filología profesional (en el que Reinhardt es recientemente famoso), pues, desde otros campos, la obra de Reinhardt hace tiempo que había sido apreciada como merece: Heidegger consideraba «grandiosa» su interpretación de *Edipo Rey* y Gadamer (un filósofo tan atento a los problemas de la hermenéutica) 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 alumbraba una visión nueva de muchos problemas perennes de la tragedia sofoclea: problemas de función dramática, como el exacto valor de los oráculos en *Las Traquinias* y *Edipo Rey*; composicionales, como la relación entre la primera y segunda parte de *Ayante*, a la luz de la exégesis del *lógos eschēmatisménos*, sacándolo de algunas confusiones que la crítica ha venido enredando en torno suyo (mira, lector, lo que escribimos más adelante), o la unidad composicional de *Las Traquinias*; problemas técnicos, como la valoración e importancia del tercer actor; un planteamiento profundo de los problemas cronológicos, en particular el de la fecha relativa de *Las Traquinias*, que debe seriar, conforme más arriba alegamos, delante de *Antígona*... Casi siempre y en casi todo nos convencen estas ideas menores de Reinhardt; pero, dado el carácter muy general de estas páginas nuestras, más nos importa señalar algunas consecuencias de significación más amplia. En lo formal, nace una nueva concepción de la acción dramática y de sus diferentes momentos: los episodios no representan ya situaciones estáticas (en fin, así pueden llamarse, sin poner gran empeño en la exactitud del epíteto) en sucesión rígida, sino que advienen lugar propio de peripecias y cambios que informan la escena; el *pathos* arcaico, en el que el dolor se esteriliza, se hace dramático en la medida en que viene convivido por diferentes individuos; el nivel narrativo, a base de «relatos de mensajero»⁵⁰ sobre todo, se anima con una

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

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

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

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

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

«Ayante» *

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

«Las Traquinias»

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

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

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

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

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

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

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

«Antígona»

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

«*Edipo Rey*»

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

«*Electra*»

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

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

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

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

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

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

Hay en *Electra* un clasicismo verdaderamente ático

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

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

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

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

«*Filoctetes*»

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

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

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

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

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

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

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

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

«Edipo en Colono»

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

La fortuna del texto sofocleo

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

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

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

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

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

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

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

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

⁸¹ J. 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.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁹⁷ Cf. A. TURYN, *Studies*, 190.

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

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

¹⁰⁰ Cf. A. TURYN, *Studies*, 28.

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

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

¹⁰² Cf. A. TURYN, *Studies*, 147-148.

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

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

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

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

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

De venir ya en nuestro siglo un cierto renacimiento

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

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

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

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

JOSÉ S. LASSO DE LA VEGA

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

LINAJE Y VIDA DE SÓFOCLES *

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁹ Fr. 965.

FILOCTETES

INTRODUCCIÓN

ESTRUCTURA DEL DRAMA

PRÓLOGO (1-134). Odiseo muestra a Neoptólemo el lugar donde, diez años antes, había abandonado a Filoctetes en la isla de Lemnos. El joven descubre una gruta con indicios de estar habitada. Odiseo le recomienda capturar al héroe y su arco, fingiendo enemistad contra los Atridas y él mismo. Neoptólemo se resiste, pero cede ante el argumento de que sólo así se tomará Troya. Odiseo se vuelve al barco.

PÁRODO (135-218). Entran los quince marineros de la tripulación de Neoptólemo. Comprende tres estrofas y antístrofas seguidas de versos anapésticos. Neoptólemo transmite al Coro lo que sabe y le da las órdenes de acechar a Filoctetes. El Coro siente compasión por los sufrimientos de éste. Finalmente, se oyen ruidos que avisan de la presencia del héroe.

EPISODIO 1.º (219-675). Se reconocen los dos personajes y, seguidamente, Filoctetes cuenta su historia al joven. Éste, a su vez, le cuenta el fingido motivo de pelea con los Atridas y dice que está haciendo el viaje de vuelta a su patria. Filoctetes pide que le lleven y Neoptólemo se lo promete. Entonces llega un emisario de Odiseo (v. 541), disfrazado de mercader, que anuncia que los griegos les están buscando. Filoctetes más que nunca desea huir. Entran en la cueva a por los enseres del héroe. Intercaladas en este

episodio están la estrofa y antístrofa de un canto festivo (391-402 y 507-518). La primera celebra a la diosa Cíbele, y en la segunda el Coro intercede ante Neoptólemo por Filoctetes.

ESTÁSIMO 1.º (676-729). Es el único propiamente tal de la obra. Consta de dos estrofas y dos antístrofas. El Coro en solitario se lamenta por los sufrimientos de Filoctetes y, desde el v. 718, en que aparece éste acompañado de Neoptólemo, se congratula de su pronta liberación merced a la decisión de su amo.

EPISODIO 2.º (730-826). Filoctetes experimenta agudos dolores que le van a privar del sentido, y da su arco a Neoptólemo pidiéndole que lo guarde hasta que él vuelva en sí. No le exige juramento de que se quedará a esperarlo.

ESTÁSIMO 2.º, sustituido por un diálogo lírico (827-864). Abarca dos pares de estrofas seguidas de versos hexámetros en boca de Neoptólemo y el epodo. El Coro urge a Neoptólemo a apoderarse del arco de Filoctetes y a huir aprovechando el sueño de éste. Neoptólemo replica que sería inútil, si no se llevan también a Filoctetes, según ha declarado el oráculo.

EPISODIO 3.º (865-1080). Neoptólemo, dominado por sus remordimientos, confiesa a Filoctetes que le van a llevar a Troya. Filoctetes pide que le devuelvan su arco. Entonces entra Odiseo y lo impide (v. 974). Como Filoctetes se niega a acompañarlos, Odiseo ordena marcharse, abandonándole solo en la isla. Parten Odiseo y Neoptólemo, el cual pide al Coro que se quede con el héroe esperando nuevas soluciones.

ESTÁSIMO 3.º, sustituido por un diálogo lírico (1081-1217). Formado por dos estrofas y dos antístrofas y, a partir del v. 1169, por versos líricos sin correspondencia. En él, Filoctetes se dirige a la cueva lamentándose. La falta del arco le va a acarrear sufrimientos aún peores. El Coro le recuerda que la culpa es sólo suya, por no querer abandonar la isla, y le invita a hacerlo aún. Filoctetes se niega y pide un arma para darse muerte. Entran Neoptólemo y Odiseo.

ΕΧΟΔΟ (1218-1471). Neoptólemo le devuelve su arco, pero intenta convencerle para que vuelva a Troya. Filoctetes, obstinadamente, rehúsa. Aparece Heracles y ordena al héroe embarcarse no a Grecia, sino a Troya, para ser curado y cumplir su destino glorioso.

NOTA BIBLIOGRAFICA

- R. C. JEBB, *The tragedies of Sophocles*, Cambridge, 1904.
 — *Philoctetes*, Cambridge, 1906.
 A. C. PEARSON, *Sophoclis Fabulae*, Oxford, 1924.
 A. DAIN - P. MAZON, *Sophocle, III: Philoctète, Oedipe à Colone*, París, 1960.
 M. BENAVENTE, *Sófocles. Tragedias*, Madrid, 1970.
 J. PALLÍ, *Sófocles. Teatro Completo*, Barcelona, 1973.

NOTA SOBRE LA EDICIÓN

Señalamos a continuación los pasajes en los que no se ha seguido el texto de A. C. Pearson.

PASAJE	TEXTO DE PEARSON	TEXTO ADOPTADO
144	έσχατιᾶς	έσχατιαίς
426	δύ' αὖ τώδ' έξέδειξας	δύ' αὖ τώδ' ἄνδρ' έλεξας
498	μέρει	μέρος
533-4	γῆν ... εις οἰκησιν	τῆν ... εισοίκησιν
705	πόρου	πόρων
755	τούπισιγμα	τούπισαγμα
800	ἀνακαλούμενον	ἀνακαλουμένω
1094	έλωσί μ' οὐδ' έτ' ίσχύς.	έλωσιν' οὐκέτ' ίσχω
1132	ἄθλιοντ'	ἄρθμιον
1138	ἀθροῦν	αἰσχροῶν
1149	πελαῖτ'	πηδαῖτ'
1361	πάντα ... κακούς	τάλλα ... κακά
1383	ώφελούμενος	ώφελῶν φίλους
1407	σῆς πάτρας	[σῆς πάτρας]

ARGUMENTO DE *FILOCTETES*

Habiendo sido elevado, en Crisa, un altar a Atenea sobre el que les había sido predicho por un oráculo a los aqueos que debían sacrificar, sólo lo conocía el hijo de Peante, que, en tiempos, se había relacionado con Heracles. Cuando lo buscaba para mostrárselo a la escuadra marina, mordido por una víbora, fue abandonado, enfermo, en Lemnos. Heleno dijo a los aqueos que Ilión sería conquistada por las flechas de Heracles y por el hijo de Aquiles. El arco y las flechas estaban únicamente en poder de Filoctetes. Enviado a esta misión, Odiseo recogió a ambos.

DE OTRA MANERA

Transporte de Filoctetes desde Lemnos a Troya por Neoptólemo y Odiseo, obedeciendo la profecía de Heleno, el cual —según había vaticinado Calcante—, por ser conocedor de los oráculos que iban a contribuir a la toma de Troya, atrapado en una emboscada de noche por Odiseo, fue llevado atado ante los helenos. La escena se desarrolla en Lemnos. El Coro está compuesto por los ancianos que navegaron con Neoptólemo. La historia la encontramos también en Esquilo. Fue puesta en escena en tiempo de Glaucipo. El primero fue Sófocles.

PERSONAJES

ODISEO.

CORO.

NEOPTÓLEMO.

FILOCTETES.

OBSERVADOR disfrazado de mercader.

HERACLES.

(La escena tiene lugar en un solitario paraje costero de la isla de Lemnos. En el acantilado se divisa una cueva. Aparecen Odiseo y Neoptólemo con un marino.)

ODISEO. — Éste es el acantilado de la tierra de Lemnos, bañada por todas partes, y no pisada ni habitada por los hombres¹, en donde, ¡oh Neoptólemo, hijo de Aquiles, el más valiente padre de entre los helenos!, hace tiempo, dejé yo abandonado al Melio², al hijo de Peante. Me habían ordenado hacerlo los que mandaban —le supuraba el pie a causa de un mal devorador—, puesto que no nos era posible acceder a libación ni sacrificio alguno con tranquilidad, sino que continuamente nos invadía todo el campamento con sus agudos lamentos, gritando y gimiendo.

Pero, ¿por qué hay que hablar de esto? No nos es propicio el momento para largos discursos, no vaya a ser que se aperciba de mi venida y eche a perder todo el artificio con el que creo poder cogerle pronto. Tu misión es, de ahora en adelante, obedecer y observar dónde hay aquí una cueva de doble abertura tal que, en in-

¹ Lemnos, isla de gran tamaño al Noroeste del mar Egeo. Se la cita en la *Iliada* (VII 467) como una isla habitada. Sófocles, tal vez intencionadamente, la considera desierta para aumentar los sufrimientos del héroe. El escoliasta sugiere que fue abandonado en una costa desierta donde no había encontrado en todo el tiempo habitantes. Esto no es muy verosímil cuando se nos dice que estuvo diez años retenido en ella.

² Se les llama melios a todos los pueblos vecinos del golfo de Mélide, en Tesalia.

vierno, el sol se pose por dos veces, mientras que en verano la brisa, pasando a través de la gruta de doble boca, propicie el sueño. Un poco más abajo, a tu mano izquierda, tal vez puedas ver una fuente de agua corriente, si es que subsiste. Después de acercarte, indícame, por señas, si ocupa aún el mismo lugar, o si se encuentra en otra parte, para que, a continuación, tú escuches el resto de las instrucciones que te voy a dar y actuemos de acuerdo por ambas partes.

NEOPTÓLEMO. — Señor Odiseo, breve trabajo me ordenas. Pues me parece estar viendo una gruta como dices.

ODISEO. — ¿Arriba o abajo? Pues no la descubro.

NEOPTÓLEMO. — Allí arriba, y no hay el menor ruido de pasos.

ODISEO. — Mira no se encuentre echado en ella durmiendo.

NEOPTÓLEMO. — Veo un habitáculo vacío, sin nadie.

ODISEO. — ¿Y no hay dentro alguna provisión que la haga habitable?

NEOPTÓLEMO. — Una hojarasca aplastada como por alguien que pasa las noches en ella.

ODISEO. — ¿Lo demás está vacío? ¿No hay nada bajo el techo?

NEOPTÓLEMO. — Una copa hecha de madera —obra de algún mal artesano— y, aquí cerca, unos utensilios para el fuego.

ODISEO. — De él son los tesoros que describes.

NEOPTÓLEMO. — ¡Uy, uy! Aquí otra cosa se está secando, unos harapos llenos de repugnante pus.

ODISEO. — Está claro que nuestro hombre habita estos parajes. Y no debe de estar lejos. Pues, ¿cómo un hombre con tal dolencia en el pie a causa de un antiguo mal podría llegarse muy lejos? Eso es que ha hecho una salida en busca de alimento o de alguna planta que

sabe que le calma. Envía al que está a tu lado a un reco- 45
nocimiento, no sea que me sorprenda inesperadamente.
Porque él preferiría capturarme a mí antes que a todos
los argivos.

(Neoptólemo da señal al marino de que parta.)

NEOPTÓLEMO. — Se va, y acechará el sendero. Tú, si
algo quíeres, dilo de nuevo.

ODISEO. — Hijo de Aquiles, preciso es que seas vale- 50
roso en la misión para la que has venido, y no sólo con
tu cuerpo, sino que, si oyes algo nuevo que antes no
habías oído, debes colaborar en aquello en que estás
como ayudante.

NEOPTÓLEMO. — ¿Qué ordenas?

ODISEO. — Te necesito para que, al hablarle, engañes 55
con tus palabras el ánimo de Filoctetes. Cuando te pre-
gunte quién eres y de dónde has llegado, dices que hijo
de Aquiles —esto no hay que ocultarlo— y que navegas
hacia casa, tras abandonar la expedición naval de los
aqueos, habiendo surgido un gran odio contra ellos
porque te hicieron venir con súplicas desde tu país, 60
como si fueras el único medio de conquistar Ilión, y no
te consideraron, una vez que hubiste llegado, digno de
las armas de Aquiles. A pesar de que pedías con pleno
derecho que te las dieran, se las entregaron a Odiseo.
Puedes decir los más mezquinos ultrajes que quieras 65
contra mí. En nada me ofenderás con ello. Y, si no lo
haces, lanzarás a la ruina a todos los argivos. Pues si
no es capturado el arco de éste, te será imposible con-
quistar la llanura de Dárdano³.

Entérate de por qué no puedo yo, y en cambio tú sí, 70
tener un trato confiado y seguro. Tú has viajado sin es-

³ La llanura de Dárdano significa el territorio donde está la ciudad de Troya, que se llamaba antes Dardania y fue fundada por Dárdano, hijo de Zeus.

tar obligado por juramento con nadie ⁴, ni a la fuerza, ni en la primera expedición; sin embargo, yo no puedo
75 refutar ninguna de estas cosas. De modo que, si él me ve mientras sea dueño del arco, estoy perdido, y te arrastro en la perdición a ti también por estar en tu compañía.

Es necesario que en esto mismo te las ingenies para sustraerle las armas invencibles. Sé, hijo, que no estás
80 predispuesto por tu naturaleza a hablar así ni a maquinar engaños. Pero es grato conseguir la victoria. Lánzate a ello; ya nos mostraremos justos en otra ocasión. Ahora, por un corto espacio del día, préstate para algo des-
85 vergonzado, y, después, durante el resto del tiempo, podrás ser llamado el más piadoso de todos los mortales.

NEOPTÓLEMO. — Yo, ¡oh hijo de Laertes!, odio poner en práctica las palabras que me afligen al oírlas. Por mi naturaleza no hago nada con medios engañosos, ni yo
90 mismo, ni, según dicen, el que me dio el ser. Pero estoy dispuesto a llevarme a este hombre por la fuerza y no con engaños. Porque no nos someterá por la fuerza con un solo pie a nosotros que somos tantos. Sin embargo, habiendo sido enviado como colaborador tuyo, temo ser
95 llamado traidor. Pero prefiero, rey, fracasar obrando rectamente que vencer con malas artes.

ODISEO. — Hijo de noble padre, también yo mismo cuando era joven tenía la palabra ociosa y el brazo activo. Y ahora, remitiéndome a las pruebas, veo que entre los mortales son las palabras y no los actos los que guían todo.

100 NEOPTÓLEMO. — Y ¿qué otra cosa me ordenas sino decir mentiras?

⁴ El juramento a que alude es aquel que hicieron todos los pretendientes de Helena —entre los que el propio Odiseo se encontraba— a Tindáreo, su padre, de prestar ayuda al esposo que ésta tomara, si lo solicitaba. Invocando este juramento es como Agamenón reunió a los principales jefes aqueos para la expedición.

ODISEO. — Te digo que con astucia captures a Filoctetes.

NEOPTÓLEMO. — ¿Y por qué hay que llevarlo con engaños, en lugar de convenciéndolo?

ODISEO. — No se deja convencer. Por la fuerza no podrías tomarlo.

NEOPTÓLEMO. — ¿Tan tremendamente confiado en su fuerza está?

ODISEO. — Tiene flechas que no fallan y portadoras 105 de muerte.

NEOPTÓLEMO. — Y, en ese caso, ¿no es una temeridad acercarse a aquél?

ODISEO. — Sí, a no ser que lo cojas con engaño, como yo te digo.

NEOPTÓLEMO. — Y ¿no consideras vergonzoso, ciertamente, decir mentiras?

ODISEO. — No, si la mentira reporta la salvación. 110

NEOPTÓLEMO. — Y ¿cómo se atreverá alguien a hablar así mirando a la cara?

ODISEO. — Cuando haces algo para un provecho, no conviene vacilar.

NEOPTÓLEMO. — ¿Qué me aprovecha a mí que éste vaya a Troya?

ODISEO. — Sólo este arco conquistará Troya.

NEOPTÓLEMO. — ¿Acaso no soy yo, como decíais, el que va a devastarla?

ODISEO. — Ni tú podrías sin aquél ni aquél sin ti. 115

NEOPTÓLEMO. — Tendrá que ser capturado, si es así.

ODISEO. — Si lo haces, obtendrás dos beneficios.

NEOPTÓLEMO. — ¿Cuáles? Si me los haces ver, no podría negarme a hacerlo.

ODISEO. — Serías reputado por sabio tanto como por valiente.

NEOPTÓLEMO. — Ea, lo haré, liberándome de todo sentimiento de vergüenza. 120

ODISEO. — ¿De verdad te acuerdas de todo lo que te he advertido?

NEOPTÓLEMO. — Puedes estar seguro, ya que te lo he prometido.

ODISEO. — Tú te quedas ahora aquí y aguardas a aquél. Yo me voy, no vaya a ser reconocido estando a
 125 tu lado. Al vigilante lo voy a enviar de nuevo al barco. Y si me parece que os retrasáis mucho tiempo, otra vez haré venir hacia aquí, después de disfrazarlo para que sea imposible reconocerlo, a este mismo hombre con
 130 apariencia de piloto. Acepta lo que te convenga de sus palabras en cada momento, porque él, hijo, hablará de manera ambigua. Yo me voy a la nave, dejándote este asunto a ti. Que Hermes, 'el dios de la astucia, nos guíe escoltándonos a los dos, y Atenea Vencedora, protectora de la ciudad, que me protege siempre.

CORO.

Estrofa 1.^a

135 *¿Qué es preciso, señor, que yo, extranjero en tierra extranjera, oculte, o qué debo decir ante el varón lleno de desconfianza? Dimelo. Pues una habilidad que supera a cualquier otra y buen juicio sobresalen en aquel que*
 140 *gobierna con el cetro divino derivado de Zeus. A ti, ¡oh hijo!, ese poder te ha venido de tus antepasados. Dime, por tanto, en qué es preciso que te sirva.*

NEOPTÓLEMO. — *Ahora, tal vez quieres ver el lugar*
 145 *donde habita, en los confines de la isla. Mira confiado y, cuando llegue el terrible caminante, sal de su morada y, avanzando según las señas que cada vez te vaya haciendo con mi mano, intenta servir a las necesidades del momento.*

Antístrofa 1.^a

150 *Me hablas de un cuidado que desde hace tiempo tengo, señor: mantener mis ojos vigilantes para tu conve-*

niencia sobre todo. Y, ahora, dime en qué morada está aposentado y qué lugar ocupa. Pues no me es inoportuno el saberlo, no sea que me lo encuentre en algún sitio sin advertirlo. ¿Cuál es el lugar o cuál la residencia? ¿Qué sendero conduce dentro de la cueva o fuera de ella⁵? 155

NEOPTÓLEMO. — *Estás viendo aquí la casa de doble puerta que es su guarida de piedra.* 160

CORIFEO. — (Acercándose y viendo que no está en el interior.) *¿Adónde se ha marchado el desdichado?*

NEOPTÓLEMO. — *Para mí al menos es evidente que va arrastrándose por el camino, en alguna parte cerca de aquí, por la necesidad de alimento. Esta es la clase de vida que dicen que lleva, disparando a las fieras con sus alados dardos, miserable, de miserable manera y sin que ningún aliviador de sus males se le acerque.* 165

CORO.

Estrofa 2.^a

Yo siento compasión por él, porque, desdichado, sin que se preocupe de él ningún mortal y sin ninguna mirada que le acompañe, siempre solo, sufre cruel enfermedad y se angustia ante cualquier necesidad que se le presente. ¿Cómo, cómo, desventurado, se mantiene? ¡Oh recursos de los mortales! ¡Oh razas desgraciadas de hombres, para quienes no existe una vida mesurada! 170 175

Antístrofa 2.^a

Ése, sin duda no menos importante que cualquier miembro de familias nobles, yace privado de todo en la vida, abandonado de los demás, en compañía de moteadas o lanudas fieras⁶, y, digno de lástima entre dolores y hambre, con irremediables preocupaciones, grita. Y el 180 185

⁵ El Coro no estaba presente cuando Neoptólemo descubrió la cueva.

⁶ Opone los animales inofensivos a los animales salvajes.

190 *que no deja de hablar, el eco que se oye a lo lejos, responde a sus amargos lamentos.*

NEOPTÓLEMO. — *Nada de esto me sorprende. Pues, por lo que yo deduzco, de origen divino son, tanto aquellos padecimientos que le sobrevinieron de la despiada Crisa⁷ como los que actualmente padece sin nadie*
195 *que lo atienda. Es imposible que no sea que algún dios se preocupa de que él no dirija contra Troya las invencibles flechas de los dioses⁸ antes de que llegue el tiempo en que, está dicho, debe ser sometida por éstas.*

200 *(Se oyen gritos de dolor.)*

Estrofa 3.^a

CORO. — *Guarda silencio, hijo.*

NEOPTÓLEMO. — *¿Qué pasa?*

CORO. — *Un grito se ha oído claramente, cual es habitual en un hombre que sufre, en alguna parte, por aquí o*
205 *por aquellos lugares. Me alcanzan, me alcanzan efectivamente ruidos de quien se arrastra penosamente en su caminar, y no me pasa inadvertida la voz que desde lejos llega angustiada y afligida. Son claros sus gritos.*

Antístrofa 3.^a

CORO. — *Pero fíjate, hijo.*

NEOPTÓLEMO. — *Dime en qué.*

210 CORO. — *En nuevas reflexiones. Que no está lejos el*
215 *hombre, sino por aquí cerca, no entretenido en música*

⁷ Crisa es la ninfa que da nombre a un islote situado al Sur de Lemnos, desaparecido en el siglo II de nuestra era, y en el cual los griegos tenían que pararse a celebrar sacrificios. De ahí volvió Filoctetes con la herida causa de todos sus males. Según otras versiones, era la isla de Ténedos.

⁸ Las armas eran de origen divino porque se las había dado Apolo a Heracles y éste a Filoctetes como recompensa por haberle hecho el favor de quemarlo en la pira. Nuevas alusiones a las armas en el verso 670.

de flauta, cual pastor en el campo⁹, sino que, por sufrir algún tropiezo a causa de su necesidad, lanza un grito lejano, o por fijar los ojos en un puerto inhóspito para las naves. Lo cierto es que un terrible grito le precede.

(Entra Filoctetes.)

FILOCTETES. — ¡Ah, extranjeros! ¿Quiénes sois que os 220
habéis dirigido con marino remo hacia esta tierra que ni tiene fácil desembarco ni está habitada? ¿De qué patria o de qué raza podría decir con acierto que sois? La apariencia del vestido es la de los helenos, la que me es más querida. Pero quiero oíros la voz. No os sobresal- 225
téis por el miedo ante mí, temerosos de mi aspecto salvaje; antes bien, apiadaos de un hombre mísero, solitario, abandonado aquí y arruinado, sin amigos, y habladle, si es que habéis llegado en calidad de amigos. Ea, 230
respondedme, porque no es natural que yo me vea frustrado en esto por vuestra parte, ni vosotros por la mía.

NEOPTÓLEMO. — En efecto, extranjero, sabe esto lo primero, que somos helenos, ya que es lo que quieres saber.

FILOCTETES. — ¡Oh queridísimo lenguaje! ¡Nada como 235
recibir el saludo de un hombre como tú después de tanto tiempo! ¿Quién te ha acercado, oh hijo? ¿Qué necesidad te ha dirigido? ¿Qué deseo? ¿Cuál entre todos los vientos el más querido? Hazme saber todo esto para que sepa quién eres.

NEOPTÓLEMO. — Soy por mi origen de Esciros, a la que el mar baña por todas partes¹⁰. Navego hacia mi patria. Soy llamado Neoptólemo, hijo de Aquiles. Ya conoces todo.

⁹ Como contraste a la situación en que se halla Filoctetes se evoca la imagen del pastor que toca apaciblemente el caramillo.

¹⁰ Esciros es una pequeña isla al Este de la isla de Eubea.

FILOCTETES. — ¡Oh hijo de un padre queridísimo! ¡Oh tú, de un país amado! ¡Oh retoño del anciano Licomedes ¹¹! ¿Con qué objeto has abordado a esta tierra? ¿De dónde ha partido la travesía?

245 NEOPTÓLEMO. — En esta ocasión navego desde Ilión.

FILOCTETES. — ¿Cómo dices? Tú no eras marinero con nosotros al principio de la expedición a Ilión.

NEOPTÓLEMO. — ¿Acaso participaste también tú en esa contienda?

FILOCTETES. — ¡Hijo mío! ¿Es que no conoces a quien estás contemplando?

250 NEOPTÓLEMO. — ¿Cómo voy a conocer a quien nunca he visto?

FILOCTETES. — ¿Y nunca has oído hablar de mi nombre, ni de la fama de las desgracias en que me consumo?

NEOPTÓLEMO. — Entérate de que nada sé de lo que me preguntas.

FILOCTETES. — ¡Ah, soy muy desgraciado y odioso para
255 los dioses! ¡A pesar de encontrarme en este estado, a ninguna parte han llegado noticias mías, ni a mi patria ni a sitio alguno de la tierra helena! Los que me abandonaron impiamente se ríen guardando silencio ¹², mientras
260 que mi dolencia no deja de crecer y va a más. ¡Oh hijo, oh muchacho nacido de tu padre Aquiles! Yo soy aquel de quien, tal vez, has oído decir que es dueño de las armas de Heracles, Filoctetes, el hijo de Peante, al
265 que los dos caudillos y el rey de los cefalonios ¹³ aban-

¹¹ Licomedes, rey de los Dólopes, en la isla de Esciros, es padre de Deidamía, de la que se enamoró Aquiles cuando, disfrazado de mujer, estaba escondido entre las hijas del rey para evitar ir a la guerra de Troya. De esta unión nació Neoptólemo, que fue educado por su abuelo mientras Aquiles estaba en Troya.

¹² Esto es: guardan silencio acerca de él y de sus hazañas.

¹³ Odiseo, que era rey de Ítaca, Cefalonia y Zante. A sus habitantes en general se los designa como cefalonios, tal vez con un cierto tono de menosprecio, pues era bien conocida de

donaron vergonzosamente, indefenso, cuando me consumía por cruel enfermedad, atacado por sangrienta mordedura de una víbora matadora de hombres. En compañía de mi mal, hijo, aquéllos me dejaron aquí solo y se marcharon una vez que atracaron aquí con la flota naval 270 procedentes de la marina Crisa.

Entonces, tan pronto como vieron que yo estaba durmiendo después de la fuerte marejada, junto a la orilla, en una abovedada gruta, contentos ¹⁴ me abandonaron y se fueron tras dejarme, como para un mendigo, unos pocos andrajos y también algo de alimento. ¡Mínima ayuda 275 que ojalá obtengan ellos!

¿Imaginas tú, hijo, qué clase de despertar tuve entonces de mi sueño, una vez que ellos hubieron partido? ¿Qué lágrimas derramé, de qué desgracias me lamenté al ver que las naves con las que había hecho la navegación se habían ido todas y que no quedaba en la región 280 ni un hombre que me socorriera, ni quien pudiera tomar parte en mi dolor cuando sufriera? Observando todo lo que me rodeaba, no encontraba nada que no fuera aflicción, y de ésta en abundancia, hijo.

Y, uno tras otro, transcurrían los días. Y tenía que 285 servirme a mí mismo solo, bajo este humilde techo. A mi estómago este arco le proporcionaba lo necesario cuando hería aladas palomas. Después, cada vez que la flecha disparada por mi arco daba en el blanco, yo mismo, in- 290 fortunado, me arrastraba tirando de mi pobre pie. Y si me era necesario también tomar alguna bebida y cortar alguna madera cuando, como en el invierno, suele extenderse el hielo, tenía que salir a rastras, desdichado, para procurármelo.

los atenienses la habilidad de los cefalonios en tender mortales emboscadas.

¹⁴ La inclusión de este adjetivo añade un rasgo psicológico a la descripción del hecho.

295 Además, no tenía fuego, pero, frotando una piedra contra otras piedras, a duras penas hice aparecer el invisible resplandor que me salva siempre. Pues verdaderamente un techo bajo el que establecerse con fuego proporciona todo, excepto el que yo deje de sufrir.

300 ¡Ea, oh hijo, conoce ahora también lo que concierne a la isla! Ningún marinero se acerca a ella por su gusto, porque no hay ningún puerto ni lugar donde, al atracar, se pueda obtener una ganancia o recibir hospitalidad. Los
305 viajes de los hombres prudentes no llegan aquí. Tal vez, es verdad, alguno desembarca contra su voluntad. Cosas así suceden frecuentemente en el largo tiempo de la vida humana. Éstos, cuando llegan, oh hijo, se compadecen de mí de palabra; incluso en alguna ocasión me dieron también por lástima algo de alimento o alguna prenda
310 de vestir, pero ninguno quiere, cuando yo le hago mención de ello, llevarme sano y salvo a mi país.

Y yo me consumo, miserable, desde hace diez años ya, entre hambre y sufrimientos, alimentando esta enfermedad que nunca se sacia. ¡Tales son las cosas que me han infligido, oh hijo, los Atridas y el violento Odi-
315 seo, a quienes quieran los dioses olímpicos permitir que sufran algún día padecimientos que sean expiación de los míos!

CORIFE0. — Me parece que también yo, al igual que los extranjeros llegados aquí, me compadezco de ti, hijo de Peante.

NEOPTÓLEMO. — Yo mismo sirvo de testigo a lo que
320 dices. Sé que es verdad, porque también he encontrado villanos entre los Atridas y en el violento Odiseo.

FILOCTETES. — ¿Tú también, pues, tienen algún motivo de querella contra los infames Atridas como para estar enfurecido por lo que has soportado?

NEOPTÓLEMO. — ¡Ojalá llegara a saciarse alguna vez

mi cólera con la acción, para que Micenas y Esparta ¹⁵ 325
conozcan que Esciros es también madre de hombres va-
lerosos!

FILOCTETES. — ¡Bravo, hijo! ¿Y por qué motivo has
llegado a inculparles de la gran cólera que sientes con-
tra ellos?

NEOPTÓLEMO. — ¡Oh hijo de Peante! Te referiré, aun-
que me sea penoso contarlo, aquello en lo que fui mal- 330
tratado por ellos cuando llegué. Después que le hubo
llegado a Aquiles la hora de la muerte...

FILOCTETES. — ¡Ay de mí! No sigas sin que sepa pri-
mero si ha muerto el hijo de Peleo.

NEOPTÓLEMO. — Ha muerto, no a mano de hombre al-
guno, sino de la divinidad, abatido por una flecha de 335
Febo, según dicen ¹⁶.

FILOCTETES. — Nobles eran, en verdad, tanto el que
ha matado como el muerto. No sé, hijo, interrogarte pri-
mero acerca de tu agravio o lamentarme por aquél.

NEOPTÓLEMO. — Creo que te bastan tus sufrimientos, 340
¡oh desventurado!, de modo que no te laments por los
de quienes te rodean.

FILOCTETES. — Con razón has hablado. Así, pues, vuel-
ve otra vez a hablarme de tu asunto, de cómo te ultra-
jaron.

NEOPTÓLEMO. — Llegaron junto a mí, en una nave abi-
garradamente engalanada, el divino Odiseo y el ayo de
mi padre ¹⁷ diciendo, sea con verdad o sea sin razón, que 345
no sería lícito que otro, sino yo, tomara la fortaleza, una

¹⁵ Patrias de Agamenón y Menelao, respectivamente.

¹⁶ Este «según dicen» parece revelar que algo misterioso
había en torno a la muerte de Aquiles. Fue Paris el que disparó
la flecha fatal, pero en la creencia de los hombres el que le
mató fue Apolo (*Ilíada* XXII 359 y sigs.). Cf. nota 97 de *Ayax*.

¹⁷ Fénix fue expulsado por su padre Amíntor y se refugió
junto a Peleo, el cual le confió la educación de su hijo Aquiles.
Acompañó a Aquiles a Troya en calidad de mensajero.

vez muerto mi padre. Tras decirme esto, no me retrasé
 350 mucho tiempo en embarcarme rápidamente, sobre todo
 por el deseo de poder ver al muerto antes de sepultarlo
 —pues no lo había visto—, y, después, por otro lado, se
 añadía una bella razón, si con mi idea tomaba la ciuda-
 dela de Troya.

355 Era ya el segundo día de navegación para mí cuando
 arribé con viento favorable para los remos al amargo
 Sigeo¹⁸. Y, nada más desembarcar, todo el ejército, ro-
 deándome, me recibe con muestras de cariño jurando
 que veían de nuevo vivo al que ya no existía, a Aquiles.
 Pero aquél yacía muerto.

360 Yo, desventurado, una vez que derramé lágrimas por
 él, no dejé transcurrir mucho tiempo sin ir junto a los
 Atridas amigos —según era de esperar— y les pedí las
 armas de mi padre y todas las otras cosas que quedaron.
 Pero ellos me dijeron, ¡ay!, unas palabras llenas de insol-
 lencia: «Hijo de Aquiles, todas las demás cosas de tu
 365 padre te está permitido coger, pero otro hombre es aho-
 ra dueño de aquellas armas, el hijo de Laertes.» Y yo,
 sin poder contener las lágrimas, me levanto al punto,
 presa de vehemente cólera, y con amargura les grito:
 «¡Oh miserable!¹⁹ ¿Es que os habéis atrevido a entregar
 370 a otro en lugar de a mí las armas que me pertenecen,
 sin haber contado conmigo?». Y Odiseo, que se encon-
 traba cerca, dijo: «Sí, muchacho, éstos me las han dado
 con toda justicia. Pues yo estaba presente y las puse a
 salvo, así como a aquél».

Yo, irritado, empecé enseguida a abrumarle con toda
 375 clase de denuestos, sin omitir ninguno, si es que aquél
 iba a despojarme de mis armas. Y él, una vez llegado a
 este punto, aunque no es persona propensa a la cólera,

¹⁸ Promontorio en el Noroeste de Tróade donde, según la tradición, estaba el túmulo de Aquiles.

¹⁹ Dirigiéndose en singular a Agamenón.

molesto ante lo que había oído, contestó: «No estabas donde nosotros, sino que te habías ido adonde no debías, y, puesto que hablas con tal osadía, no zarparás hacia Esciros con ellas».

Y tras haber oído tales insultos y haber sido así injuriado, navego hacia mi país, despojado de lo que me pertenece por el más malvado y descendiente de malvados, Odiseo. Y no inculpo tanto a aquél como a los que están en el poder. Porque la ciudad y el ejército por entero son de los que mandan, y quienes de los mortales obran contra la ley llegan a ser malvados por los consejos de sus maestros.

Mi relato ha concluido. Que sea querido para los dioses del mismo modo que para mí el que odie a los Atridas.

CORO.

Estrofa.

Tierra montañosa, que a todos alimentas, madre del mismo Zeus²⁰, tú que contiene el gran Pactolo²¹, rico en oro, a ti ya allí²², soberana madre, te invocaba cuando toda la insolencia de los Atridas se abatió contra éste, al entregar las armas paternas, el máspreciado honor, al hijo de Laertes. ¡Ah bienaventurada diosa asentada sobre leones²³, matadores de toros!

FILOCTETES. — Habéis navegado hasta aquí, según parece, con un claro motivo de pesar, oh extranjeros, y

²⁰ Rea y Cíbele pueden ser identificadas. Se refiere a la gran diosa madre de los dioses, a la que se da culto sobre todo en Asia Menor.

²¹ Río de Lidia en cuyas orillas se encontraba Sardes, ciudad de gran culto a Cíbele.

²² En Troya.

²³ La expresión griega podría haberse traducido también «que estás sentada en un trono sobre leones», más acorde con la iconografía tradicional de la diosa Cíbele.

estáis lo bastante de acuerdo conmigo como para reconocer que estas acciones proceden de los Atridas y de Odiseo. Pues bien sé que ése²⁴ con su lengua participaría en cualquier bajo pretexto y en cualquier astucia de la que nada justo, al final, resultara²⁵.

410 Esto, pues, no es para mí motivo de asombro, sino el que, estando presente el gran Áyax, soportara presenciarlo.

NEOPTÓLEMO. — No estaba ya vivo, extranjero. Si hubiera vivido aquél, nunca hubiera yo sido despojado de esta forma.

FILOCTETES. — ¿Cómo dices? ¿Pero es que también ha muerto éste?

415 NEOPTÓLEMO. — Sabe que él no contempla la luz del día.

FILOCTETES. — ¡Ay de mí, desgraciado! ¡Pero el hijo de Tideo²⁶ y el hijo de Sísifo, comprado por Laertes²⁷, no hay miedo de que mueran, y ellos son los que no deberían vivir!

420 NEOPTÓLEMO. — No, ciertamente. Y sabe esto, que al contrario, están ahora en pleno auge en el ejército de los argivos.

FILOCTETES. — ¿Y qué? ¿Vive el valiente anciano, ami-

²⁴ Odiseo.

²⁵ Como en tantas ocasiones, la ironía trágica del doble plano, el de las palabras de los personajes y el del espectador, está presente.

²⁶ Diomedes, hijo de Tideo, rey de Argos, héroe valiente, pero violento y orgulloso. Lo trae a colación para reforzar la opinión negativa que tiene sobre Odiseo, de quien es colaborador en las maquinaciones y estratagemas. En el v. 570 lo veremos embarcado con Odiseo en persecución de Filoctetes. En el perdido *Filoctetes* de EURÍPIDES era Diomedes el que acompañaba a Odiseo en lugar de Neoptólemo.

²⁷ Sobre esta alusión al linaje de Odiseo véase la nota 22 de *Ayax*. Vuelve sobre ello en el v. 625.

go mío, Néstor de Pilos? Él, al menos, solía impedir las fechorías de aquéllos con sus sabios consejos.

NEOPTÓLEMO. — Las cosas le van ahora mal, ya que Antíloco²⁸, el hijo que estaba a su lado, se le ha muerto. 425

FILOCTETES. — ¡Ay de mí! Me has nombrado a estos dos hombres, de los que en modo alguno hubiera querido yo oír decir que habían muerto. ¡Ay, ay! ¿Qué se puede esperar cuando ellos están muertos y Odiseo, en cambio, sigue viviendo allí donde debía ser anunciado 430 como muerto en lugar de éstos?

NEOPTÓLEMO. — Es un hábil luchador aquél, sí, pero incluso las mentes hábiles tropiezan a menudo, Filoctetes.

FILOCTETES. — ¡Ea, dime, por los dioses! ¿Dónde estaba, pues, Patroclo entonces, que era el más querido amigo de tu padre?

NEOPTÓLEMO. — También estaba muerto. En pocas 435 palabras te lo contaré: las guerras, por su gusto, no se llevan a ningún malvado, sino siempre a los mejores²⁹.

FILOCTETES. — Estoy de acuerdo con tus palabras y, a propósito de esto mismo, te voy a preguntar por un hombre indigno, pero hábil e ingenioso con la palabra. 440 ¿Cómo está ahora?

NEOPTÓLEMO. — ¿A qué otro te refieres sino a Odiseo?

FILOCTETES. — No hablo de ése, sino que había un tal Tersites que no solía contentarse con hablar una sola

²⁸ Es hijo de Néstor, a quien acompañó a la guerra de Troya. Sobre su muerte hay diversas versiones. Unos dicen que murió a manos de Héctor o bien por una flecha de Paris al mismo tiempo que Aquiles, de quien era amado. Otra versión dice que murió cuando protegía a su padre con su cuerpo de un gran número de enemigos que les rodeaban.

²⁹ Sentencia que encontramos repetida en otros lugares. Así en el fragmento 652 de SÓFOCLES, y en ANACREONTE, fragmento 101.

vez, aun cuando ninguno le dejaba. ¿Sabes si se encuentra vivo?

445 NEOPTÓLEMO. — No le he visto, pero me enteré de que aún vive.

FILOCTETES. — ¿Y cómo no? Ya que ninguna cosa mala ha perecido aún; al contrario, ¡bien les protegen los dioses! Y en cierta manera se alegran devolviéndonos del Hades a los perversos y ladinos ³⁰, mientras que no dejan de enviar allí a los justos y honrados. ¿Cómo hay que entender esto y aprobarlo cuando, al tiempo que alabo las obras divinas, encuentro a los dioses malvados?

NEOPTÓLEMO. — Yo, ¡oh hijo de la patria etea! ³¹, en adelante tendré cuidado de no mirar sino de lejos a Ilión y a los Atridas, entre quienes puede más el depravado que el bueno, se pierden las virtudes y el despreciable es el amo; a esta clase de hombres yo jamás apreciaré. La rocosa Esciros me bastará de ahora en adelante, de suerte que encontraré deleite en el hogar. Y ahora me voy hacia la nave.

Y tú, hijo de Peante, pásalo bien, pásalo lo mejor posible. Que los dioses te saquen de tu enfermedad,

³⁰ Alude a la historia de Sísifo, personaje astuto y sin escrúpulos que ordenó a su esposa, en secreto, que no le tributara los honores fúnebres acostumbrados a su muerte. Al llegar junto a Hades, éste le preguntó la causa de que hubiera llegado sin ellos, y él se quejó de la conducta impía de su mujer y le pidió permiso para volver a la tierra y castigarla. El dios se lo concedió, pero, una vez en tierra de nuevo, no volvió y vivió muchos años. Sobre él ya se ha hablado también en nota 22 de *Ajax*.

³¹ No es una localización geográfica ajustada al verdadero lugar de residencia de Filoctetes. El monte Eta estaba situado al Oeste del golfo de Mélide. Otra posible relación es que Filoctetes estaba presente en la muerte de Heracles, que tuvo lugar en la cima del monte Eta. En el v. 479 vuelve a recoger esta indicación.

como tú deseas. Partamos nosotros para que, tan pronto el dios nos conceda la posibilidad de navegar, en ese mismo momento salgamos. 465

FILOCTETES. — ¿Ya estáis preparados para partir, hijo?

NEOPTÓLEMO. — El momento actual nos invita a considerar la partida no como algo distante, sino cercano.

FILOCTETES. — (*Echándole los brazos en actitud de súplica.*) ¡Por tu padre, por tu madre, oh hijo, por lo que te es más querido en la casa!, me dirijo a ti como suplicante, no me dejes así solo, abandonado en medio de estas desgracias en las que me ves y con las que has oído que vivo. Considérame como algo añadido. Es mucha la repugnancia que causa esta carga, lo sé. Sin embargo, sopórtala. Para los hombres bien nacidos, lo moralmente vergonzoso es aborrecible y lo virtuoso es digno de gloria. 470 475

Si dejas de hacer esto, será una vergüenza infamante, pero si lo haces, oh hijo, tendrás el mayor privilegio de una buena fama, si yo llego vivo a la tierra etea. ¡Ea, el tormento no será cosa de más de un día! Atrévete, méteme donde quieras si me llevas, en la sentina, en la proa, en la popa, donde menos vaya a molestar a los marineros. Accede, ¡por el mismo Zeus suplicante!, hijo, déjate persuadir. Yo me postro ante tus rodillas aunque esté debilitado, infortunado, por mi cojera. 480 485

No me dejes así abandonado, lejos de toda huella de los hombres, sino, por el contrario, sálvame, llévandome hasta tu patria o hasta la residencia de Calcodonde en Eubea. El trayecto desde allí no me será largo hasta el Eta y hasta la cordillera traquinia, o hasta el Esperqueo de hermosa corriente³², para que me pongas 490

³² Estos tres accidentes geográficos son lo más destacado del país de Filoctetes.

a la vista de mi amado padre, de quien hace tiempo que temo se me haya muerto.

495 Muchas veces, con los que llegaban, le enviaba demandas suplicantes de que, haciendo venir a su propia escuadra, me llevara a salvo a casa. Pues bien, o ha muerto, o es —creo— cosa de los intereses de los mensajeros, como es natural, quienes tenían en muy poco lo que a mí concierne y apresuraban el viaje hacia su patria.

500 Ahora me llevo a ti para que seas mi acompañante y, en tu misma persona, mi mensajero. Sálvame tú, apiádate tú de mí. Considera que todo es digno de ser temido e inseguro para los hombres y, si una vez lo pasan bien, otras es al contrario. Hay que tener en cuenta los
505 peligros cuando se está alejado de los pesares y cuando alguien vive felizmente: entonces es, principalmente, cuando debe cuidar de que su vida no se le eche a perder sin advertirlo.

CORO.

Antístrofa.

Apiádate, Señor. Nos ha hablado de numerosas pruebas de sufrimientos difícilmente soportables. ¡Que con
510 *esos ninguno de los míos se tope! Y si odias a los aborrecibles Atridas, señor, yo, por mi parte, cambiando el mal que aquéllos te hicieron por un provecho para éste,*
515 *en rápida y bien equipada nave le conduciría allí donde precisamente está deseando ir, a su patria, escapando a la venganza divina.*

NEOPTÓLEMO. — Mira, no te presentes ahora como
520 alguien condescendiente, y luego, cuando estés harto por la cercanía de la enfermedad, no te muestres ya el mismo que ahora en estas palabras.

CORIFE0. — Ni mucho menos. De ningún modo tendrás que dirigir justamente contra mí este reproche.

NEOPTÓLEMO. — Pues bien, sería en verdad vergon-

zoso que yo me mostrara más remiso que tú en esforzarme por el extranjero en lo que necesita. ¡Ea!, si os parece bien, hagámonos a la mar, que él se embarque rápidamente. La nave lo llevará y no se negará. Que los dioses nos concedan sólo salir sanos y salvos de esta tierra y, desde aquí, navegar adonde queramos. 525

FILOCTETES. — ¡Oh el más querido día, dulcísimo varón, queridos marineros! ¿Cómo podría yo mostraros con acciones que en mí contáis con un amigo? Partamos, hijo, después de que los dos saludemos la morada inhóspita del interior, para que sepas con qué me he mantenido y cuán animoso he sido. Pues creo que nadie, excepto yo, hubiera soportado tener siempre ante los ojos tan sólo este espectáculo. Yo, sin embargo, por necesidad, he aprendido pronto a aceptar las desgracias. 530 535

(Se dispone a entrar en la cueva.)

CORIFE0. — Deteneos. Vamos a informarnos³³, pues dos hombres, el uno un marinero de tu nave, el otro un extranjero, avanzan hacia aquí. Después de oírles, entraréis de nuevo. 540

(Entra el mercader conducido por un marinero.)

MERCADER. — Hijo de Aquiles, a este compañero que, junto a otros dos, hacía guardia en tu nave le pedí que me dijera dónde podías estar, ya que lo encontré sin pensarlo cuando, por un azar, fui precipitado hacia esta tierra. Navegaba como capitán con reducida tripulación desde Ilión hacia mi patria, a Pepareto³⁴, la rica en vides, y, cuando oí que todos estos marinos navegaban a tus órdenes, me pareció oportuno no continuar en silencio mi viaje sin hablar contigo antes y obtener así la recompensa. Tú no sabes nada acerca de las cosas que 545 550

³³ De las noticias que traen los dos hombres.

³⁴ Es una pequeña isla del Egeo cercana a Tesalia, al Noroeste de Eubea y, por tanto, en la zona próxima al país de Filoctetes. Esto hace que el héroe preste mayor atención.

te conciernen, de los proyectos nuevos que sobre ti tie-
 555 nen los argivos, y no sólo proyectos, sino acciones lle-
 vadas a cabo y que no han sido descuidadas.

NEOPTÓLEMO. — El agradecimiento por tu solicitud,
 extranjero, si no soy yo un mezquino, perseverará obli-
 560 gado. Pero háblame de eso a lo que precisamente has
 aludido, para que yo conozca qué nuevo designio de los
 argivos me anuncias.

MERCADER. — El anciano Fénix y los hijos de Teseo ³⁵
 han zarpado en tu busca con una expedición naval.

NEOPTÓLEMO. — ¿Para llevarme a la fuerza, o con ra-
 zonamientos?

MERCADER. — No lo sé. Por haberlo oído me presento
 a anunciártelo.

565 NEOPTÓLEMO. — ¿Y Fénix y sus marineros hacen esto
 con tanto celo en favor de los Atridas?

MERCADER. — Puedes estar seguro de que esto son ya
 hechos y no propósitos.

NEOPTÓLEMO. — ¿Y cómo es que Odiseo, ante esto,
 no estaba dispuesto a embarcarse y traer personalmen-
 te la noticia? ¿O algún temor le detenía?

570 MERCADER. — Él y el hijo de Tideo se preparaban
 para salir a por otro hombre cuando yo me hice a la
 vela.

NEOPTÓLEMO. — ¿Y en busca de qué clase de hombre
 se hace a la mar Odiseo en persona?

MERCADER. — Era un tal... (*Reparando en Filoctetes.*)
 Pero antes dime quién es éste, y lo que contestes, que
 no sea en alta voz.

575 NEOPTÓLEMO. — Éste es el ilustre Filoctetes, extran-
 jero.

³⁵ Estos dos personajes atenienses, Acamante y Demofonte, no figuran en la epopeya homérica, aunque sí en las leyendas posteriores. Parecen traídos aquí como el obligado tributo que en todas las tragedias se rinde a Atenas.

MERCADER. — No me hagas más preguntas, sino que, cuanto antes, recoge y parte apresuradamente de esta tierra.

FILOCTETES. — ¿Qué dices, oh hijo? ¿Qué está negociando contigo a medias palabras el marinero respecto a mí?

NEOPTÓLEMO. — No sé aún lo que dice. Es preciso 580 que él diga abiertamente, ante ti, ante mí y ante éstos, lo que quiera.

MERCADER. — ¡Oh hijo de Aquiles! No me indispongas con el ejército por decir lo que no es oportuno. Yo recibo de ellos, en pago a los servicios que un pobre hombre como yo presta, muchos bienes.

NEOPTÓLEMO. — Yo soy enemigo de los Atridas. Éste 585 es mi mejor amigo, precisamente porque odia a los Atridas. Así que, si tú vienes con sentimientos amistosos para mí, no debes ocultar ante nosotros ninguna de las palabras que has escuchado.

MERCADER. — Considera lo que te propones, hijo.

NEOPTÓLEMO. — Lo vengo considerando desde hace rato.

MERCADER. — Te haré responsable de esto. 590

NEOPTÓLEMO. — Hazlo, pero contesta.

MERCADER. — Hablaré: en busca de ése navegan los dos que me has oído decir, el hijo de Tideo y Odiseo, tras jurar que lo traerían, bien después de persuadirle con razones, bien por el poder de la violencia. Y todos 595 los aqueos oyeron claramente a Odiseo decir esto. Pues él estaba más resuelto a llevarlo a cabo que el otro.

NEOPTÓLEMO. — ¿Y cuál es el motivo de que los Atridas se vuelvan a preocupar tras tanto tiempo de éste, a 600 quien habían desechado ya desde hace mucho? ¿Qué ansia se ha apoderado de ellos? ¿Qué coacción, qué venganza de los dioses que castigan las malas acciones?

MERCADER. — Yo te lo explicaré todo, pues tal vez no

605 lo has oído. Había un adivino de noble linaje, hijo de Príamo y de nombre Heleno. A éste Odiseo, el que se oye llamar vergonzosas y ultrajantes palabras, una vez que salió solo durante la noche, le capturó con engaños. Llevándole atado, le mostró en medio de los aqueos
610 como codiciada presa³⁶. Él fue quien les profetizó todas las demás cosas y, entre otras, que nunca destruirían la ciudadela de Troya, si no persuadían a éste³⁷ para llevarle allí desde esta isla en la que ahora habita.

615 Tan pronto como el hijo de Laertes oyó al adivino decir esto, prometió que se presentaría ante los aqueos con este hombre. Creía, sobre todo, poderle coger sin que opusiera resistencia, pero, si no quería, en contra de su voluntad. Y, si no lo conseguía, permitía a quien quisiera de ellos que le cortara la cabeza. Ya has oído, hijo,
620 todo. A ti y a él os aconsejo apresuraros, si es que algún interés tienes por él.

FILOCTETES. — ¡Ay de mí, infortunado! ¿Es verdad que aquél, la maldad absoluta, juró que me llevaría ante los aqueos después de persuadirme? De igual manera me dejaría convencer para, una vez muerto, volver desde el Hades a la luz, como el padre de aquél.
625

MERCADER. — Yo no conozco estas cosas. Me voy a la nave. Que la divinidad os ayude a los dos lo mejor posible.

(El mercader se va.)

FILOCTETES. — ¡Oh, hijo! ¿No es ciertamente horrible

³⁶ Heleno, hermano gemelo de Casandra y, como ella, con poderes proféticos otorgados por Apolo, era «presa codiciada» porque Calcante, el adivino aqueo, había anunciado que sólo él podría revelar en qué condiciones sería posible la toma de Troya. Odiseo ordena al mercader que dé esta noticia para convencer a Filoctetes de su próxima llegada y acelerar así la partida del héroe con Neoptólemo hacia Grecia, cuando, en realidad, será a Troya, según han planeado.

³⁷ Filoctetes.

que el hijo de Laertes esté esperando a desembarcarme con suaves palabras y a mostrarme en medio de los argivos? No, antes escucharía a la que me es más odiosa, a la víbora que me ha dejado así impedido. A aquél le es posible decir todo y a todo se atreve. Ahora sé que llegará. Así que, hijo, partamos de suerte que un extenso mar nos separe de la nave de Odiseo. Vayamos. La prisa cuando ha cesado el esfuerzo nos trae sueño y reposo en el momento oportuno.

NEOPTÓLEMO. — Cuando el viento de proa amaine, entonces nos haremos a la mar. Ahora nos es contrario.

FILOCTETES. — Siempre hay viento favorable cuando se huye de peligros.

NEOPTÓLEMO. — No, pues también para ellos les es éste contrario.

FILOCTETES. — No es contrario el viento a los bandidos cuando están dispuestos a robar y a saquear por la fuerza.

NEOPTÓLEMO. — Si te parece bien, partamos, después de que tomes de dentro lo que principalmente te sea de utilidad y echés en falta.

FILOCTETES. — Sí, allí está lo que necesito, aunque no hay mucho de dónde elegir.

NEOPTÓLEMO. — ¿Qué es lo que hay que no encuentres en mi nave?

FILOCTETES. — Una planta con la que adormezco siempre mi herida hasta calmarla por completo.

NEOPTÓLEMO. — Llévatela, pues. ¿Qué quieres coger más?

FILOCTETES. — Alguna de estas flechas si por descuido he dejado extraviada, para impedir que alguien la coja.

NEOPTÓLEMO. — ¿Ese que ahora tienes es el famoso arco y flechas?

FILOCTETES. — Este, pues no hay otro, que llevo en mis manos.

NEOPTÓLEMO. — ¿Es posible verlo de cerca, agarrarlo con mis manos y adorarlo como a un dios?

FILOCTETES. — Para ti, oh hijo, se encontrarán disponibles éste y cualquier otra cosa que te convenga de las mías.

660 NEOPTÓLEMO. — Ciertamente que lo deseo. Pero mi deseo tiene estos límites: si me es lícito, lo quiero; si no, olvídale.

FILOCTETES. — Empleas piadoso lenguaje, hijo, y te es lícito porque tú solo me has permitido contemplar la luz
665 del sol, ver la tierra etea, a mi anciano padre, a los míos; porque a mí, que estaba bajo el poder de mis enemigos, me levantaste por encima. Ten confianza, lo tendrás a tu disposición, de modo que puedas cogerlo y devolverlo al que te lo presta y ufanarte por ser el único de los mortales que, gracias a su virtud, puede tocarlo.
670 Por rendir un favor lo obtuve yo también.

NEOPTÓLEMO. — No me pesa haberte conocido y haberte tomado por amigo. Aquel que sabe hacer un favor por haberlo recibido antes llega a ser un amigo mejor que otro bien cualquiera. Entra, si quíeres.

675 FILOCTETES. — Y tú entrarás conmigo. Mi situación de enfermo te requiere como protector.
(*Entran los dos en la cueva.*)

CORO.

Estrofa 1.^a

680 *He oído contar —no lo he visto— que el poderoso hijo de Crono, al que se acercó una vez al lecho de Zeus, lo retuvo atado a una rueda que giraba³⁸. Sin embargo,*

³⁸ Historia de Ixión, que trae aquí como ejemplo de atroz castigo. Sólo Zeus entre los dioses le había acogido como suplicante, pues deseaba expiar un crimen cometido anteriormente. Pero él, desagradecido, intentó seducir a Hera. Como castigo a esta insolencia, Zeus lo ató a una rueda encendida que giraba sin cesar y lo lanzó por los aires.

*de ningún otro mortal conozco por haberlo oído o por haberlo visto que se haya encontrado con un destino peor que el de éste, el cual, sin haber forzado a nadie ni haberle robado, antes bien, siendo ecuaníme con los que lo eran con él*³⁹, *perece tan indignamente. Esto me tiene admirado: cómo en esta soledad, oyendo el estruendo de las olas que batían a su alrededor, cómo pudo soportar una vida tan lamentable.*

685

690

Antístrofa 2.^a

*Él mismo era su propio vecino, sin poder andar y sin que ningún lugareño fuera compañero de sus desgracias, ante el cual pudiera proferir un lamento que encontrara respuesta, lamento provocado por la sangrienta herida que le devoraba cruelmente. Y no había quien mitigara el ardiente flujo de sangre que rezumaba de las llagas del ulcerado pie, cada vez que le sobrevenia, con calman-
tes hierbas cogidas de la fecunda tierra. Él iba de un sitio a otro arrastrándose, como un niño separado de su nodriza, allí donde hubiera recursos a su alcance, cuando cedía el mal que atenazaba su ánimo.*

695

700

705

Estrofa 2.^a

*No recogía para su alimento el grano de la sagrada tierra, ni otros productos que cultivamos los hombres comedores de pan*⁴⁰, *a no ser que, por medio de las rápidas flechas de su certero arco, se procurara algún alimento a su estómago. ¡Oh ser desgraciado, que por un tiempo de diez años no disfrutó de beber vino escancia-
do*⁴¹, *sino que, observando dónde podría descubrir un*

710

715

³⁹ Esta norma de conducta que le atribuyen a Filoctetes forma parte de los valores ideales de la vida para el hombre ateniense.

⁴⁰ Epíteto homérico que encontramos también en *Odisea* XIII 216.

⁴¹ Señal de una vida social refinada.

estanque de agua, a ella se tenia que dirigir siempre! ⁴².

Antístrofa 2.^a

Y ahora que se ha encontrado con el hijo de valientes
 720 *varones* ⁴³ *será, por fin, feliz y poderoso al salir de esos*
males. Este, después de un buen número de meses en su
nave surcadora del mar, le conducirá a la morada pater-
 725 *na de las ninfas meliades y a las riberas del Esperqueo,*
donde el varón de bronceo escudo ⁴⁴ *se acercó a los*
dioses radiante por el divino resplandor ⁴⁵, *por encima de*
las alturas del Eta.

(Salen de la gruta Neoptólemo y Filoctetes. Este se detiene de pronto aquejado de un repentino mal.)

730 **NEOPTÓLEMO.** — Avanza, si quieres. ¿Por qué te callas así sin ninguna razón y te quedas pasmado?

FILOCTETES. — ¡Ah, ah, ah!

NEOPTÓLEMO. — ¿Qué ocurre?

FILOCTETES. — Nada que sea terrible. Pero ve, oh hijo.

NEOPTÓLEMO. — ¿Es que notas dolor por la enfermedad que te aqueja?

735 **FILOCTETES.** — No, de verdad, antes bien, me parece estar sintiendo alivio. ¡Oh dioses!

NEOPTÓLEMO. — ¿Por qué llamas a los dioses gritando de esta manera?

FILOCTETES. — Para que vengan a nosotros salvadores y benévolos. ¡Ah, ah, ah!

740 **NEOPTÓLEMO.** — ¿Qué sufrimientos tienes? ¿No vas a

⁴² Los marineros, gentes sencillas, están impresionados sobre todo por las privaciones físicas a que está sometido Filoctetes. En este caso ignoran que cerca de la cueva hay un manantial (v. 21).

⁴³ Aquiles y Peleo.

⁴⁴ Heracles.

⁴⁵ Puede significar el resplandor de las llamas de la pira funeraria de Heracles, o bien los relámpagos.

decirlo, en lugar de quedarte así, en silencio? A lo que parece te encuentras en un apuro.

FILOCTETES. — Estoy perdido, hijo, y no voy a poder disimular mi mal ante vosotros. ¡Ay, ay! ¡Me invade, me invade, pobre de mí, ay, desdichado de mí! ¡Estoy perdido, hijo, me siento devorado, hijo! ¡Ay, aay, aay! ¡Oh oh, por los dioses! Si tienes una espada a mano, hijo, hiéreme en el pie, cortámelo cuanto antes. No andes con miramientos por mi vida. ¡Ea, oh hijo!

NEOPTÓLEMO. — ¿Qué nuevo padecimiento te sobreviene, así, de repente, que te hace dar tantos gritos de dolor y lamentos?

FILOCTETES. — ¿Sabes, oh hijo?

NEOPTÓLEMO. — ¿Qué?

FILOCTETES. — ¿Sabes, muchacho?

NEOPTÓLEMO. — ¿Qué te pasa? No lo sé.

FILOCTETES. — ¿Cómo no lo sabes? ¡Ay, aay!

NEOPTÓLEMO. — Es terrible el peso de tu enfermedad.

FILOCTETES. — Verdaderamente terrible y no se puede describir. Apiádate de mí.

NEOPTÓLEMO. — ¿Qué tengo que hacer, pues?

FILOCTETES. — Aunque te espantes, no me abandones. Pues ésta ⁴⁶ llega después de algún tiempo, tal vez cuando se ha hartado de sus correrías.

NEOPTÓLEMO. — ¡Ah, ah, desdichado tú, desdichado, en verdad, te muestras por sufrimientos de todo tipo! ¿Quieres que te agarre y te coja?

FILOCTETES. — No, eso ciertamente que no, sino que, sujetándome este arco, como hace un momento me pedías, en tanto remita esta crisis actual de mi enfermedad, consérvalo y custódialo. Pues el sueño se apodera

⁴⁶ La enfermedad concebida como una fiera salvaje, según el escoliasta.

de mí cuando este dolor sale fuera⁴⁷, y no es posible que cese antes. Es necesario dejarme dormir tranquilo.

770 Si durante este tiempo vienen aquéllos⁴⁸, ¡por los dioses!, te ordeno que ni por las buenas ni por las malas, ni bajo ningún concepto, lo dejes en sus manos. ¡No vayas a ser tu propio asesino al tiempo que el mío, que soy tu suplicante!

NEOPTÓLEMO. — Tranquilízate en lo que a mi prudencia se refiere. No será confiado sino a ti y a mí. ¡Entrégamelo y que nos acompañe la suerte!

FILOCTETES. — Helo aquí, recíbelo, hijo. Respeta la envidia de los dioses⁴⁹. Que él no te ocasione grandes penas como a mí y al que lo poseyó antes que yo.

NEOPTÓLEMO. — ¡Oh dioses, que esto se cumpla para 780 nosotros dos y que tengamos una travesía favorable y rápida adonde la divinidad quiera y adonde quede cumplido nuestro objetivo⁵⁰!

FILOCTETES. — Temo, oh hijo, que tu súplica sea vana, pues de nuevo la oscura sangre que brota del interior está fluyendo, y sospecho alguna novedad. ¡Ay, ay! ¡Ay 785 de nuevo! ¡Oh pie! ¡Qué dolores vas a causarme! Está próximo, se acerca, ¡desdichado de mí! Ya sabéis de qué 790 se trata. De ningún modo huyáis, ¡ay, ay!

¡Oh extranjero cefalonio⁵¹! ¡Ojalá este dolor te alcanzara atravesándote el pecho! ¡Uy, uy de nuevo! ¡Ah, los dos jefes, Agamenón, Menelao! ¿Cómo podría ser que

⁴⁷ Términos adecuados si se piensa en el Dolor como algo personificado.

⁴⁸ Odiseo y Diomedes.

⁴⁹ Misma expresión encontramos en *Electra* 1466. El recibir el arco era un honor demasiado grande, y Filoctetes le sugiere que con palabras o gestos muestre su temor para alejar de sí la divina envidia que —le recuerda— primero alcanzó a Heracles y luego a él mismo (ver *Traquinias* 265 y sigs., y 714-718).

⁵⁰ Ambigüedad trágica.

⁵¹ Odiseo. Véase nota 13.

vosotros en lugar de mí tuvierais esta enfermedad por 795
 igual tiempo? ¡Ay de mí! ¡Oh muerte, muerte! ¿Por qué,
 si así te llamo sin cesar, día tras día, no puedes llegarte
 alguna vez? ¡Oh hijo, generoso por tu raza! Ea, cógeme
 y quémame en este celebrado fuego lemnio⁵². ¡Oh noble 800
 amigo! Yo también en otro tiempo consideré un deber
 hacer esto al hijo de Zeus⁵³ a cambio de las armas que
 ahora tú guardas. ¿Qué contestas, hijo? ¿Qué dices? ¿Por 805
 qué guardas silencio? ¿En dónde estás?

NEOPTÓLEMO. — Sufro desde hace rato, mientras la-
 mento las desgracias que te afligen.

FILOCTETES. — Ea, hijo mío, ten ánimo; piensa que
 este mal se me presenta penetrante, pero se va rápida-
 mente. Pero, ¡te lo suplico!, no me dejes solo.

NEOPTÓLEMO. — Ten confianza. Nos quedaremos.

FILOCTETES. — ¿Te quedarás de verdad?

NEOPTÓLEMO. — Puedes estar seguro. 810

FILOCTETES. — Ni siquiera creo conveniente obligarte
 por juramento, hijo.

NEOPTÓLEMO. — Porque no es lícito que yo me vaya
 sin ti.

FILOCTETES. — Dame la mano como garantía.

NEOPTÓLEMO. — Te la doy como señal de que me
 quedaré.

*(Filoctetes señala con la mano la cueva para que le
 conduzca allí Neoptólemo. Este parece no entender.)*

FILOCTETES. — Allí, ahora, a mí, allí.

NEOPTÓLEMO. — ¿Adónde dices?

FILOCTETES. — Arriba.

⁵² El volcán Mosislo está en la isla de Lemnos según los antiguos. Lemnos era una isla de naturaleza volcánica, vinculada por ello a Hefesto, dios del fuego, que ha dado lugar a la expresión de «fuego lemnio» para designar un fuego especialmente violento en sentido propio o figurado.

⁵³ A Heracles. Véase nota 8.

815 NBOPTÓLEMO. — ¿Qué deliras de nuevo? ¿Por qué diriges la mirada al cielo?

FILOCTETES. — Suelta, suéltame.

NBOPTÓLEMO. — ¿Por cuánto tiempo te suelto?

FILOCTETES. — Suéltame por un momento.

NBOPTÓLEMO. — Digo que no te dejaré.

FILOCTETES. — Me perderás si me tocas.

NBOPTÓLEMO. — Te dejaré libre, si es que ya eres más prudente.

FILOCTETES. — ¡Ah, tierra, recíbeme moribundo como
820 estoy, pues este mal ya no me permite tenerme en pie!
(Filoctetes se va quedando dormido.)

NBOPTÓLEMO. — Parece que el sueño se va a apoderar
de él sin que pase mucho tiempo. La cabeza está tendida
boca arriba. El sudor le inunda todo su cuerpo, y se ha
825 reventado una vena que chorrea oscura sangre en el ex-
tremo del pie. Vamos, dejémosle tranquilo, amigos, para
que se sumerja en el sueño.

CORO.

Estrofa.

Sueño que no sabes de dolores ni de sufrimientos,
830 *llégate propicio a nosotros, haznos felices, haznos felices,*
oh señor, y mantén ante sus ojos esa radiante serenidad
que ahora se ha extendido. Ven, ven liberador. (A Neop-
tólemo.) Y tú, oh hijo, mira qué decides, adónde te diri-
835 *ges y cómo vas a salir de esta preocupación. ¿Ves? Duer-*
me. ¿A qué aguardamos para ponernos en marcha? La
oportunidad, que tiene conocimiento de todas las cosas,
consigue una gran victoria en el acto.

NBOPTÓLEMO. — *En verdad que éste no se da cuenta*
840 *de nada, pero yo sé que en vano habremos logrado cap-*
turar este arco si nos hacemos a la mar sin él. La gloria
es de él, a él es a quien el dios dijo que lleváramos. Es
un oprobio deshonoroso jactarse de hazañas incompletas
y acompañadas de falsedades.

CORO.

Antístrofa.

Pero de esto, hijo, el dios, por su parte, se cuidará, y tú, lo que de nuevo me quieras contestar, dímelo, oh hijo, en voz baja, muy baja. Porque en la enfermedad el sueño no es verdadero sueño: tiene buena disposición para percibir. Mira cómo harás a ocultas lo mejor posible aquello, sí, aquello. Sabes de qué hablo. Si tienes la misma opinión respecto a éste, muchas dificultades insalvables prevén los hombres sagaces.

Epodo.

El viento es favorable, hijo, favorable. Nuestro hombre tiene los ojos cerrados y sin posibilidad de defenderse. Yace inmerso en su noche —intenso es el sueño al sol del mediodía—. No domina sus brazos, ni pies, ni ningún miembro, sino que está como quien yace en el Hades. Cuida, mira si tus palabras son oportunas⁵⁴. Por lo que a mi razón se alcanza, hijo, el trabajo que se hace sin temor es el mejor.

(Filoctetes se despierta.)

NEOPTÓLEMO. — Te ordeno que guardes silencio y que no vayas más allá de lo razonable. Nuestro hombre mueve los ojos y levanta la cabeza.

FILOCTETES. — ¡Oh resplandor del sol que sucedes al sueño! ¡Oh custodia de estos extranjeros, en la que mis esperanzas no creían! Nunca hubiera yo supuesto, oh hijo, que te resignaras a seguir tan compasivamente a mi lado, ante mis sufrimientos, prestándome tu ayuda. Los Atridas, sin embargo, no pudieron soportarlo tan pacientemente, ¡los valientes jefes del ejército! Pero tu sangre es noble y eres nacido de nobles, y consideraste

⁵⁴ Las palabras que ha dicho anteriormente (verso 839). El Coro teme que esto sea una imprudencia y le recomienda que, teniendo ya el arco en su poder, se embarque.

todo esto fácil, aun estando agobiado por los gritos y el mal olor. Ahora, cuando parece que existe un momento de respiro y de tregua en mi enfermedad, hijo, levántame tú en persona, ayúdame a restablecerme, muchacho, a fin de que, cuando la fatiga se aleje de mí, nos 880 dirijamos a la nave y no retrasemos la navegación.

NEOPTÓLEMO. — Me alegro de verte vivo y respirando aún, libre de dolor, ya que los síntomas de los sufrimientos que te aquejaban parecían los de quien ya no 885 vive. Ahora levántate tú mismo, o, si lo prefieres, éstos te transportarán. No vacilarán ante el trabajo, si es que a ti y a mí nos ha parecido bien hacerlo así.

FILOCTETES. — Te lo agradezco, hijo mío. Levántame 890 como piensas. Deja a éstos, no sea que se sientan molestos antes de lo debido por el mal olor. Bastante fastidio les será habitar conmigo en la nave.

NEOPTÓLEMO. — Así será. Ea, levántate y sostente por ti mismo.

FILOCTETES. — Tranquilo, la larga costumbre me tendrá derecho.

(Empiezan a caminar, pero Neoptólemo se detiene de repente.)

895 NEOPTÓLEMO. — ¡Ah, ah! A partir de este momento, ¿qué debería hacer yo?

FILOCTETES. — ¿Qué ocurre, hijo, adónde quieres ir a parar con tus palabras?

NEOPTÓLEMO. — No sé adónde debo dirigir una embarazosa resolución,

FILOCTETES. — ¿Por qué estás tú angustiado? No hables así, hijo.

NEOPTÓLEMO. — Es que me encuentro ya en una situación de angustia.

900 FILOCTETES. — ¿No será la repugnancia por mi enfermedad lo que te ha persuadido para no llevarme ya como pasajero?

NEOPTÓLEMO. — Todo produce repugnancia cuando uno abandona su propia naturaleza y hace lo que no es propio de él.

FILOCTETES. — Pero tú no haces ni dices nada que te aparte del que te engendró⁵⁵ por ayudar a un hombre noble. 905

NEOPTÓLEMO. — Voy a quedar como un infame. Esto me atormenta desde hace rato.

FILOCTETES. — No temo, ciertamente, por lo que obras, sí por tus palabras.

NEOPTÓLEMO. — ¡Oh Zeus!, ¿qué voy a hacer? ¿Por segunda vez seré considerado un malvado si oculto lo que no debo y si digo las más infamantes palabras?

FILOCTETES. — Este hombre⁵⁶, si mi juicio no es in- 910
cierto, parece que va a hacerse a la mar después de traicionarme y dejarme abandonado.

NEOPTÓLEMO. — No partiré tras abandonarte, sino más bien te llevaré a disgusto, y por eso estoy atormentado desde hace rato.

FILOCTETES. — ¿Qué dices, oh hijo? No comprendo.

NEOPTÓLEMO. — Nada te voy a ocultar: es necesario 915
que tú navegues a Troya, junto a los aqueos y a la flota de los Atridas.

FILOCTETES. — ¡Ay de mí! ¿Qué has dicho?

NEOPTÓLEMO. — No te lamentes antes de enterarte.

FILOCTETES. — ¿De qué he de enterarme? ¿Qué piensas hacer conmigo?

NEOPTÓLEMO. — En primer lugar, curarte esta enfer- 920
medad y, luego, ir a devastar la llanura de Troya con tu ayuda.

⁵⁵ Según la concepción ática del hombre, la naturaleza noble era algo que se heredaba de padres a hijos.

⁵⁶ El paso a la tercera persona marca una amarga indignación. Otro ejemplo lo tenemos en *Traquinias* 1238, en el diálogo de Heracles con su hijo Hilo.

FILOCTETES. — ¿Piensas hacer esto de verdad?

NEOPTÓLEMO. — Una imperiosa necesidad exige estas cosas. No te enojas por oírme.

FILOCTETES. — ¡Estoy perdido, infortunado, he sido traicionado! ¿Qué me has hecho, oh extranjero?⁵⁷ ¡Devuélveme al punto mi arco!

925 NEOPTÓLEMO. — No es posible. La justicia y la conveniencia me obligan a obedecer a los que están en el poder.

FILOCTETES. — ¡Oh tú, fuego⁵⁸, ser totalmente espantoso y abominable modelo de funesta perfidia! ¿Qué has hecho conmigo? ¡Cómo me engañaste! ¿No sientes vergüenza de mirarme, a mí que me he vuelto a ti, a tu suplicante, oh miserable? Me has quitado la vida arrebatándome el arco. Devuélmelo, te lo suplico, devuélvemelo, te lo imploro, hijo. ¡Por los dioses paternos, no me prives de mi medio de vida! ¡Ay de mí, miserable!

935 Ni siquiera me habla, sino que mira así a otra parte en actitud de no querer devolverlo.

¡Oh calas, oh promontorios, oh animales salvajes de las montañas con las que yo vivía! ¡Oh abruptas rocas! Ante vosotros —pues a ningún otro conozco con quien pueda hablar—, ante vosotros, que estáis acostumbrados a asistirme, me lamento a gritos de los hechos que el hijo de Aquiles me infirió. Después de jurarme que me conduciría a casa, me lleva a Troya. Y aunque había tendido, además, como prenda la mano derecha, se guarda el sagrado arco de Heracles, el hijo de Zeus, del que se había apoderado, y pretende exhibirlo entre los argi-

⁵⁷ Hay que hacer notar que desde el v. 219 no había vuelto a dirigirse con esta fórmula a Neoptólemo. Expresa desencanto y distanciamiento.

⁵⁸ Aplica a Neoptólemo el epíteto de fuego, que es símbolo de total destrucción. En estas consideraciones sobre su futuro, Filoctetes piensa que, al irse el joven con el arco, sólo le va a dejar desolación y destrucción.

vos. Y a mí mismo quiere llevarme por la fuerza, como 945
 si hubiera prendido a un hombre vigoroso, sin darse
 cuenta de que ha destruido un cadáver, una sombra de
 humo⁵⁹, una mera apariencia. ¡De estar yo fuerte no se
 hubiera apoderado de mí, ya que, ni siquiera estando
 así, me hubiera cogido si no es con engaño! He sido en-
 gañado, ¡desgraciado!, ¿qué debo hacer?

Conque devuélvemelo. Aún estás a tiempo de volver 950
 a convertirte en ti mismo. ¿Qué dices? ¿Callas? ¡Nada
 soy, desdichado!

¡Oh tú, entrada doble de la gruta, otra vez me vuelvo
 a ti desarmado, sin recursos. Me iré consumiendo en
 esta cueva, abandonado, sin poder matar con ese arco 955
 pájaros ni montaraces animales; al contrario, yo mismo,
 infortunado, tras mi muerte proporcionaré con mi per-
 sona un festín a aquellos de los que me solía alimentar,
 y entonces me cazarán a mí los que yo antes cazaba.
 Y de sangriento modo moriré, infortunado de mí, en
 represalia por la muerte de ellos, por obra de quien pa- 960
 recía no conocer el mal. ¡Ojalá mueras...! Pero aún no,
 no antes de saber si cambiarás de opinión otra vez.
 Y si es que no, ¡que tengas una mala muerte!

CORIFE0. — (A *Neoptólemo*.) ¿Qué vamos a hacer?
 Depende de ti ya, señor, el que embarquemos o el que
 hagamos caso a las palabras de éste.

NEOPTÓLEMO. — Una profunda compasión por este 965
 hombre se ha apoderado de mí, y no ahora por primera
 vez, sino ya antes.

FILOCTETES. — Ten compasión, hijo mío, por los dio-
 ses. No consientas a los hombres ningún motivo de re-
 proche contra ti por haberme engañado.

NEOPTÓLEMO. — ¡Ah! ¿Qué haré? ¡Ojalá que nunca

⁵⁹ La misma comparación encontramos en *Antígona* 1170.

970 hubiera abandonado Esciros! Tanto estoy a disgusto con esta situación.

FILOCTETES. — Tú no eres malvado. Parece que has llegado a estas vilezas por aprender de hombres perversos. Pero ahora, remitiéndolas a los otros como conviene, hazte a la mar cuando me hayas dado mis armas.

NEOPTÓLEMO. — ¿Qué hacemos, amigos?

(*Odiseo irrumpe*⁶⁰ en escena seguido de dos marinos.)

ODISEO. — ¡Ah, hombre malvado! ¿Qué vas a hacer?
975 Retrocede y déjame este arco.

FILOCTETES. — ¡Ay de mí! ¿Quién es este hombre? ¿Acaso estoy oyendo a Odiseo?

ODISEO. — Es Odiseo, entérate bien, el que tienes delante de los ojos.

FILOCTETES. — ¡Ay de mí! Estoy traicionado y perdido! Éste es, en verdad, quien me cogió y me despojó de mis armas.

980 ODISEO. — Yo, tenlo por seguro, y ningún otro. Estoy de acuerdo.

FILOCTETES. — Devuélvemelo, suelta, hijo, el arco.

ODISEO. — Esto jamás lo hará, ni aunque quiera; más bien es preciso que tú marches a la vez, o éstos te llevarán a la fuerza⁶¹.

FILOCTETES. — ¡Oh tú, perverso entre los perversos, que estás más allá de toda desvergüenza! ¿Éstos van a llevarme a mí por la fuerza?

985 ODISEO. — Sí, si no vienes voluntariamente.

FILOCTETES. — ¡Oh tierra lemnia y resplandor todopoderoso producido por Hefesto!⁶² ¿Es, pues, tolerable que ése me aparte por la fuerza de vuestros reinos?

⁶⁰ La súbita irrupción en escena de Odiseo está marcada en el recitado porque el mismo verso está en boca de dos interlocutores.

⁶¹ Los dos nuevos acompañantes de Odiseo.

⁶² Nueva alusión al volcán Mosislo (cf. nota 52). Hefesto te-

ODISEO. — Es Zeus, para que lo sepas, Zeus, que gobierna esta tierra, Zeus, el que lo ha dispuesto así. Yo ⁹⁹⁰ estoy a sus órdenes.

FILOCTETES. — ¡Oh ser odioso! ¡Qué razones te has inventado! Poniendo por delante a los dioses, los haces mentirosos.

ODISEO. — No, al contrario, veraces. Pues debes seguir tu camino.

FILOCTETES. — Digo que no.

ODISEO. — Y yo que sí. Has de obedecer en esto.

FILOCTETES. — ¡Ay de mí, infeliz! Está claro que nuestro ⁹⁹⁵ padre nos engendró como esclavos y no como hombres libres.

ODISEO. — No, sino semejantes a los más valientes, junto con los que es preciso que tú tomes Troya y la devastes por la fuerza.

FILOCTETES. — Nunca, ni aunque tuviera yo que sufrir toda clase de males, mientras exista para mí el ¹⁰⁰⁰ escarpado suelo que piso.

ODISEO. — ¿Qué piensas hacer?

FILOCTETES. — Voy a ensangrentar al punto mi cabeza, precipitándome sobre las rocas desde las peñas de arriba.

ODISEO. — Prendedle para que no pueda hacerlo.

FILOCTETES. — ¡Oh brazos apresados por este hombre, cuánto tenéis que soportar a falta del bien amado arco! ¹⁰⁰⁵ ¡Oh tú, que no tienes ni un pensamiento sano ni elevado, cómo me has vuelto a engañar! ¡Cómo me has dado caza, tomando por pantalla a este joven, desconocido para mí, a quien tú no mereces, pero yo sí, y que no ¹⁰¹⁰ sabía más que cumplir lo ordenado, quien incluso evidencia ya a las claras que sufre de penoso modo por las

nía un culto especial en la isla de Lemnos, donde, según la tradición, había caído maltrecho cuando Zeus lo arrojó desde el Olimpo. Allí lo recogieron los Sintios (*Iliada* I 593).

faltas que ha cometido y por el mal que me hizo! Pero
 1015 tu perverso ánimo, que está constantemente acechando
 desde los rincones, fue enseñando a ser diestro en infamias a quien era sencillo y no estaba dispuesto a cometerlas.

Y ahora, respecto a mí, desgraciado, tienes intención
 de sacarme atado ⁶³ de este promontorio en donde tú me
 arrojaste antes, sin amigos, abandonado, sin patria,
 como un muerto entre vivos. ¡Ah! ¡Ojalá perezcas! En
 1020 muchas ocasiones he pedido esto para ti, pero los dioses
 nada agradable me conceden, y, mientras tú disfrutas de
 vivir, yo me atormento por eso mismo, porque vivo entre
 abundantes desgracias, miserable, siendo objeto de
 burla por parte tuya y de los dos jefes hijos de Atreo,
 de quienes ahora tú estás cumpliendo órdenes.

1025 Sin embargo, tú, sólo obligado por la astucia y la
 fuerza ⁶⁴, te hiciste a la mar con ellos. En cambio de mí,
 ser totalmente desgraciado, que como marino navegué
 voluntariamente con siete naves ⁶⁵, se deshicieron ignominiosamente,
 según tú dices, pero ellos dicen que tú.

Y ahora, ¿por qué me conducís? ¿Por qué me lle-
 1030 váis? ¿Con qué objeto? A mí, que nada soy y estoy muerto
 para vosotros desde hace tiempo. ¿Cómo es, oh ser
 aborrecido por los dioses, que ahora ya no me consideráis
 un cojo pestilente? ¿Cómo podréis quemar ofren-

⁶³ Aún no lo estaba, pero adivina las intenciones de los marineros.

⁶⁴ A pesar de que también Odiseo estaba obligado por juramento a Tindáreo (nota 4), trató de sustraerse a la obligación de ir a Troya fingiéndose loco. Menelao y Palamedes acudieron a buscarlo y comprobarlo, y lo descubrieron. En efecto, Odiseo había uncido al arado un asno y un buey juntos y sembraba sal. A Palamedes se le ocurrió colocar al pequeño Telémaco ante el arado, y Odiseo entonces se paró, dejando patente su buen juicio. Estratagema moralizante que ya encontramos en el famoso juicio de Salomón.

⁶⁵ *Iliada* II 719-720.

das a los dioses si yo voy en la travesía? ¿Cómo hacer libaciones? Pues éste era para ti el pretexto para arrojarme. ¡Así perecierais infamemente! Y pereceréis por haber sido injustos conmigo, si es que a los dioses les preocupa la justicia. Y sé que les preocupa, en efecto, ya que en otro caso nunca hubierais hecho esta expedición por causa mía, desdichado, a no ser que un aguijón de origen divino os hubiera guiado en mi busca. 1035

Pero, ¡oh tierra paterna y dioses que todo lo veis!, castigadlos, castigadlos, aunque tarde, a todos ellos, si sentís alguna compasión por mí. Porque vivo lastimosamente, pero, si pudiera verlos muertos, me parecería que me habría liberado de mi dolencia. 1040

CORIFEO. — El hombre está amargado y dice amargas palabras, Odiseo, que no ceden ni en sus desgracias. 1045

ODISEO. — Podría contestar muchas razones a sus palabras si tuviera tiempo. Sólo puedo ahora dar una. Si se requiere a alguien de esa clase, yo soy ese tal, pero, donde se celebre un certamen de hombres justos y honestos, no podrías encontrar otro más concienzudo que yo. Mi natural me lleva, no obstante, a vencer en toda ocasión, excepto respecto a ti. Y ahora voy a ceder ante ti por mi voluntad. (*A los marineros.*) Soltadle y no le sujetéis ya. Dejad que se quede aquí. Además, no te necesitamos, teniendo como tenemos tus armas. Puesto que entre nosotros está Teucro⁶⁶, que es diestro en este arte, y yo mismo, que creo que no las manejaría peor que tú y las dirigiría con mi mano, ¿en qué, pues, te necesitamos? Pásalo bien recorriendo tu Lemnos. Nosotros nos vamos. Tal vez lo que es para ti motivo de 1050 1060

⁶⁶ Teucro, hijo de Telamón y hermano de Ajax, era considerado como el mejor arquero del ejército aqueo, como ya dijimos (nota 103 de *Ajax*). Cf. *Iliada* XIII 313. Odiseo lo nombra intencionadamente para excitar la emulación de Filoctetes, viejo y repetido ardid psicológicamente útil.

gloria me conceda a mí una honra que eras tú el que debías conseguir.

FILOCTETES. — ¡Ay de mí! ¿Qué haré, desdichado? ¿Vas a aparecer tú entre los argivos provisto de mis armas?

1065 ODISEO. — Nada me repliques ya, porque me voy.

FILOCTETES. — ¡Oh hijo de Aquiles! ¿Ya no voy a recibir de ti ni una palabra, sino que te marchas de este modo?

ODISEO. — (*A Neoptólemo.*) Tú vete, no le dirijas la mirada, para que no echas a perder nuestra suerte a fuer de ser generoso.

1070 FILOCTETES. — (*Al Coro.*) ¿Es que ante vuestra vista voy a ser dejado así, solo, oh extranjeros, y no os apiadaréis de mí?

CORIFE0. — Este joven es quien tiene el mando de la nave. Cuanto él te diga te lo confirmamos también nosotros.

NEOPTÓLEMO. — (*Al Coro.*) Tendré que oír que éste (*señalando a Odiseo*) dice de mí que estoy lleno de com-
1075 pasión. A pesar de todo quedaos, si a él le parece bien, todo el tiempo que los marineros necesiten para disponer las cosas de la nave y nosotros para hacer plegarias a los dioses. Y tal vez entre tanto éste⁶⁷ conciba una forma de pensar más favorable para nosotros. Tú y yo
1080 partamos, y vosotros, cuando os llamemos, acudid rápidamente.

(*Salen Odiseo y Neoptólemo.*)

Estrofa 1.^a

FILOCTETES. — ¡Ah, oquedad de la cavernosa roca, tan ardiente como helada! No voy a abandonarte nun-
1085 ca, infortunado de mí; antes bien, tú serás testigo de mi muerte. ¡Ay de mí, de mí! ¡Ah, desdichada gruta, la

⁶⁷ Odiseo.

que está más ahíta de las penas mías! ¿Qué será de mi diario sustento? ¿De quién y de dónde me procuraré, 1090 desgraciado, esperanza de proveerme de alimento? Seguirán su camino por lo alto del cielo las aves a través del penetrante aire. Yo ya no lo impido⁶⁸.

CORO. — Tú, sí, tú, oh malhadado, lo has querido. Y 1095 esta fortuna no viene de otro, de alguien más poderoso, ya que, siéndote posible entrar en razón, preferiste aceptar, en vez del destino mejor el peor. 1100

Antístrofa 1.^a

FILOCTETES. — ¡Oh infortunado, infortunado de mí, maltratado también por la miseria! Sin habitar aquí con hombre alguno de ahora en adelante, pereceré. ¡Ay, ay! 1105 Sin proporcionarme ya alimentos procedentes de mis aladas armas, las que yo sujetaba con mis fuertes brazos. 1110 Pero las inesperadas y confusas palabras de un alma mentirosa se deslizaron en mí. ¡Ojalá viera yo que el que ha proyectado esto obtuviera por igual tiempo un sufrimiento como el mío! 1115

CORO. — Un destino, un destino de los dioses, y no una trampa de mi mano⁶⁹, te ha alcanzado. Aplica a otros tu odiosa maldición portadora de fatal destino, 1120 pues a mí sólo me interesa que no rehúses mi amistad.

Estrofa 2.^a

FILOCTETES. — ¡Ay de mí! Sentado en cualquier punto de la playa ante el espumoso mar, se está riendo de 1125 mí, blandiendo en su mano mi medio de vida⁷⁰, desdichado, el arma que nadie alzó nunca. ¡Oh arco querido, arrebatado de mis manos! Probablemente estás viendo 1130

⁶⁸ Pasaje de difícil interpretación. El sentido, creo, es que las aves que él solía cazar podrán volar a partir de ahora tranquilas sin temor a sus flechas.

⁶⁹ El Coro se asocia a Odiseo y Neoptólemo.

⁷⁰ Está pensando en el arco y las flechas.

con piedad, si es que algún sentimiento tienes, que el amigo de Heracles ⁷¹ en adelante no te utilizará ya y que, en sustitución, serás manejado por otro dueño, un hombre fecundo en ardidés. Serás testigo de sus vergonzosos engaños y de cómo mi aborrecible enemigo, valiéndose de infamantes artes, hace brotar males sin cuento, cuantos él nunca proyectó contra mí.

1135
1140 CORO. — Es propio del hombre ⁷² decir razonablemente lo que es justo, pero, una vez dicho, no echar en cara palabras mortificantes que resulten odiosas. Y aquél ⁷³, único designado para esto entre muchos, lo llevó a cabo cumpliendo órdenes como ayuda común para sus ami-
1145 gos.

Antístrofa 2.^a

FILOCTETES. — ¡Oh aladas presas y fieras de brillantes ojos a quienes esta región mantiene paciendo en sus montes! ¡No os alejéis ya a saltos huyendo de mi gruta!

1150 Pues no tengo en mis manos, ¡desgraciado de mí!, las flechas que eran antes mi protección. ¡Oh, cuán desgraciado soy yo ahora! Este lugar no se guarda con cuidado, ya no tenéis que temerlo. Acercaos. Ahora es justo que, en pago de vuestras muertes, saciéis a placer vuestras fauces con mi amoratada carne. Pronto voy a dejar la vida. Porque, ¿de dónde obtendré los medios de subsistencia? ¿Quién puede alimentarse del aire sin poseer ya nada de cuanto envía la fértil tierra?

1155
1160

CORO. — ¡Por los dioses! Si tienes alguna consideración con el extranjero que se te acerca lleno de buena voluntad, aproxímate. Pero entiéndelo, entiéndelo bien:

1165

⁷¹ Él mismo se denomina así.

⁷² Honrado, se sobreentiende.

⁷³ Odiseo. El Coro rehúsa ultrajar a Odiseo y le disculpa diciendo que sólo ha sido el agente de una decisión de toda la armada griega.

en tus manos está el rehuir este destino⁷⁴, pues es lamentable que lo alimentes, mientras seas incapaz de soportar el tremendo peso que lo acompaña.

FILOCTETES. — De nuevo, de nuevo has mencionado un antiguo dolor, ¡oh tú, el mejor de los que han llegado antes! ¿Por qué me has matado? ¿Qué me has hecho?...

CORO. — ¿Qué quieres decir?

FILOCTETES. — ... si has concebido la esperanza de llevarme al aborrecido país de Troya.

CORO. — Porque creo que es esto lo mejor.

FILOCTETES. — Abandonadme ya, en ese caso.

CORO. — Me das una orden que me es grata, sí, grata, y gustoso la cumpliré. Vayamos, vayamos al puesto que tenemos asignado en la nave.

FILOCTETES. — ¡Por Zeus que escucha a los suplicantes, no partáis, os lo suplico!

CORO. — Modérate.

1185

FILOCTETES. — ¡Oh extranjeros, por los dioses, quedaos!

CORO. — ¿Por qué gritas?

FILOCTETES. — ¡Ay, ay, destino, destino! ¡Estoy perdido, miserable! ¡Oh pie, pie! ¿Qué haré contigo en lo que me queda de vida, infortunado? Extranjeros, llegaos de nuevo.

CORO. — ¿Para qué? ¿Con un propósito diferente a los que antes manifestabas?

FILOCTETES. — Nadie tiene la culpa de que, fuera de mí, a causa de tormentoso dolor, grite en contra del buen sentido.

CORO. — Ven, pues, desgraciado, como te exhortamos.

⁷⁴ Si va a Troya será curado de la dolencia que le aqueja y terminarán los males y molestias que ésta conlleva: hambre, soledad, privaciones, etc.

FILOCTETES. — *Nunca, nunca, tenlo por seguro, ni aunque el señor del fuego, el que lanza el rayo*⁷⁵, *venga a inflamarme con las llamaradas de sus relámpagos. ¡Que muera Ilión*⁷⁶ *y los que están bajo sus muros, que todos ellos tuvieron el atrevimiento de despreciar este pobre pie mío! Pero, oh extranjeros, concededme un solo deseo.*

CORO. — *¿Qué es lo que quieres decirnos?*

1205 FILOCTETES. — *Hacedme llegar una espada, si hay alguna, o un hacha o un arma cualquiera.*

CORO. — *¿Qué acción violenta piensas llevar a cabo?*

FILOCTETES. — *Voy a cortar de una vez mi cabeza y mis miembros con mi propia mano. De muerte, de muerte son ya mis pensamientos.*

CORO. — *¿Cuáles?*

1210 FILOCTETES. — *Ir en busca de mi padre.*

CORO. — *¿En qué país?*

1215 FILOCTETES. — *En el Hades. No está ya con vida. ¡Oh ciudad, oh ciudad paternal! ¿Cómo podría yo verte, desgraciado de mí, tras haber abandonado tu sagrada corriente para ir en ayuda de los aborrecidos dánaos? ¡Ya no soy nada!*

(Filoctetes entra en la cueva.)

CORIFE0. — *Hace rato que me hubiera marchado, y ya estaría cerca de la nave, si no hubiera visto que*
1220 *Odiseo se aproxima junto al hijo de Aquiles y vienen hacia aquí, en dirección a nosotros.*

(Entran Neoptólemo y Odiseo discutiendo⁷⁷.)

ODISEO. — *¿No podrías decirme qué camino llevas*

⁷⁵ Está hablando de Zeus.

⁷⁶ Esta expresión tenemos que entenderla como que a Filoctetes no le importa cuál sea el final de la guerra de Troya.

⁷⁷ Son muy raros los casos en que dos actores entran juntos, excepto en escenas iniciales. Sólo en *Traquinias* 971 entran Hilo y el anciano con Heracles moribundo, y en *Edipo en Colono* 1099 Teseo con Antígona e Ismene.

con tanto apresuramiento, después de haber dado media vuelta?

NEOPTÓLEMO. — Voy a enmendar cuantos yerros cometí antes.

ODISEO. — Empleas extrañas palabras. ¿Cuál es la 1225 falta?

NEOPTÓLEMO. — La de haberte obedecido a ti y a todo el ejército.

ODISEO. — ¿Qué acción has cometido que no te convenía?

NEOPTÓLEMO. — Someter a un hombre con engaños y embustes vergonzosos.

ODISEO. — ¿A quién? ¿Es que has tomado una decisión inesperada?

NEOPTÓLEMO. — Nada nuevo, pero al hijo de Peante... 1230

ODISEO. — ¿Qué piensas hacer? ¡Qué temor me invade!

NEOPTÓLEMO. — ... de quien tomé este arco, de nuevo a mi vez...

ODISEO. — ¡Oh Zeus! ¿Qué dices? ¿No estarás pensando en devolvérselo?

NEOPTÓLEMO. — Sí, pues lo he obtenido de modo deshonroso y no lo poseo justamente.

ODISEO. — ¡Por los dioses! ¿Es que dices esto para 1235 burlarte?

NEOPTÓLEMO. — Sí, si es que es una burla decir la verdad.

ODISEO. — ¿Qué dices, hijo de Aquiles, qué palabras has pronunciado?

NEOPTÓLEMO. — ¿Quieres que repita las mismas cosas dos y tres veces?

ODISEO. — En modo alguno hubiera querido oírlas ni una sola vez siquiera.

NEOPTÓLEMO. — Entérate bien: has oído ya todo lo 1240 que yo tenía que decir.

ODISEO. — Hay alguien, lo hay, que te impedirá hacerlo.

NEOPTÓLEMO. — ¿Qué dices? ¿Quién será el que me lo va a impedir?

ODISEO. — Todo el ejército de los aqueos y yo a la cabeza.

NEOPTÓLEMO. — Aunque eres sagaz por naturaleza, no has dicho nada ingenioso.

1245 ODISEO. — Tú eres el que ni dices cosas ingeniosas, ni tampoco tus acciones lo son.

NEOPTÓLEMO. — Pero, si son justas, son preferibles a las ingeniosas.

ODISEO. — Y ¿cómo va a ser justo devolverle de nuevo lo que has logrado gracias a mis consejos?

NEOPTÓLEMO. — He cometido una falta vergonzosa y voy a intentar repararla.

1250 ODISEO. — Y, al hacerlo, ¿no temes al ejército de los aqueos?

NEOPTÓLEMO. — Con la justicia de mi lado no siento el miedo a que te refieres ⁷⁸.

ODISEO. — ...

NEOPTÓLEMO. — Ni siquiera a tu fuerza obedeceré para actuar.

ODISEO. — Entonces no lucharemos contra los troyanos, sino contra ti.

NEOPTÓLEMO. — Que ocurra lo que ha de suceder.

ODISEO. — ¿Ves mi mano derecha sobre la empuñadura?

1255 NEOPTÓLEMO. — En ese caso, también a mí me verás hacer lo mismo y sin dilación.

ODISEO. — Te dejaré, pues. Pero, al llegar, lo contaré a todo el ejército y él se vengará de ti.

(*Odiseo se aleja.*)

⁷⁸ Es decir, no siente miedo de la venganza del ejército, con lo que Odiseo le quiere asustar.

NEOPTÓLEMO. — Has vuelto a tus cabales. Si razones así de aquí en adelante estarás libre de lamentos. (*Dirigiéndose hacia la cueva.*) Y tú, hijo de Peante, Filoctetes, sal, abandona este refugio rocoso. 1260

FILOCTETES. — ¿Qué alboroto de voces se elevan otra vez ante mi cueva? ¿Por qué me llamáis? ¿Qué deseáis, extranjeros? (*Aparece ante la entrada de la cueva y ve a Neoptólemo.*) ¡Ay de mí! No es cosa buena ⁷⁹. ¿Es que tal vez venís a causarme nuevos males, además de los que ya tengo? 1265

NEOPTÓLEMO. — Tranquilízate y escucha las noticias que he venido a traerte.

FILOCTETES. — Siento miedo, pues también antes me fue mal con bellas razones, cuando me dejé convencer por tus palabras.

NEOPTÓLEMO. — ¿Y es que no ha lugar a arrepentirse otra vez? 1270

FILOCTETES. — De este modo te manifestabas también cuando me robaste el arco, leal pero funesto para tus adentros.

NEOPTÓLEMO. — Pero en verdad que no es éste el caso. Quiero oír de ti si estás decidido a resistir quedándote aquí o a navegar con nosotros.

FILOCTETES. — Detente, no digas más, porque en vano dirás todo lo que siga. 1275

NEOPTÓLEMO. — ¿Así está decidido?

FILOCTETES. — Sí, y más firmemente, sábelo, de lo que mis palabras expresan.

NEOPTÓLEMO. — Hubiera querido persuadirte con mis razones, pero, si no estoy hablando en un momento oportuno, he terminado de hacerlo. 1280

FILOCTETES. — Todo lo que hables será en vano, pues nunca conseguirás tener mi ánimo bien dispuesto; tú, que me has privado de mi medio de vida quitándomelo

⁷⁹ Esperaba, sin duda, encontrarse con los marineros.

con engaños, después me vienes a amonestar; tú, que has mostrado que eres un odioso hijo de un excelente padre.
 1285 ¡Ojalá perezcaís los Atridas en primer lugar, el hijo de Laertes y tú!

NEOPTÓLEMO. — No hagas más imprecaciones y recibe de mi mano estas flechas ⁸⁰.

FILOCTETES. — ¿Cómo dices? ¿Es que por segunda vez voy a ser engañado?

NEOPTÓLEMO. — Te lo juro por el sagrado respeto del supremo Zeus.

1290 FILOCTETES. — ¡Oh queridísimas palabras, si lo que dices es verdad!

NEOPTÓLEMO. — Va a ser un hecho ante tu vista. Ea, extiende tu mano derecha y apodérate de tus armas.

(Aparece súbitamente Odiseo en escena.)

ODISEO. — Yo lo prohíbo, ¡sean los dioses testigos!, en nombre de los Atridas y de todo el ejército.

1295 FILOCTETES. — *(A Neoptólemo.)* Hijo ⁸¹, ¿de quién es esa voz? ¿Acaso he escuchado a Odiseo?

ODISEO. — Entérate claramente: a tu lado me estás viendo, a mí que voy a enviarte por la fuerza a la llanura de Troya, aunque no quiera el hijo de Aquiles.

FILOCTETES. — *(Tendiendo el arco.)* Pero no lo harás impunemente, si esta flecha da en el blanco.

1300 NEOPTÓLEMO. — *(Sujetándole por el brazo.)* ¡Ah, de ninguna manera, por los dioses, no dejes escapar ninguna flecha!

FILOCTETES. — En nombre de los dioses, suéltame el brazo, hijo muy querido.

NEOPTÓLEMO. — No te soltaré.

(Se va Odiseo.)

FILOCTETES. — ¡Ah! ¿Por qué me has impedido matar

⁸⁰ Entendiendo también el arco.

⁸¹ Obsérvese el nuevo cambio en el tratamiento, que indica la nueva disposición de ánimo de Filoctetes.

con mis flechas al hombre que es mi aborrecido enemigo?

NEOPTÓLEMO. — Es que ni para mí ni para ti está bien tal acción.

FILOCTETES. — Pero entérate al menos de que los principales de nuestro ejército, esos mentirosos heraldos de los aqueos, son cobardes en la lucha pero osados en sus palabras. 1305

NEOPTÓLEMO. — Sea, pero tienes ya el arco y no existe razón para que tengas enojo ni reproche contra mí.

FILOCTETES. — Estoy de acuerdo. Has demostrado, hijo, de qué estirpe has nacido, que no es de Sísifo, sino de Aquiles, de quien las mayores alabanzas se oían, tanto cuando estaba entre los vivos, como ahora entre los muertos. 1310

NEOPTÓLEMO. — Me complace que hables bien de mi padre, y de mí mismo, pero escucha lo que deseo obtener de ti. A los hombres les es forzoso soportar las fortunas que los dioses les asignan⁸². Pero cuantos cargan con males voluntarios, como tú, no es justo que nadie les tenga clemencia ni compasión. Tú te enfureces y no toleras a un consejero y, si alguien te amonesta, aunque sus palabras sean amistosas, le aborreces y le consideras un enemigo y un adversario. Sin embargo, te hablaré, e invoco a Zeus por quien se hace el juramento. 1320

Entérate de esto y grábalo dentro de tu corazón: tú padeces este mal por un destino que te viene de los dioses, ya que te acercaste a la guardiana de Crisa, a la serpiente⁸³ vigilante que a escondidas custodia el descu- 1325

⁸² En esta expresión debemos entender «desgracias», ya que éste es el caso de Filoctetes. Este eufemismo no es único en la literatura griega. Lo encontramos en *Iliada* III 65; SOLÓN, I 64; EURÍPIDES, *Hipólito* 1411, etc.

⁸³ Era la serpiente que custodiaba el recinto sagrado de la ninfa Crisa (véase nota 7) en la isla del mismo nombre. A las

bierto cercado. Sabe también que, en tanto el mismo sol
 1330 se levante por ahí y se ponga otra vez por allí⁸⁴, no te
 vendrá el final de esta penosa enfermedad hasta que por
 tu propia voluntad vayas a la llanura de Troya y, encon-
 trándote con los dos hijos de Asclepio⁸⁵ que están entre
 nosotros, te cures de esta dolencia y te dejes ver sa-
 1335 queando la ciudadela de Troya con ayuda de estas fle-
 chas y con la mía.

Y te diré cómo sé yo que está así dispuesto. Tene-
 mos un prisionero de Troya, el excelente adivino Heleno,
 quien declara sin lugar a dudas que es necesario que
 1340 suceda así. Y a esto aún añade que es forzoso que en el
 verano próximo Troya sea tomada por completo. Y se
 ofrece a sí mismo voluntario para que lo maten, si re-
 sulta equivocado en lo que dice.

Así, pues, ya que estás enterado, consiente de grado.
 Ganarás mucho si, juzgado como el mejor de los hele-
 1345 nos, te pones en primer lugar en las manos de quien te
 dará la salud y seguidamente, tras tomar Troya, la que
 hace derramar abundantes lágrimas, alcanzas la más alta
 gloria.

FILOCTETES. — ¡Ah, odiosa existencia! ¿Por qué, por
 qué me mantienes vivo aquí arriba sin permitir que me
 1350 dirija al Hades? ¡Ay de mí! ¿Qué haré? ¿Cómo voy a con-
 fiar en las palabras de quien, con la mejor voluntad, me
 aconseja? Pero, ¿voy a ceder? Y luego, ¿cómo, desdicha-
 do, podré aparecer a la vista de todos si lo hago? ¿A
 quién podré dirigir la palabra? ¡Oh ojos que habéis con-

ninfas y a los héroes se les consagraban lugares o recintos abier-
 tos y no templos.

⁸⁴ Iba acompañado, naturalmente, de gestos del actor seña-
 lando el Oriente y el Occidente.

⁸⁵ Los dos hijos de Asclepio son Macaón y Podalirio, que
 recibieron el mismo poder para curar que su padre (*Iliada* II
 731-732). Más adelante, verso 1437, Heracles dice que será el pro-
 pio Asclepio el que le cure.

templado todos los agravios que me han hechol ¿Cómo 1355
 podréis soportar que yo conviva con los hijos de Atreo,
 los que me perdieron? ¿Y con el hijo de Laertes, grandí-
 simo infame? No es el dolor por los hechos que han
 pasado lo que me mortifica, sino que creo prever cuán-
 tas cosas he de sufrir aún de su parte. Pues, para los 1360
 que el pensamiento llega a ser la fuente de las iniquida-
 des, éstas les enseñan también otros males. Y esto es
 también lo que me admira en ti, que tú mismo no de-
 bías ir a Troya y debías impedírmelo a mí, ya que aqué-
 llos te injuriaron al despojarte de los honores que te 1365
 tenían de tu padre ⁸⁶. Y a pesar de ello, ¿vas a luchar a su
 lado y me obligas a hacerlo a mí también? No, por cier-
 to, hijo. Antes bien, envíame a casa como has prometi-
 do. Y tú mismo quédate en Esciros y deja que ellos, los
 malvados, perezcan de mala manera. Y así recibirás un 1370
 doble agradecimiento: el mío y el de tu padre. Y no darás
 la impresión de ser de la misma calaña que ellos, al ir
 en ayuda de unos malvados.

NEOPTÓLEMO. — Dices algo que es razonable; sin
 embargo, yo quisiera que confiaras en los dioses y en
 mis palabras y zarparas de esta tierra en mi compañía, 1375
 que soy tu amigo.

FILOCTETES. — ¿Acaso en dirección a la llanura de
 Troya y junto al odiado hijo de Atreo, con este desgra-
 ciado pie?

NEOPTÓLEMO. — Sí, junto a los que te liberarán a ti y
 tu supurante pie de dolores y te curarán tu enfermedad.

FILOCTETES. — ¡Ah! Tú das extraños consejos. ¿Qué 1380
 quieres decir?

NEOPTÓLEMO. — Lo que veo que resultará mejor para
 ti y para mí.

⁸⁶ Se refiere a las armas. Aún no sabe Filoctetes que esta noticia era falsa.

FILOCTETES. — ¿Y no te avergüenzas de hablar así ante los dioses?

NEOPTÓLEMO. — ¿Cómo podría alguien avergonzarse de prestar un servicio a los amigos?

FILOCTETES. — ¿Te refieres a un servicio para los Atridas o para mí?

1385 NEOPTÓLEMO. — Para ti, sin duda alguna, porque soy tu amigo y como tal te hablo.

FILOCTETES. — ¿Y cómo, tú que quieres entregarme a mis enemigos?

NEOPTÓLEMO. — ¡Oh querido amigo!, aprende a no envalentonarte en medio de tus males.

FILOCTETES. — Me perderás, te conozco, con estas palabras.

NEOPTÓLEMO. — Yo ciertamente que no. Pero afirmo que tú no las entiendes.

1390 FILOCTETES. — ¿No sé yo que los Atridas me expulsaron?

NEOPTÓLEMO. — Pero considera si, aun habiéndote expulsado, te van a salvar en esta ocasión.

FILOCTETES. — Nunca, si tengo que visitar yo Troya por mi propia voluntad.

1395 NEOPTÓLEMO. — ¿Qué haré, pues, yo, si ninguna de las razones que doy te pueden convencer? Lo más fácil para mí es dejar de hablar y que tú vivas sin ser curado, como ya estás viviendo.

1400 FILOCTETES. — Deja que yo sufra lo que me es preciso sufrir. Pero lo que me prometiste, estrechándome la mano derecha, de enviarme a mi patria, cúmplelo, hijo, y no te retrases, ni me menciones ya Troya. Pues bastante lo he deplorado ya con mis lamentos.

NEOPTÓLEMO — Si te parece, partamos.

FILOCTETES. — ¡Ah, nobles palabras has proferido!

NEOPTÓLEMO. — Apoya ahora tu pie.

FILOCTETES. — Al menos en tanto yo tenga fuerzas.

NEOPTÓLEMO. — ¿Cómo escaparé de la acusación de los aqueos?

FILOCTETES. — No te preocupes.

NEOPTÓLEMO. — ¿Y qué ocurrirá si devastan mi país? 1405

FILOCTETES. — Yo estaré allí presente...

NEOPTÓLEMO. — ¿Y qué ayudas podrás prestarme?

FILOCTETES. — ... con las flechas de Heracles.

NEOPTÓLEMO. — ¿Qué quieres decir?

FILOCTETES. — Les impediré acercarse.

NEOPTÓLEMO. — Tras despedirte de esta tierra, ponte en marcha.

(Cuando se disponen a marchar, aparece Heracles por encima de los actores⁸⁷.)

HERACLES. — Aún no, sin que escuches mis palabras, 1410
hijo de Peante. Puedes afirmar que estás oyendo con tus
oídos la voz de Heracles y que estás contemplando su
rostro. En atención a ti he venido, abandonando las ce-
lestes moradas, para comunicarte los propósitos de Zeus 1415
y para impedir que tomes el camino que vas a empre-
nder. Escucha mis palabras.

En primer lugar te hablaré de mi propio destino, de
cuántos trabajos soporté y cumplí hasta obtener la glo- 1420
ria inmortal que te es posible contemplar. También para
ti, entérate bien, está destinada una suerte así: que de
los sufrimientos presentes obtengas una vida gloriosa.
Irás con este hombre a la ciudad troyana, donde, pri-
mero, quedará libre de tu penosa dolencia y, luego, ele- 1425
gido por tu valor el más importante del ejército, tras
matar con mis flechas a Paris, que fue el causante de
estos males, devastarás Troya, y el botín que, como pre-
mio, recibas de la armada lo enviarás a tu morada para 1430
tu padre Peante, a la meseta del Eta, tu patria. En cuanto

⁸⁷ Las divinidades aparecían en una máquina de teatro, llamada *theologeion*, que las mostraba en el aire. Este recurso lo emplea frecuentemente Eurípides.

al botín que logres del ejército en memoria de mis flechas, llévalo a mi tumba.

Y a ti, hijo de Aquiles, te aconsejo lo mismo. Pues ni
1435 tú puedes tomar la llanura de Troya sin éste, ni él sin ti.
Antes bien, como dos leones que van juntos, protegeos
el uno al otro.

Por mi parte, enviaré a Asclepio a Troya para que
te cure de tu enfermedad. Porque por segunda vez ⁸⁸ es
1440 preciso que Troya sea tomada con mis flechas. Pero tened
esto en cuenta cuando hayáis assolado la región:
mostrad la debida reverencia para los dioses ⁸⁹. Todo lo
demás es secundario, según el criterio de nuestro padre
Zeus. La piedad no muere con los mortales y, aunque
estemos vivos o muertos, ella no perece.

1445 FILOCTETES. — *¡Oh tú que has emitido una voz anhelada por mí y que apareces tras largo tiempo! No desobedeceré tus órdenes.*

NEOPTÓLEMO. — *Y yo doy mi parecer en el mismo sentido.*

1450 HERACLES. — *No os retraséis mucho tiempo en actuar. Os urgen la ocasión y este viento que sopla de popa.*

(Heracles desaparece.)

1455 FILOCTETES. — *Ea, pues, déjame saludar esta tierra al partir. Adiós ⁹⁰, ¡oh morada que me has protegido y nin-
fas de los arroyos y los prados, y tú, enérgico estrépito
del promontorio marino donde, muchas veces, en su*

⁸⁸ En la primera expedición a Troya participó Heracles con su arco, cuando reinaba Leomedonte, padre de Príamo. Le acompañaba Telamón (véase nota 44 de *Ajax*).

⁸⁹ Ya sabemos por la tradición posterior que no lo cumplieron.

⁹⁰ Parece que Filoctetes hablaba a medida que abandonaba la escena. De ahí que se despida primero de la morada que tiene a la vista, luego de los paisajes de alrededor y, finalmente, del promontorio marino.

interior, se empapó mi cabeza por las trombas del viento sur y donde a menudo el monte Hermeo⁹¹ me devolvía con el eco, en pleno sufrimiento, el gemido de mi propia voz! 1460

Y ahora, ¡oh fuentes y agua licia⁹²!, os dejo, os dejo ya a pesar de que nunca había tenido este propósito.

Adiós, ¡oh región de Lemnos rodeada por el mar! Envíame en feliz e irreprochable travesía adonde me llevan la gran Moira y el consejo de los amigos y la divinidad que todo lo puede y que así hizo que se cumpliera⁹³. 1465

CORO. — Marchemos todos juntos, rogando a las ninfas del mar que vengan a tutelar nuestro regreso. 1470

⁹¹ El monte Hermeo, también mencionado por ESQUILO (*Agamenón* 283), está situado al Nordeste de la isla.

⁹² Manantial llamado así en relación con el epíteto de Apolo Licio.

⁹³ Se trata de Zeus, no de Heracles.

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