

SÓFOCLES

# TRAGEDIAS

## LAS TRAQUINIAS

INTRODUCCIÓN DE  
JOSÉ S. LASSO DE LA VEGA

TRADUCCIÓN Y NOTAS DE  
ASSELA ALAMILLO



EDITORIAL GREDOS

BIBLIOTECA CLÁSICA GREDOS, 40

EX LIBRIS



ARMAUIRUMQUE

Asesor para la sección griega: CARLOS GARCÍA GUAL.

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

© EDITORIAL GREDOS, S. A.

Sánchez Pacheco, 81, Madrid. España, 1981.

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΤΗΣ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗΣ  
ΤΗΣ ΒΙΒΛΙΟΤΗΚΗΣ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ  
ΔΙΟΝΥΣΙΑΚΗΣ ΑΚΑΔΗΜΙΑΣ

Depósito Legal: M. 31103-1981.

ISBN 84-249-0099-5.

Impreso en España. Printed in Spain.

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

## INTRODUCCIÓN GENERAL

### *Vida*

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

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

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

---

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

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

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

Su relieve en Atenas no fue sólo literario. No se limitó a participar, como ciudadano raso, en los actos civiles, sino que condujo una vida política activa en cargos útiles a la república<sup>3</sup>. A su espíritu clarividente no se le ocultaría la dirección que tomaba la vida política en Atenas bajo la agencia de Pericles y luego de que el Areópago perdiera su influencia en el 462. El caso es que Pericles (a quien sus contiguos aplicaban el cognomento de «el Olímpico») fue su «jefe político»

---

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

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

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

---

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

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

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

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

---

<sup>5</sup> Cf. JENOFONTE, *Memorables* I 4, 3.



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

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

---

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

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

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

que era un apasionado y muy vulnerable. Cicerón (*De offic.* I 40) y Plutarco (*Pericl.* 8, 8) nos recuerdan el siguiente chichisveo: como en medio de una muy seria deliberación política llamara el poeta la atención de Pericles sobre un bello muchacho, hubo de oír del estadista lo que Cicerón llama *iusta reprehensio*: «un caudillo debe tener no solamente manos puras, sino también ojos puros». No mucho después del 460, algo menos que treinteno, desposó a Nicóstrata, quizás imperfecta casada, de la que hubo un hijo, Yofonte, de oficio dramaturgo como el padre. Ya cincuentón tras-puesto, cayó en amor con Teóride de Sición, meretriz respetuosa, y se envolvió con ella: de este amor nació Aristón, padre de Sófocles el Joven, poeta trágico y nieto predilecto del abuelo, por encima de otro nieto homónimo y legítimo. Por cierto que algunos filólogos<sup>7</sup> han atribuido esta historia del casamiento con Nicóstrata y del amor a Teóride a una mala interpretación, por chiste verbal, de un verso del poeta (fr. 765); pero aquí el único chiste es el de esos filólogos (el chiste de filólogo que, rara vez, hace reír y, alguna, hiela la sangre), pues ni Aristón ni Sófocles el Joven son productos de la imaginación.

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

---

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

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

Fue muy amigo de sus amigos. Con Heródoto, verbigracia, mantuvo relaciones amistosas, afectuosas relaciones. Contaba el poeta cincuenta y cinco años, cuando compuso en honor de su amigo una oda: de estos plácemes versificados solamente se conserva el dístico inicial, una especie de rúbrica titular<sup>8</sup>. Un fino homenaje de amistad rinde el poeta al historiador al tener

<sup>8</sup> E. DIEHL, *Anth. Lyr. Graeca*, fasc. 1, Leipzig, 1949<sup>3</sup>, pág. 79.

muy presentes algunos pasajes herodoteos, en ciertos lugares señales de sus dramas. Los tan traídos y llevados vv. 904-920 de *Antígona* (que Goethe, por razones de gusto<sup>9</sup>, querría atetizar, encontrando algunos filólogos que le han dado gusto) pudieran responder a un pensamiento a la oriental<sup>10</sup>, con ciertos ecos folklóricos griegos; pero no es fácil negar que, en esos versos, funcione un apoyo memorístico en el episodio de Intafernes (Heródoto, III 119). *Edipo en Colono* 339 y *Edipo Rey* 980 se inspiran, acaso, en Heródoto, II 35,2 y VI 107, respectivamente, y, quizás, *Electra* 59-66 sea un eco de Heródoto, IV 95 ss. y IV 14 ss. De la cortesía de Sófocles da prueba su contestación a su colega el estratego Nicias, como éste le invitara a tomar la palabra el primero, por ser el más viejo: «Sí, el más viejo en años, pero tú en mérito y dignidad» (Plutarco, *Nic.* 15,2).

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

caricaturales) de la tragedia sofoclea, que ven en cada drama un reflejo ocasional de la anécdota política de la vida ateniense. Nada es la tragedia sofoclea en menor grado que un teatro que se atiene con dócil exactitud a las órdenes del tiempo en ese sentido pequeño, de menuda realidad. Un gran teatro, hijo de su pueblo y de su tiempo, puede muy bien no ser, acaso deba no ser eso. Tales interpretaciones atenúan y restringen a ciertos accidentes exteriores la irrupción de la vida en el arte. Nada más insofocleo. No nos referimos a eso. Nos referimos a una vinculación profunda que hace del teatro sofocleo un arte genuinamente ateniense del siglo V, en características suyas esenciales. Aquí se trata de radicar, esto es, determinar dónde se asientan sus raíces, la actitud profunda que adopta frente al tema trágico el espíritu creador de un momento histórico determinado, la visión del sino dramático del ser humano; de ver cómo el artista convierte la sustancia (no los accidentes) de su vida en materia de arte. Schadewaldt<sup>11</sup> ha escrito bella y penetrantemente sobre este tema, centrándolo en tres aspectos:

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

---

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

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

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

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

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

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

*Las formas de la tragedia sofoclea*

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

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

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

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

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

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

Con Sófocles acredita fuero de admisión la escenografía (Aristóteles, *Poética* 4. 1449 a 19). Aunque no sabemos exactamente el alcance de la innovación en el atalaje y decorado de la escena, es obvio que estos asuntos de bastidores teatrales y decoración de los lugares buscaban dar una impresión más viva y colorista; el estímulo fomentador más influyente procedería de la pintura, pues el público, contemporáneo de los progresos del arte pictórico, buscaría también en la escena teatral algunos atractivos pictóricos y sugestivos<sup>12</sup>. Todo autor teatral es también un poco alfayate: se dice que, en cuestión de patrones indumentarios, Sófocles (*Vita* 6) introdujo el bastón recurvado y el color blanco del coturno de gruesa suela (lo grueso de ésta explica precisamente el bastón, para evitar en lo posible las caídas; el inconveniente era un andar con lento paso de vaca por la escena): este pormenor del color del calzado, con blancura hermana del lino, materializaba acaso una interpretación plástica y cromática de la escena, para que impresionara en la distancia del teatro. En cuanto a la música, asegura Aristóxeno que Sófocles acogió el modo musical frigio.

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

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

---

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



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

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

Los cánticos corales reducen su extensión, pero no su relieve dramático. El papel del Coro sofocleo ha sido cuestión muy porfiada<sup>13</sup>. Algunos han visto en él lo que, con expresión acuñada por Augusto Schlegel, se denomina «el espectador ideal». Otros, un portavoz de las ideas del poeta. Otros, un actor que tiene su personalidad definida, la cual determina sus acciones y palabras. En términos generales, a esta última opinión, que

---

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

era la de Aristóteles (*Poética* 4. 1456 a 26 ss.), se ha inclinado la erudición inglesa, que ha dado al problema una interpretación, en efecto, muy inglesa, reduciéndolo a algo habitual y consuetudinario y, en definitiva, negando la existencia del problema. Entre nosotros, el jesuita Ignacio Errandonea se pasó la vida defendiendo la tesis de que el Coro sofocleo es, en toda la extensión de la palabra, persona dramática<sup>14</sup>. En cambio, la filología alemana, inserta en una tradición estética de signo idealista, solía ver, hasta no hace mucho, en el Coro sofocleo más un intérprete de la acción que persona inmersa en la ilusión dramática, más la boca del poeta que un «carácter».

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

---

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

Coro sofocleo un actor como los demás, nos parece un prejuicio no menos dañino que la opinión tajantemente contraria; y que además olvida las diferencias que hay entre los demás actores y el Coro, que tiene otras funciones en su lirismo: suspensión, amplificación del episodio anterior descrito por modo lírico, contraste irónico con el episodio siguiente<sup>15</sup>... El papel de los coros sofocleos es algo más complejo y sinuoso. Es actor y expone en forma lírica y actúa según su carácter, de la manera y humor que le es peculiar: aconseja, comenta, jalea el infortunio del héroe como orquesta de acompañamiento. Pero quien lee un coro sofocleo solamente desde esa perspectiva, en lo que el sentido patente y superficial de sus palabras dice, como diciendo cosa clara y sencilla, se queda sin comprender mucho de lo que en esas palabras, de aparente facilidad, se dice. Por contraria manera, hay intérpretes que evidencian gran penetración hasta el sentido soterrado (en profundidad y latencia) de los coros sofocleos, pero una como presbicia para captar el sentido cercano.

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

---

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

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

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

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

y dar una muestra del método. No es éste su lugar más indicado. Para esto, léanse los comentarios a los coros de *Antígona*, por diligencia de G. Müller<sup>16</sup>. Yo propio he intentado algo semejante, tratando por menudo los coros de *Edipo Rey*<sup>17</sup>.

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

---

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

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

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

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

muy suya y elegantemente sencilla<sup>18</sup>. En especial admiramos en Sófocles la maestría soberana con la que articula la métrica y el sentido, la compostura de las formas métricas y el moldeamiento conceptual, de suerte que la adecuación metro y sentido —tal el cristal— parece orgánica y no producto del arte<sup>19</sup>. Cuando leemos estos coros, nos sorprende la abundancia de respuestas verbales que, por el cauce del verso, se comunican con paladinos o secretos hilos de intención y sentido. Nos convencemos de que toda colaboración entre métodos métricos y estilísticos es aquí posible... y necesaria. Creo que quienes no lo ven así, sólo rozan las orillas de esta poesía exquisita e intensa.

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

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

---

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

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



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

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

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

---

<sup>20</sup> Cf. E. GARCÍA NOVO, *Estructura 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* <sup>21</sup>.

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

---

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

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

---

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

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

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

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

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

---

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

gramaticales y semasiológicas<sup>25</sup> y a modo de inventario<sup>26</sup>, respectivamente; pero también, como necesidad de crearse el poeta un nuevo instrumento de expresión literaria. Esta última perspectiva es la única que aquí nos interesa.

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

---

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

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

en los «relatos de mensajero» por homerismo<sup>27</sup>. La familiaridad y comercio con Homero dejan numerosos sedimentos en todo poeta griego; pero Sófocles (en otro sentido el «más homérico» de los trágicos) utiliza con mesura el almacén adjetivatorio épico, y lo propio sucede con otros rasgos característicos de la casaca común de la lengua épica: la enorme serie de coincidencias de este tipo entre el gran poeta épico y Esquilo, que ha acumulado Sideras<sup>28</sup>, no tiene paralelo en Sófocles.

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

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

---

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

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

insistencia del procedimiento acaba por convertirlo en rasgo propio; o ciertos tipos de trimembración a que acostumbra acomodarse; o dos tipos muy sofocleos de expresión afectiva, uno que opera a base de parataxis, asíndeton y frases breves (*Filoctetes* 468-506) y otro que opera a base de un estilo periódico, en el cual el énfasis radica en la estructura lógica del periodo (*Edipo en Colono* 1405-1410)<sup>29</sup>, etc. Se trata, sin embargo, de algo más sutil y residente en el andar mismo de la frase, con una rapidez y un *tempo* peculiares, y en la calidad personal de una lengua de inconfundible trazo hasta el punto de que, anónima la obra, no podríamos vacilar al atribuirle autor, porque los diálogos de Sófocles, sin nombre, están ya firmados y los Coros de Sófocles, muy llenos de elisiones y alusiones y con una gracia más bailada, parece que el poeta los ha resellado con firma en todo tan inequívocamente suya: como muy bien se ha escrito<sup>30</sup>, ante un texto sofocleo difícilmente se produciría la situación irritante que ha ocurrido ante algún texto anónimo, que unos han considerado «muy Eurípides», y otros, «muy Menandro».

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

---

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

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

tienden por completo (alguno hay que, después de calificarla de sencilla y diáfana, demuestra luego que no tenía razón y que no la entiende ni aun en el sentido material). Un crítico antiguo hablaba ya de la «anomalía» de la lengua sofoclea. Oigo decir que el viejo Wilamowitz, después de haber tenido cátedra de tanta autoridad en estas materias, confesaba encontrar en la lengua de Sófocles dificultades para adueñarse de ella que no había encontrado en los otros dos grandes trágicos<sup>31</sup>. La descolocación en el enlace de palabras, tantas veces inesperado en el orden común de asociaciones, es una dificultad más bien aparente: un desorden con que se viste, en apariencia, un orden secreto. Cuando tratamos de ponerle orden, ¿orden?, pronto vemos que se trata de palabras en mejor orden que el buen orden esperable. Dificultad más real es la que toca a bastantes cosas idiomáticas, para apreciarlas debidamente, y a una sintaxis que permite casi todas las aventuras posibles. Pero, sobre todo, es la dificultad natural de una lengua que, desnudándose relativamente de sonoridades exteriores, busca músicas y matices del alma, que procede por matices y medias tintas más que por contrastes violentos. ¿Friedad, como pregona el vulgo de los cultos? Nada es la lengua sofoclea en menos grado

---

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



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

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

---

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

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

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

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

### *El héroe trágico*

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

El héroe sufre un dolor sin salida y sin confortación, que tiene la virtud de revelarle su verdadera imagen, su yo más genuino, generalmente de un golpe y en un instante, *in ictu oculi*. Una vez que se le ha revelado la imagen, en la que él se reconoce, de acuerdo con ella decide irrevocablemente, sin dar su brazo a torcer, sin apearse de eso. Antes que dimitir de su ser, prefiere el desastre, mortal con frecuencia. No puede, no sabe, no quiere transigir; de donde se saca que la consecuencia de su intransigencia es su soledad, el aislamiento total<sup>37</sup>: esta idea de que el hombre sólo es en su verdad, sólo es en sí mismo, cuando es en su soledad, ha encontrado en la fisonomía del héroe sofocleo su perfil representativo. En su arisca insularidad, en medio de una humanidad circuidora que no le comprende, el héroe se siente solo, abandonado. Parece que, entre las otras que tiene, una de las misiones del Coro es hacer que el héroe se sienta solo: cuándo le trae su misericordia y su consuelo locuaz, pero, al condolerse, se alimenta de tópicos sociales que contrarían al héroe; cuándo le trae su desaprobación y le aconseja que cambie de opinión. De un sentimiento raíz de sentirse solo, incomprendido de las gentes, que exacerba su dolor, deriva en parte el autorreconocimiento del héroe y la voluntad de mantener su decisión a todo precio, contracorriente de los hombres. En medio de un mundo de lo razonable y de lo utilitario, el héroe es

---

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

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

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



otros contrastes: vitalidad y razón, naturaleza y cultura, etc.) surge, en Sófocles, de la conciencia de la limitación del conocimiento humano<sup>38</sup>. Precicado en estos términos el contraste divino-humano, en cuanto dilema trágico, se convierte en el ángulo insustituible, desde el cual debe leerse la tragedia sofoclea, no sólo en casos evidentes, como *Edipo Rey* o el «discurso engañoso» de *Ayante*, sino en todos los casos. Lo trágico de su existencia le viene a la simiente humana más por defecto de cabeza que por vicio de corazón.

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

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

---

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

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

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

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

---

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

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

### *La obra y su cronología*

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

---

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

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

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

---

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

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

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

---

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

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

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

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

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

entre lo fatal y lo racional interviene ya en *Antígona* la contraposición divino-humano... E. R. Schwinge ha dedicado, en 1962, a la cronología de *Las Traquinias* un libro importante<sup>43</sup>, poniéndola detrás de *Ayante* y antes de *Antígona*. Su análisis se detiene en cuatro puntos: «diálogo triangular» propiamente dicho, ausente de *Ayante* y *Las Traquinias*, pero presente ya en *Antígona* y perfectamente manejado en *Edipo Rey* (Edipo, Creonte y Yocasta, Edipo, el pastor y el mensajero corintio); «forma díplica», que Webster<sup>44</sup> ha señalado como característica de las piezas anteriores a *Edipo Rey*, o sea, presencia de una cesura en la acción, producida por la muerte de un personaje, pero mientras que en *Ayante* y *Las Traquinias* el muerto (Ayante, Dejanira) deja paso a un nuevo «protagonista», en *Antígona* Creonte está presente en escena desde el comienzo; desarrollo de un diálogo más maduro que tiene eficacia sobre los interlocutores: mientras que, al final de *Ayante*, Menelao y Agamenón no cambian después de discutir con Teucro y Ulises, ni en *Las Traquinias* Hilo ante su padre, que vence pero no convence al hijo que obedece, ya en *Antígona* el resultado, por ejemplo, del diálogo Creonte-Tiresias es que, de amigos que eran, pasan a ser enemigos; finalmente, aprécianse ciertos distingos en la utilización de los oráculos y avisos del más allá: en *Ayante* y *Las Traquinias* tropezamos (como tantas veces en Heródoto) con vaticinios oscuros, cuyo sentido solamente se desentraña una vez que la profecía se ha cumplido, cosa totalmente adversa a lo que acontece en *Edipo Rey*, que el oráculo no es algo *a posteriori* de la acción dramática, sino algo que condicio-

---

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

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



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

### *Evolución*

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

---

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

dificultades de interpretación<sup>46</sup>, cuya solución va implícita en la traducción literal que ofrecemos. Esta declaración preciosa (palabras de confianza y de tanto encanto) nos muestra a Sófocles convirtiendo la mirada hacia atrás, haciendo examen de conciencia y comparando al Sófocles que fue con el que ahora es. En el arranque, un escritor muy influido por el estilo de Esquilo, por su *ónkos*, que no ha de declararse por solemne bambolla, sino por grandeza orgullosa en palabras que desplazan gran volumen fonético y también en la inventiva. En los comedios, reconociendo en su estilo un no sé qué de áspero y teatralesco. En la meta, el punto de madurez de un estilo «más ético», que efunde directamente del ser íntimo del hombre (ético en el sentido, verbigracia, con que Aristóteles así designa los discursos del Ulises de la *Odisea*).

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

---

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

Procne, el suicidio de Ayante solitario); en el vocabulario, a la inflación de adjetivos privativos, compuestos verbales con ciertos dobles preverbios, mucho nombre abstracto<sup>47</sup>, adverbios no adjetivales con sufijo poco corriente, formaciones anómalas para acomodarlas al verso; a una 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-

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

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

---

<sup>48</sup> Así T. B. L. WEBSTER, *op. cit.*, pág. 193.

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

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

También de esto último hablábamos antes. Pero ahora ya se nos hace forzosa la referencia al *Sófocles* de Karl Reinhardt<sup>49</sup>, que tanto ha sensibilizado, en esa

---

<sup>49</sup> *Sophokles*, Francfort, 1933 (1941<sup>2</sup>, 1947<sup>3</sup>, 1976<sup>4</sup>). Hay traducción francesa: *Sophocle*, París, 1971, que las Ediciones de

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

---

<sup>50</sup> Cf. J. KELLER, *Struktur und dramatische Funktion des Bo-*

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

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

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

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

«Ayante» \*

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

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

---

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

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

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

---

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

### «Las Traquinias»

Repútase por lo menos vivo y fuerte de la obra conservada. La sagacidad ajena, que se ha empleado en declararlos, nos ahorra pormenorizar los defectos, reales y supuestos, de esta pieza. En descargo de las inculpciones circulantes sobre el drama señalaré que la refundición de Ezra Pound<sup>54</sup> se ha considerado henchida de sentido para nuestra moderna sensibilidad y que algunas representaciones recientes han demostrado que la actualidad de *Las Traquinias* es reivindicable. Como ya se dijo, es cuestión muy contenciosa la cronología, y no sabemos gran cosa de hasta qué grado Sófocles ha rebozado con peculiares ingredientes los antiguos materiales (*La toma de Ecalia* de Creófilo de Samos, Pisandro, el poema épico *Heraclea* de Paniasis): ignorancias que no dejan de influir en nuestra gustación de la obra, pues, por ejemplo, una datación muy baja lleva a algunos a ver en *Las Traquinias* una imitación de Eurípides, algo al gusto del drama psicológico; y la originalidad de Sófocles, una vez devueltos a sus due-

---

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



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

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

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

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

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

### «Antígona»

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

---

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

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

do por esta tragedia, Hegel (*Estética*, II 2.1 y en otros lugares) la interpretaba, conforme a su modo de avistar el curso de la historia, como conflicto entre tesis (derecho del Estado, Creonte) y antítesis (derecho de la familia), superable en una síntesis que congruye los contrarios y compone inconveniencias. Un precursor del existencialismo contemporáneo, Kierkegaard (en el capítulo «Symparanekroúmenoi» de *O esto o aquello*) vio en Antígona la novia de la muerte que, con acezante impulso, por incompatibilidad con la vida que le rodea, busca abandonarla. Considerándolo desde este viso hay más de un rejuvenecimiento literario del tema, alguno recibido con mucho éxito en la escena francesa contemporánea. Desde un vértice de óptica diferente, de política de oportunidad, otros han visto en Antígona la rebelde revolucionaria que se alza contra un gobierno tiránico<sup>57</sup>. O bien se ha visto, en el drama, el conflicto entre dos formas de religión, la ortodoxia convencional y la libre, que los ortodoxos llaman herética: Blumenthal, por ejemplo, incorporaba en Antígona lo dionisiaco, irracional, instintivo, y en Creonte, la racionalidad político-religiosa. Todo esto, y más todavía, se ha visto en el tema sofocleo: la oposición dialéctica entre la juventud y el desprendimiento, de una parte, y, de otra, la ceguera de la edad, la estrechez del corazón<sup>58</sup>...

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

---

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

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

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

A nuestra contemporaneidad, esta tragedia se nos ofrece, sobre todo, desde una perspectiva religiosa, que fue raíz sagrada de la tragedia griega. Se trata del conflicto entre religión y utilismo humano, dos concepciones de la existencia, que a veces hacen rostro hacia horizontes opuestos<sup>59</sup>. Para preservar y mejorar la sociedad humana se crea el hombre normas sociales, reglas políticas y decreta medidas ejemplares para precaver que el individuo no se aparte de ellas. Ahora bien, esta armadura de normas, que el hombre ha ido fabricando para defenderse de la anarquía y de la conducta meramente impulsiva del individuo, tiene un límite, ante el cual debe detenerse, pues, si lo sobrepasa, esa transgresión puede constituir un crimen: es la esfera de lo divino, de las leyes no escritas sublimes a todo código. Las prudentes ordenanzas de Creonte le llevan a prohibir, por ejemplaridad, que el enemigo de la ciudad, Polinices, sea sepultado. Quizás no pueda decirse que, en todos los casos y con carácter general, la ética griega condenara esa prohibición. Pero Sófocles sí, según su voluntad y su idea. Aquí está completamente del

---

<sup>59</sup> Cf. K. REINHARDT, *Sophokles: «Antigone»*, Gotinga, 1961<sup>3</sup>, páginas 9-13.

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

El hombre es lo que es por contraste. En esta tragedia los personajes que conllevan el conflicto trágico los ha visto Sófocles a través de un juego constante de contrastes<sup>60</sup>. Antígona y su hermana Ismena incorporan dos estilos de vida que no engranan el uno al otro. Lo mismo digo de Creonte y Hemón, padre e hijo, y de Creonte y Tiresias, el rey y el adivino. Se ha hecho notar que también en contraste con Creonte se nos retrata la figura del guardián que sorprende a Antígona en su acto y la trae a presencia del tirano. Persona de traza cómica, es un típico personaje que entra aquí en escena. Si no se me entiende mal, diré que es un lejano

---

<sup>60</sup> Cf. J. GOTH, «Antigone». *Interpretationsversuche und Strukturuntersuchungen*, tesis doct., Tubinga, 1966.

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

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

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

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

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

### «*Edipo Rey*»

Es medida profiláctica: ante todo, digamos lo que *Edipo Rey* no es<sup>61</sup>. No es un drama del destino inquebrantable (que es cosa muy tardía, estoica) en su contraposición con la libertad: este conflicto destino-libertad será cosa perdidamente romántica; pero es una idea confusa y barata querer traspasarlo a la tragedia de Sófocles, viendo en ella una pintura de los esfuerzos del hombre por escapar a su destino, a la «fuerza del sino» que, en definitiva, se impone. En la perspectiva dramática de esta tragedia, el hado pertenece al pasado lejano, mientras que el espacio auténtico del drama es el presente de la revelación. No es un drama psicológico de caracteres, tendencia que unge y aun satura el ambiente dramático de tantas piezas teatrales del siglo XIX y de más de un neo-Edipo finisecular.

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

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

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

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

Destino, carácter, culpa son nociones que pueden, de alguna manera, entrar aquí en juego. Pero no es esto lo esencial. Por ley de cortesía histórica vemos hoy la tragedia sofoclea más como acto religioso que como diversión pública. *Edipo Rey* es fundamentalmente un documento religioso. Hase de añadir que un documento de religión griega, precisión que no huelga, porque a algunas interpretaciones de esta tragedia se les ve lo cristiano y hasta lo católico-romano: por simpática que haya sido la influencia de Mauricio Bowra, muy discreto helenista y catedrático de Poesía, debe reconocerse que, en su visión de la tragedia sofoclea<sup>62</sup>, ha ingerido algo de religión nada griega. Más que teatro, en el sentido actual del término, es una especie de «misterio»: a los sentados en la gradería se les ofrece el espectáculo de un hombre muy importante, inocentemente culpable, al que le ocurre una caída terrible que, sin embargo, es documento de lo divino<sup>63</sup>.

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

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

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



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

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

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

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

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

Segundo. Como dios de la verdad, Apolo es también el dios de la pureza. La verdad es una purificación desde lo físico y ritual hasta lo moral e intelectual. Así, en una segunda perspectiva, el drama de Edipo es el camino de una purificación completa. El parricida e incestuoso es la ponzoña y foco de contagio que impurifica a todo su pueblo: debe ser descubierto y expulsado, para que la pureza se restablezca, por muy dolorosa, muy quirúrgica que deba ser la purificación. La tragedia abre con un «ecce» que presenta la grandeza de Edipo como médico, juez y soberano ante su pueblo suplicante. Se desenlaza con un «ecce» final, en el cual el médico resulta ser el enfermo, el juez es el acusado y el soberano debe ser expulsado de la ciudad<sup>65</sup>. Entremedias, la acción dramática es como una tormenta purificadora<sup>66</sup>. Se anuncia en el aire cargado, irrespirable, paisaje dramático de la epidemia pestilencial. La nube torva cubre el horizonte lívido, fosco. Gradualmente la amenaza se hace más cercana: recado que trae Creonte de Delfos, palabras y amenazas del vidente ciego, recuerdo ominoso de la encrucijada de tres caminos que fue escenario del parricidio. Las nubes amenazadoras se amontonan sobre la erguida cabeza de Edipo. Cuando su verdadera personalidad se le revela

---

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

<sup>66</sup> Cf. W. SCHADEWALDT, *Hellas und Hesperien*, I, 424.

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

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

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

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

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

### «*Electra*»

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

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

---

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

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

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

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

Hay en *Electra* un clasicismo verdaderamente ático

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

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

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

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

### «*Filoctetes*»

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

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

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

---

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



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

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

---

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

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

### «Edipo en Colono»

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

---

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

antes. En el 404 se había cerrado la guerra, con la derrota de Atenas. Esta obra, hija de la vejez<sup>74</sup>, es cabo de la obra dramática de un poeta nonagenario que, desde el fondo de sus largos años, se despide de la musa trágica, de un buen tiempo fenecido y de una ciudad que fue, en otros días, capital del planeta, pero que hoy parece una fuerza que ha perdido toda su fuerza.

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

---

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

### *La fortuna del texto sofocleo*

La fama de Sófocles, grande en vida, se ha mantenido dotada de intacto prestigio a través de los siglos. En el siglo IV se han repuesto sus dramas en escena. Ha sido un autor escolar y la filología alejandrina se ha empleado en su comentario y edición. El Aticismo le ha dado mucho precio. El teatro romano de la época republicana lo ha tomado por modelo más o tanto como a Eurípides <sup>77</sup>... Las obras clásicas hacen linaje. Conocida y reconocida es la pervivencia de Sófocles en la tradición literaria universal a través de nuevas encarnaciones y renuevos de sus dramas. Lo que hay de vivaz en las figuras de su teatro lo demuestra la enorme nómina de arreglos y refundiciones en todas las épocas <sup>78</sup>, también en la escena contemporánea. A través de las edades llama el teatro sofocleo a la sensibilidad de los dramaturgos que lo reinterpretan desde distintos ángulos de interpretación. La beatería literaria de casi todas las épocas ha hecho de Sófocles uno de sus ídolos reinantes. Lo que, a mi ver, falta añadir es que, por regla general, Sófocles es un poeta que reina, pero no gobier-

---

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

<sup>78</sup> Véanse los artículos correspondientes (bajo los nombres propios de seis piezas y s. u. «Herakles») en E. FRENZEL, *Stoffe der Weltliteratur*, Stuttgart, 1976<sup>4</sup> (hay trad. esp., *Diccionario de argumentos de la Literatura universal*, Madrid, 1976).

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

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

---

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

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



comentario de Dídimo (s. II a. C.), al cual se remontan bastantes escolios conservados <sup>81</sup>. En el siglo II de la Era cristiana (según la opinión ortodoxa de Wilamowitz, hoy en día cuestionada <sup>82</sup>) se llevó a cabo la «selección» de siete piezas de cada trágico. En el siglo IV d. C., Salustio preparó su edición de la selecta, acompañada de una revisión de los escolios. Entre los siglos VI y IX el interés hacia la tragedia clásica estuvo reducido al pequeño mundo de algunos sabios y eruditos. Nuestro manuscrito medieval sofocleo más antiguo (L del s. X) es ya el resultado del renovado interés hacia la literatura clásica, también la poesía, en los círculos del llamado «segundo Helenismo», que la hizo transliterar a un nuevo tipo de escritura, la «minúscula». Ahora bien, huellas de una actividad propiamente filológica sobre el texto de los poetas trágicos no se encuentran hasta la filología de la época de los Paleólogos (ca. 1290-1320). Máximo Planudes no parece haber dado una recensión propia de Sófocles; pero sí compuso escolios para las piezas de la «tríada» bizantina (*Ayante, Electra, Edipo Rey*). La recensión de la tríada por su discípulo Manuel Moscopulo (ca. 1290) marca un hito importante e influyente. Tomás Magistro preparó una edición de las siete piezas y de escolios a la tríada y *Antígona*. Su discípulo Demetrio Triclinio se ocupó especialmente de la métrica de las partes líricas: su recensión la tomó por base de su edición Turnebo, en

---

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

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

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

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

---

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

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

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

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

códice uncial del siglo v (Dain). Este códice, en pergamino, fue adquirido en Constantinopla por Giovanni Aurispa, en su célebre viaje (1421-23), y enviado a su amigo Niccolo de Niccoli; utilizado por Petrus Victorius en la segunda edición Giuntina, en 1547, cayó luego en olvido, hasta que P. Elmsley lo redescubrió; bien conocido de los editores modernos desde que Dindorf, en su edición oxoniense de 1832, lo tomó como base de su texto. *b*) El palimpsesto de Leiden, *B. P. G.* 60 A ( $\Lambda$  o P), contemporáneo de L y quizá su *gemellus*, dado a conocer en 1926 por J. Vürtheim<sup>87</sup>: sobre el texto sofocleo (aproximadamente, las dos quintas partes de un manuscrito) se han copiado, en el s. xiv, distintos textos cristianos, cosa habitual en estos casos y de ahí aquel *bon mot* del poeta Heine, cuando comparaba con un palimpsesto el rostro de una dama piadosísima entonces, pero de muy alegre pasado, en cuya faz penitenciada se descubrían todavía restos de las pretéritas alegrías. *c*) *Laurentianus* 28,25 (F, de hacia 1300) y otros cuatro manuscritos, que contienen solamente el texto de la tríada bizantina (reducida selección escolar que data, probablemente, del siglo xii).

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

---

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

sus contribuciones positivas para la constitución del texto son relativamente pocas <sup>88</sup>.

La cuestión más controvertida afecta al manuscrito *Par. Gr. 2712 (A)*, datado por unos a fines del siglo XIII y por Turyn a comienzos del siglo XIV, muy prestigioso desde que Brunck lo utilizara para su edición; un códice afín a éste (Leningrad. gr. 741) ha servido de base para la edición príncipe Aldina (a cargo de Juan Gregoropulo) y a su escriba se debe la introducción en L de correcciones (L<sup>2</sup>), cuya procedencia identificó Turyn: sostiene que, esencialmente, A procede de una edición bizantina, en conexión para el texto de la tríada con la recensión moscopulea <sup>89</sup>, con más algunas lecciones procedentes de L, y, para las otras cuatro piezas, basado en la «familia romana», más algunas correcciones propias, que son simple enmienda bizantina; en conclusión: carece de valor en la tríada y lo tiene muy pequeño en el resto (salvo en los escolios, que ha conservado también para esta pieza). Sin embargo, otros eruditos <sup>90</sup> sostienen que A translitera y enmienda un

---

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

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

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

código uncial encontrado en el siglo XIII, o que, en todo caso, el copista tuvo acceso a una fuente antigua que ha colacionado. El problema no está todavía claro; pero últimamente se va imponiendo una revalorización de este manuscrito, por un doble camino: por un estudio más ahincado de sus lecciones propias<sup>91</sup> y por la coincidencia de algunas de éstas con las de códigos considerados por Turyn como *deteriores*<sup>92</sup>.

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

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

---

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

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

A. Dain, responsable del texto griego en el nuevo Sófocles de la Colección Budé (en tres volúmenes: 1955-1958-1960; la traducción se debe a P. Mazon), que basa su texto (además de, en su caso, en los papiros) en LP, Φ («familia romana») y A; o de A. Colonna, responsable de una de las dos ediciones críticas sofocleas que últimamente han empezado a sacarse de molde<sup>93</sup> y que ofrece un texto basado en presupuestos teóricos muy similares a los de Dain y a la imagen que de la historia del mismo ofreció Turyn, salvo la defensa por Colonna del valor de A y su mayor valorización de la «clase véneta» (V). En la otra edición que recientemente se ha editado, el nuevo Sófocles teubneriano a cargo de R. D. Dawe<sup>94</sup>, el «eclecticismo» es cosa de método y resultado de unas ideas particulares sobre la transmisión del texto sofocleo, expuestas previamente por el filólogo británico en un libro estimulante, pero discutible<sup>95</sup>, obra que constituye una casi total *retractatio* de los puntos de vista de Turyn. Si la «familia romana» (y fundamentalmente el grupo GQR, tan estimado por Turyn) está fuertemente interpolada; si el valor, como testigos, de A y de algunos supuestos *deteriores* (ADXrXsZr) mutuamente se defiende, y no ha habido nunca una edición moscopulea, ni tomana, de Sófocles; y si, en definitiva, la *parádosis* no permite establecer familias claramente diferenciadas..., el resultado es que «lo bueno» puede encontrarse en cualquier parte, y así, en su edición de la tríada, Dawe basa su

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>100</sup> Cf. A. TURYN, *Studies*, 28.

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

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

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

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



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

El primer texto sofocleo de mediana extensión impreso en griego en España es, si no yerro, el que se contiene en una antología escolar de Lázaro Bardón, *Lectiones graecae*, Madrid, 1856, págs. 302-311 (1859<sup>2</sup>, páginas 421-29): cuatro pasajes y doscientos versos en total. El primer drama completo impreso en griego se saca de molde ya en nuestra centuria: *Sófocles, Electra. Texto griego con la versión directa y literal por el Dr. José Alemany y Bolufer y traducción en verso castellano por Vicente García de la Huerta y en verso catalán por Joseph Franquesa i Gomis*, Barcelona, Bosch, 1911 (corren ejemplares sin la traducción catalana y con fecha 1912). Hasta 1921 no se ha publicado una traducción castellana completa: José Alemany y Bolufer, *Las siete tragedias de Sófocles traducidas al castellano*, Madrid, 1921 (Biblioteca Clásica, núm. 247). Las existentes hasta esa fecha eran de alguna pieza suelta y, generalmente, refundiciones más que traducciones, de esas en las que el traductor vierte a su talante, escribiendo lo que quiere y como él quiere y sin tener delante el original griego. La nómina es, además, bien parva. Una refundición libre de *Electra* es *La venganza de Agamenón. Tragedia que hizo Hernán Pérez de Oliva, Maestro, cuyo argumento es de Sophocles poeta griego*, Burgos,

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

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

De venir ya en nuestro siglo un cierto renacimiento

---

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

<sup>105</sup> Cf. JOSÉ M.ª DÍAZ-REGAÑÓN, *op. cit.*, 237-249.

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

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

JOSÉ S. LASSO DE LA VEGA

---

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

## LINAJE Y VIDA DE SÓFOCLES \*

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

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

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

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

---

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

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

- 5 Dicen que también en una ocasión, en *Támiris*<sup>1</sup>, tocó la cítara, por lo cual fue representado con una cítara en el Pórtico
- 6 Pecile<sup>2</sup>. Sátiro cuenta que también él ideó la cachava<sup>3</sup>. Istro afirma que fue el inventor de los blancos zapatos que calzan los actores y los coreutas; que escribía los dramas atendiendo al natural de ellos y que había formado con hombres instruidos un tíaso dedicado a las Musas.
- 7 Y para decirlo de una vez: el agrado de su carácter fue tan grande que en todas partes y por todos fue querido<sup>4</sup>.
- 8 Obtuvo veinte victorias, según Caristio dice; muchas veces el segundo puesto y nunca el tercero.
- 9 Los atenienses le eligieron estratego a los sesenta y nueve años, siete años antes de las Guerras del Peloponeso, en la guerra contra los Aneos.
- 10 Era tan amante de Atenas que, aunque muchos reyes le invitaban, él no quiso abandonar la ciudad.
- 11 Desempeñó el sacerdocio de Alcón, héroe que acompañó a Asclepio junto a Quirón..., fue consagrado<sup>5</sup> por su hijo Yofonte después de su muerte.
- 12 Llegó también a ser Sófocles querido a los dioses cual ningún otro, a juzgar por lo que nos cuenta Jerónimo acerca de una corona de oro. En efecto, habiendo sido ésta robada de la Acró-

---

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

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

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

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

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

polis<sup>6</sup>, Heracles se le apareció en sueños a Sófocles diciendo que la buscara en una casa no habitada en el lado derecho según se entraba, en donde estaba oculta. Él la mostró al pueblo y recibió un talento, pues esto era lo convenido. Tras recibir el talento, consagró el templo de Heracles Menito<sup>7</sup>.

Ante muchos tuvo lugar el juicio entre él y su hijo Yofonte.<sup>13</sup> Teniendo a Yofonte de Nicóstrata y a Aristón de Teoris de Sición, sin embargo amaba más al hijo nacido de este último, de nombre Sófocles. En una obra<sup>8</sup> denuncia que Yofonte le odiaba y que ante los miembros de su fratría había acusado a su propio padre de haber perdido el juicio por su avanzada edad. Estos censuraron a Yofonte. Sátiro dice que él replicó: «si soy Sófocles no estoy loco y si desvarío no soy Sófocles», y, a continuación, leyó en voz alta el *Edipo*.

Istro y Neante cuentan que Sófocles murió de la siguiente<sup>14</sup> manera: que el actor Calípides, al volver de una actuación desde Opunte, llegando por la fiesta de las Libaciones, envió un racimo de uvas a Sófocles, quien, tras llevarse a la boca un grano aún verde, murió asfixiado a causa de su mucha vejez.

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

Fue depositado en el sepulcro familiar, situado en el camino<sup>15</sup> que lleva a Decelia, a once estadios delante de la muralla. Unos dicen que colocaron encima para su recuerdo una sirena y otros que una hechicera en bronce. Como los lacedemonios habían sitiado este lugar frente a los atenienses, Dioniso se apareció en sueños a Lisandro y le ordenó que permitiera dar sepultura a este hombre. Como Lisandro no le hizo caso, por segunda vez se presentó Dioniso ordenándole lo mismo. Informado Lisandro

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

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

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



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

- 16 Lobón dice<sup>9</sup> que sobre su tumba están escritas las siguientes palabras:

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

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

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

- 20 En todo emplea las palabras de Homero. Trata los mitos siguiendo la huella del poeta y, en muchos dramas, recibe influencia de la *Odisea* y hace derivar el nombre de Odiseo como Homero<sup>9</sup>:

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

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

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

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

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

---

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

# LAS TRAQUINIAS

## INTRODUCCIÓN

### ESTRUCTURA DEL DRAMA

**PRÓLOGO (1-93).** Deyanira declara a la nodriza su preocupación por Heracles, que lleva quince meses sin volver. Envía a Hilo, su hijo, a buscarlo.

**PÁRODO (94-140).** Entrada del Coro compuesto de mujeres de Traquis. Ellas no saben que Heracles está ya en Eubea y piden al dios Sol que les diga dónde se encuentra, si en el mar o en un continente. Mientras tanto, Deyanira no debe perder la esperanza, pues a los sufrimientos sigue la alegría, y Zeus no va a dejar de preocuparse por su hijo. Está compuesto de dos estrofas, dos antístrofas y epodo.

**EPISODIO 1.º (141-496).** Deyanira confía al Coro su especial motivo de preocupación por Heracles: ya se ha cumplido el tiempo que había señalado el oráculo. Se presenta un mensajero anunciando la llegada gloriosa de Heracles. El Coro lo celebra con un canto de danza o *hyporchema* (205-224). Llega Licas y cuenta la historia de Yole que luego desmiente el mensajero. Licas reconoce ante la reina la verdadera historia de la joven.

**ESTÁSIMO 1.º (497-530).** El Coro recuerda el día en que Deyanira, una bella joven, era el premio por el que Heracles lucha contra Aqueloo. Dos estrofas y dos antístrofas.

**EPISODIO 2.º (531-632),** Deyanira confía al Coro su plan para atraer el amor perdido de Heracles. Le envía como regalo una túnica que ha untado secretamente con un filtro de amor que le dio el centauro Neso. Licas parte para ofrecérsela al héroe.

- ESTÁSIMO 2.º (633-662). El Coro celebrará con festivos sonos la vuelta de Heracles victorioso y prendido en el amor de Deyanira por el efecto del hechizo. Se compone de dos estrofas y dos antístrofas.
- EPISODIO 3.º (663-820). Deyanira sale del palacio y transmite al Coro su temor de que algún peligro aceche a Heracles por culpa del manto que le ha enviado. Entra Hilo y describe lo que aconteció, al llegar Licas con el presente de la túnica para Heracles, y los sufrimientos de éste, a quien transportan hacia casa maldiciendo a su madre. Deyanira en silencio entra en palacio.
- ESTÁSIMO 3.º (821-862). El oráculo, dado doce años antes, se cumple ahora. Heracles muere por obra de Neso, pero la mano inconsciente ha sido Deyanira. Se adivina que Afrodita es la autora de estas cosas. Se compone de dos estrofas y dos antístrofas.
- EPISODIO 4.º (863-946). Anuncio y descripción de la muerte de Deyanira.
- ESTÁSIMO 4.º (947-970). El Coro lamenta la agonía de Heracles, que es conducido en comitiva a palacio. Está compuesto por dos estrofas y dos antístrofas.
- ÉXODO (971-1278). Heracles lamenta su destino y da las últimas órdenes a su hijo. Incluye un diálogo lírico (1004-1043).

#### NOTA BIBLIOGRÁFICA

- R. C. JEBB, *The tragedies of Sophocles*, Cambridge, 1904.  
 — *Trachiniae*, Cambridge, 1908.
- A. C. PEARSON, *Sophoclis Fabulae*, Oxford, 1924.
- A. DAIN y P. MAZON, *Sophocle, I: Les Trachiniennes, Antigone*, París, 1955.
- J. C. KAMERBEEK, *Trachiniae*, Leiden, 1959.
- M. BENAVENTE, *Sófocles. Tragedias*, Madrid, 1970.
- J. PALLÍ, *Sófocles. Teatro Completo*, Barcelona, 1973.
- J. M. LUCAS, *Sófocles. Ajax, Las Traquinias, Antigona, Edipo Rey*, Madrid, 1977.

## NOTA SOBRE LA EDICIÓN

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

PASAJE	TEXTO DE PEARSON	TEXTO ADOPTADO
88-89	[... ἐξ ...]	εἶα
98	παῖς	[παῖς]
205	ἀνολολυξάτω	ἀνολολύξεται
219	εὐοί	〈εὐοί〉 εὐοί
222	ἴδε ἴδ'	ἴδ'
226	φρουράν	φρουρά
272	θατέρα	θάτέρα
323	διήσει	διοίσει
328	αὐτή	αὐτῆ
331	... ἄλλην ... λύπην	... λύπην ... διπλήν
379	ἡ κάρτα ...	ΑΓ. ᾠ κάρτα ...
384	πρέπονθ' αὐτῶ	πρέποντ' αὐτῶ
470	πιθοῦ	πείθου
526	μάτηρ	θατήρ
564	ἦνίκ' ἦ 'ν	ἦνίκ' ἦν
621	οὐ τι	οὐ τοι
623	ἦν λέγεις	ῶν ἔχεις
628	αὐτή θ' ὥς	αὐτήν ὥς
654	ἐπίπονον	ἐπιπόνων
660	πανάμερος	πανίμερος
661-2	τὰς πειθοῦς παγχριστῶ συντακεῖς θηρὸς ὑπο παρφάσει	τῶ Πειθοῦς παγχριστῶ συγκραθεῖς ἐπὶ προφάνσει θηρὸς
675	ἔχριον, ἀργῆς οἶδος	ἔχριον ἀργῆτ', οἶδος
770	ἀδαγμὸς	ὀδαγμὸς
816	καλός	καλῶς
837	νήματι;	φάσματι,
843	τὰ μὲν αὐτὰ	τὰ μὲν οὐτι
852-3	ἀναρσίων 〈ὑπ'〉 οὐ- πω ...	〈ἐξ〉 ἀναρσίων οὐπω 〈ποτ' ἄν- δρ'〉

PASAJE	TEXTO DE PEARSON	TEXTO ADOPTADO
869	ἀηδῆς	ἀήθης
879	σχετλίῳ	σχετλιώτατα
883	αἰχμᾶ	αἰχμᾶ
911	τάς ἄπαιδας ... οἰ- κίας	τῆς ἐπ' ἄλλοις ... οὐσίας
941	ὀθούνεχ' εἷς	ὀθούνεκ' ἕκ
944	ἦ κᾶτι	ἦ καί τι
946	παρῆ	πάθη
951	μελόμεν'	μένομεν
1014	οὐκέτι τρέψει	οὐκ ἐπιτρέψει
1019	σοί γάρ ἐτοίμα	σοί τε γάρ ἄμμα
1020	ἐς πλέον ἢ δι' ἐμοῦ	ἐν πλέον ἢ δύ' ἐμοῦ
1022	ἐξανύσαι βίον	ἐξανύσαι βιότου
1062	φύσις	φύσιν
1096	βίᾳ	βίαν
1160	ποτε	ὑπο
1191	ὑψίστου	ὑψιστον
1277	καινοπαγῆ	καινοπαθῆ

ARGUMENTO DE LA BIBLIOTECA DE APOLODORO  
(II 7, 5-7)

Habiéndose presentado Heracles en Calidón, pretendió en matrimonio a Deyanira, hija de Eneo, y en la lucha por las bodas con Aqueloo, que se había transformado en toro, le rompió uno de los cuernos. Se casó con Deyanira, pero Aqueloo le pidió su cuerno dándole a cambio el de Amaltea. Amaltea era hija de Hemonio y tenía un cuerno de toro. Éste, según dice Ferécides [fr. 37], tenía tal poder que ofrecía en abundancia bebida o comida, lo que se le pidiera. Heracles combatió, junto a los Calidonios, contra los Tesprotios y, tras tomar la ciudad de Éfira donde reinaba Filante, uniéndose a Astíoque, la hija de éste, llega a ser padre de Tlepólemo. Tras estos sucesos, estando en un festín con Eneo, habiéndole golpeado con el puño, mató, sin ninguna dificultad, a Éunomo, hijo de Arquíteles, que era pariente de Eneo. El padre del chico, por haber sido un accidente involuntario, le perdonó. Pero Heracles, según la ley, quiso imponerse el destierro y decidió irse a Traquis junto a Ceix. Llevándose a Deyanira, llegó al río Eveno, en donde estaba instalado Neso, el Centauro, y cruzaba por dinero a los que llegaban, diciendo que esta travesía la había conseguido de los dioses por ser justo. Heracles por sí mismo atravesó el río, pero

a Deyanira, pidiéndole que la transportara por una paga, se la confió a Neso. Durante la travesía, éste intentó violarla. Heracles, al oír sus gritos, saliendo, disparó a Neso una flecha en el corazón. Él, cuando estaba a punto de morir, llamando a Deyanira junto a sí, le dijo que prestara atención a recoger su sangre en una concha, si quería mantener el amor de Heracles; sacó el dardo sobre la concha y, habiéndola mezclado, le dio la sangre que manaba del extremo de la herida. Y ella, tras tomarla, la guardaba consigo. Al atravesar Heracles el territorio de los Dríopes y faltarle alimento, haciéndole frente Tiodamante que conducía una yunta de bueyes, soltó a uno de los bueyes y, sacrificándolo, se dio un banquete. Cuando llegó a Traquis, junto a Ceix, acogido por él, venció en combate a los Dríopes; y, a su vez, allí luchó juntamente con Egimio, rey de los dorios. En efecto, los lapitas combatían contra él por las lindes del país, al mando de Coronó. Egimio, que estaba sitiado, mandó llamar a Heracles para que le ayudara a cambio de una parte del país. Habiendo acudido Heracles en su ayuda, mató a Coronó, junto con los demás, y dejó libre todo el territorio. Mató también a Lágoras con sus hijos, rey de los Dríopes, aliado de los lapitas, en el recinto sagrado de Apolo. Cicno, el hijo de Ares y de Pelopia, cuando acudió él a Itono, le provocó a un combate singular. Tras haberse entablado, también a éste le mató. Cuando llegó a Ormenio, el rey Amintor no le permitió entrar con sus armas y, al ver que se le prohibía entrar, igualmente le mató. Una vez que llegó a Traquis, reunió en Ecalia un ejército deseando vengarse de Éurito. Con él estaban aliados los Arcadios, los Melios descendientes de Traquis y los Locrios epicnemidios y, tras matar a Éurito y a sus hijos, captura la ciudad y, después de enterrar a los que habían muerto entre los que habían combatido con él —a Hípaso,



el hijo de Ceix, y a Argio y Melas, hijos de Licimnio— y de haber saqueado la ciudad, se lleva a Yole como prisionera. Y abordando el promontorio Ceneo en Eubea, fundó un templo dedicado a Zeus Ceneo. Cuando estaba a punto de celebrar la ceremonia religiosa, envió a Licas como heraldo a Traquis que habría de venir con la brillante túnica. Deyanira, enterada por éste del asunto de Yole y temiendo que desde entonces amara a aquélla, creyendo que de verdad era un filtro la sangre que manó de Neso, con ella untó la túnica. Una vez que el manto estuvo expuesto al calor del sol, el veneno de la hidra le iba devorando; él despeñó a Licas y fue conducido en una nave hasta Traquis. Deyanira, sintiéndose culpable, se dio muerte a sí misma. Heracles, después de ordenar a Hilo, hijo mayor suyo y de Deyanira, que, al hacerse hombre, se casara con Yole, transportado al Eta, que es un monte de Traquis, y habiendo hecho una pira, le ordenó, al llegar, que prendiera fuego. Éste no quiso y Peante, que había acudido a buscar sus rebaños, tras ser el que prendiera fuego, recibió en recompensa el arco y las flechas de él. Se dice que, encendida la pira, surgió una nube acompañada de un trueno que le arrebató al cielo. Allí, habiendo obtenido la inmortalidad, se casó con Hebe, hija de Hera, y tuvo dos hijos, Alexiars y Aniceto.

## PERSONAJES

DEYANIRA.

NODRIZA.

HILO.

CORO de mujeres.

MENSAJERO.

LICAS.

HERACLES.

ANCIANO.

DEYANIRA. — Hay una máxima que surgió entre los hombres desde hace tiempo, según la cual no se puede conocer completamente el destino de los mortales, ni si fue feliz o desgraciado para uno, hasta que muera. Sin embargo, yo sé, aun antes de llegar al Hades, que 5 el mío es infortunado y triste. Yo, cuando habitaba aún en Pleurón<sup>1</sup>, en la casa de mi padre Eneo, experimenté una repugnancia muy dolorosa por el matrimonio, en mayor grado que cualquier mujer etolia. En efecto, tenía como pretendiente un río, me refiero a Aqueloo<sup>2</sup>, el cual, bajo tres apariencias, me pedía a mi padre. Se 10 presentaba, unas veces, en figura de toro, otras, como una serpiente de piel moteada y, otras, con cara de buey en un cuerpo humano. De su sombrío mentón brotaban chorros de agua como de una fuente. Mientras 15 yo esperaba temerosa a semejante pretendiente, pedía una y otra vez, desventurada, morir antes que acercarme nunca a este tálamo.

Algún tiempo después, llegó a mí, causándome gran

---

<sup>1</sup> Sófocles ha preferido designar a Pleurón como la ciudad donde reinaba Eneo, tal vez siguiendo a algún poeta anterior. Esta ciudad se encontraba a poca distancia de Calidón, que es la que tradicionalmente se ha considerado reino de Eneo. (Cf. *Ilíada* IX 529; *APOLÓDORO*, II 7, 5.) *OVIDIO* llama Calidonia a Deyanira (*Metamorfosis* IX 112).

<sup>2</sup> Es el mayor río de Grecia. Se le personifica como el dios Aqueloo y se le considera el primogénito de los dioses-río. Era hijo mayor de Océano y Tetis. Discurre formando la frontera occidental de Etolia, región a la que pertenecía Pleurón.

20 alegría, el ilustre hijo de Zeus y Alcmena <sup>3</sup>, quien, entrando en combate con aquél, me libera. Y cómo fue la lucha no podría decirlo, pues no lo sé. Sin embargo, quien haya permanecido sentado ante el espectáculo sin miedo, éste podría contarlo. Yo, en efecto, me ha-  
25 llaba fuera de mí por el temor de que mi belleza me pudiera proporcionar algún día pesadumbre.

Zeus, el que dirime los combates, puso un término feliz, si es que verdaderamente fue feliz, ya que, desde que he sido unida a Heracles como esposa elegida, alimento siempre temor tras temor en mi preocupación  
30 por él. Una noche trae consigo sufrimiento y la noche siguiente lo quita. Hemos tenido hijos a los que él, como un labrador que adquiere un campo distante, sólo ha visto una vez en la siembra y en la recogida <sup>4</sup>. Tal es el destino que hace a este hombre marcharse continua-  
35 mente del palacio y volver a él, siempre al servicio de alguien.

Y ahora, cuando ha dado fin a estos trabajos <sup>5</sup>, es cuando estoy más aterrada. Pues, desde que él mató a Ífito <sup>6</sup>, nosotros habitamos desterrados aquí en Traquis,  
40 junto a un hombre que nos ha acogido como huésped <sup>7</sup>,

<sup>3</sup> Heracles, quien, por consejo de Meleagro, fue a pedir la mano de Deyanira.

<sup>4</sup> Metáfora de la vida campesina. Es el símil del labrador que alquila un campo, pero que no se encarga personalmente de él y que sólo acude en los dos momentos culminantes de la temporada, en la siembra y en la recolección.

<sup>5</sup> Alusión a los famosos doce trabajos de Heracles bajo las órdenes de Euristeo, su primo, personaje de categoría humana y física muy por debajo de la de Heracles, pero a quien estaba sometido en virtud del cumplimiento del oráculo de la Pitia. Heracles, enloquecido por Hera, que buscaba la venganza por celos de Alcmena, dio muerte a sus propios hijos y, después, acudió a Delfos a consultar a Apolo.

<sup>6</sup> Hijo de Eurito y, por tanto, hermano de Yole.

<sup>7</sup> Es Ceix, rey de Traquis, al que no nombra en la obra. En HESÍODO; *Escudo* 353, es nombrado por boca de Heracles.

pero nadie sabe dónde se encuentra aquél. Lo único cierto es que su marcha me ha causado amargos dolores. Y casi estoy segura de saber que él sufre algún infortunio, porque, no por breve tiempo, sino que ya hace diez meses más otros cinco, que permanece sin dar noticias. Es posible que alguna terrible desgracia haya sucedido. Al marcharse me dejó esta tablilla <sup>8</sup>, y yo pido muchas veces a los dioses que haberla recibido no sea causa de sufrimiento. 45

NODRIZA. — Reina Deyanira, te he visto ya repetidamente lamentando la marcha de Heracles con quejas anegadas en lágrimas, pero ahora, si es justo que los libres entren en razón por los consejos de esclavos, también yo debo hablar en lo que te concierne. ¿Por qué, teniendo tantos hijos, no envías a uno en busca de su padre y, especialmente, a Hilo, como es natural, si es que tiene alguna inquietud por saber si su padre está bien? Pero, justamente, es él en persona el que, presuroso, se precipita hacia el palacio, de modo que, si a ti te parece que en algo he hablado oportunamente, es preciso que te sirvas de tu hijo y de mis consejos. 50 55 60

*(Entra Hilo llamado por su madre.)*

DEYANIRA. — ¡Oh hijo, oh muchacho! También de personas no nobles se desprenden palabras acertadas. Pues esta mujer es esclava, pero ha hecho un razonamiento digno de hombres libres.

HILO. — ¿Cuál? Dímelo, madre, si yo debo conocerlo.

DEYANIRA. — Que es vergonzoso que, llevando tu padre tanto tiempo ya ausente, no te enteres tú de dónde está. 65

---

<sup>8</sup> Tablilla cubierta de cera, donde, con un estilo o punzón, se marcaban las letras. Era usada en las escuelas. Recordemos, en EURÍPIDES, *Hipólito* 857, la tablilla en la que Fedra deja escrito su falso mensaje.

HILO. — Pero yo lo sé, si se debe dar crédito a los rumores.

DEYANIRA. — ¿En qué parte de la tierra has oído, hijo mío, que se encuentra?

HILO. — Dicen que, a lo largo del tiempo, en el año 70 que ha pasado, él ha trabajado como siervo para una mujer lidia <sup>9</sup>.

DEYANIRA. — Si verdaderamente soportó esto, ya todo se puede oír.

HILO. — Pero se ha liberado de ello, al menos según yo tengo oído.

DEYANIRA. — Y, ¿dónde, vivo o muerto, se dice que está ahora?

HILO. — Dicen que ha emprendido una expedición contra la tierra Eubea, contra la ciudad de Éurito <sup>10</sup> 75 o que está a punto de hacerlo.

DEYANIRA. — ¿Sabes acaso, hijo, que me dejó oráculos dignos de crédito acerca de esa tierra?

HILO. — ¿Cuáles, madre? Pues desconozco de qué me hablas.

DEYANIRA. — Que o bien está a punto de alcanzar el 80 final de su vida, o bien de llevar una vida feliz el resto de su existencia, si obtiene esta victoria. Encontrándose en semejante trance, hijo, ¿no correrás en su ayuda,

<sup>9</sup> Ónfale, reina de Lidia, a donde Hermes condujo a Heracles, cumpliendo los deseos de Zeus, para que sirviera junto a esta reina en calidad de esclavo durante tres años. Era una expiación que debía ofrecer por el asesinato de Ífito. Ónfale compró a Heracles por tres talentos, «precio de sangre» que fue pagado a Éurito como compensación (APOLODORO, II 6, 2).

<sup>10</sup> Éurito era rey de Ecalia, ciudad que se sitúa, en esta obra, en la isla de Eubea, pero, en otras ocasiones, en Tesalia o Mesenia. Era padre de cinco hijos, de los que conocemos a Ífito y a Yole. Una vez que Heracles terminó el periodo de expiación en Lidia, emprendió una expedición de castigo contra Ecalia, en la que mató a Éurito y a sus hijos y se llevó a Yole.

cuando o nos habremos salvado si se salva, o nos per- 85  
demos con él?

HILO. — Iré, madre. Si yo hubiera conocido la res-  
puesta de estos oráculos, me habría presentado hace  
tiempo. Pero el destino habitual de mi padre no permiti-  
tía que nosotros temiésemos por él ni que estuviéramos  
en exceso asustados. Ahora que me doy cuenta, no des- 90  
cuidaré nada para enterarme de toda la verdad acerca  
de esto.

DEYANIRA. — Parte ahora, hijo, pues también para el  
que va con retraso, el actuar con éxito, una vez infor-  
mado, le reporta provecho.

*(Sale de escena. Entra el Coro formado por muchachas del país.)*

CORO.

Estrofa 1.<sup>a</sup>

*A aquel a quien la noche tachonada de estrellas, al  
extinguirse, engendra y le hace acostar cuando aún está 95  
inflamado, a Helios, a Helios suplico que me anuncie  
esto: dónde, dónde me habita el hijo de Alcmena, ¡oh tú,  
que alumbras con brillante esplendor!, si está situado 100  
en los estrechos marinos o en uno de los dos continen-  
tes. Dímelo tú, que tienes el mayor poder en la mirada.*

Antístrofa 1.<sup>a</sup>

*Pues estoy enterada de que la siempre disputada  
Deyanira, con corazón anhelante, como un infortunado 105  
pájaro, nunca adormece el deseo de sus ojos ya sin lá-  
grimas, sino que, alimentando un temor obsesivo por  
el esposo a causa de su marcha, se consume en el lecho 110  
vacío de varón, llena de inquietud, esperando, desdi-  
chada, un funesto destino.*

Estrofa 2.<sup>a</sup>

*De igual modo que se pueden ver muchas olas pro-*

115 *ducidas por el infatigable Noto o por el Bóreas*<sup>11</sup>, *que van y vienen en el dilatado mar, así al del linaje de Cadmo*<sup>12</sup> *le trastornan y le levantan los interminables trabajos de su vida, como ocurre con el mar de Creta*<sup>13</sup>.  
 120 *Pero alguno de los dioses le aparta a él, infalible siempre, de la mansión de Hades.*

Antístrofa 2.<sup>a</sup>

*Reprochándote estos lamentos me dirigiré a ti, de forma respetuosa pero haciéndote frente. Pues digo que*  
 125 *no debes agotar la buena esperanza, ya que nada sin dolores ha enviado a los mortales el rey que todo lo do-*  
 130 *mina, el Crónida, sino que sufrimientos y alegría van rodando para todos, como las rutas circulares de la Osa*<sup>14</sup>.

Epodo.

*Pues ni dura la estrellada noche para los mortales, ni la desgracia, ni la riqueza, sino que aprisa se va y,*  
 135 *para otro, viene la alegría y su privación. Por tanto, te aconsejo, señora, que retengas esto siempre en medio de*  
 140 *la esperanza, ya que, ¿quién ha visto que Zeus no se preocupe de sus hijos?*<sup>15</sup>.

<sup>11</sup> Pasaje que recuerda a *Iliada* II 396, pero con mención expresa, aquí, de los dos vientos opuestos, el Noto o viento del Sur, cálido y húmedo, y el Bóreas, viento del N. que trae frío.

<sup>12</sup> Heracles era tebano por su nacimiento accidental en la ciudad fundada por Cadmo, aunque sus padres eran argivos, y también porque fue admitido desde su juventud entre la nobleza de la ciudad.

<sup>13</sup> Era reconocida por los antiguos la peligrosidad de este mar, en donde se producía un cruce de distintos vientos. Esta misma metáfora la emplea HORACIO, *Odas* I 26, 2.

<sup>14</sup> El porqué de esta metáfora queda aclarado por HOMERO, en *Iliada* XVIII 487 y sigs., que explica que la Osa gira siempre sobre su eje.

<sup>15</sup> El que Heracles sea hijo de Zeus es la mejor razón para tener confianza, según el Coro.



DEYANIRA. — Estás aquí porque te has enterado de mi sufrimiento, según yo me figuro. Ahora no sabes cómo se consume mi corazón y ¡ojalá no lo aprendas nunca por experiencia! Pues la juventud padece en sus propios campos y, a ella, ni el ardor de la divinidad ni la lluvia ni ningún viento la turban, sino que entre placeres lleva una vida sin fatigas, hasta que una es llamada mujer en lugar de doncella y toma parte en las preocupaciones nocturnas, sintiendo temor, bien por el marido, bien por los hijos.

En este momento, alguien podría considerar, observando su propia situación, las desgracias bajo las que yo estoy agobiada. Muchas penas, ciertamente, he llorado yo, pero una, cual nunca hasta ahora, os expondré a continuación. Cuando el rey Heracles partió de palacio en el último viaje, dejó en él una antigua tablilla escrita con unas notas, las cuales a mí nunca antes, a pesar de que partía para numerosas expediciones, se atrevió a nombrarme, pues salía como para llevar a cabo una hazaña y no para morir.

Esta vez, sin embargo, como quien no existe ya, me dijo qué bienes del matrimonio debía yo tomar y también qué parte de tierra paterna dejaba para ser distribuida entre los hijos, y señaló por anticipado el tiempo diciendo que, cuando hubiera estado ausente del país un año y tres meses desde su partida, entonces debería o morir en ese momento, o, si superaba el término del plazo, pasar ya, en el futuro, una vida carente de penas. Decía que tales hechos, decretados por los dioses, pondrían fin a los trabajos de Heracles, según había anunciado, en cierta ocasión, la antigua encina en Dodona <sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Antiguo santuario de Zeus, famoso por los oráculos. Estos se revelaban por el susurro de las hojas de las sagradas encinas o por el vuelo de las palomas. Los sacerdotes eran llamados *Selli* y las sacerdotisas «Palomas», nombre que les da aquí, pero

por boca de las dos sacerdotisas. Y la exactitud de estas profecías, de cumplirse, se comprueba en el día de hoy. De modo que, aunque dormía dulcemente, con miedo he saltado de la cama, mujeres, temerosa no sea que me haya de quedar privada del más noble de todos los hombres.

CORIFEO. — Contén ahora tus palabras, pues veo que un hombre se aproxima coronado en señal de buena nueva.

*(Entra apresuradamente un mensajero.)*

MENSAJERO. — Señora Deyanira, con mi mensaje seré el primero en liberarte del temor. Sabe que el hijo de Alcmena está vivo y victorioso y que trae, desde el combate, las primicias para los dioses locales.

DEYANIRA. — ¿Qué palabras acabas de decirme, anciano?

MENSAJERO. — Que muy pronto a tu casa llegará el esposo muy amado y se mostrará con victorioso poder.

DEYANIRA. — ¿A quién, ciudadano o extranjero, has oído esto que dices?

MENSAJERO. — En la pradera donde pacen los bueyes, Licas, el heraldo, está contándolo ante una gran multitud. Yo, al oírlo, me eché a correr para obtener de ti algún provecho y ganar tu favor por anunciártelo el primero.

DEYANIRA. — ¿Cómo no está presente él mismo, si es que es para bien?

MENSAJERO. — No tiene mucha facilidad de movimientos, mujer, pues todo el pueblo de Mélide<sup>17</sup>, locado en torno suyo, le interroga y no puede ni dar un

---

que he traducido por el de la profesión. Más adelante, verso 1165, habla sobre las costumbres de los sacerdotes.

<sup>17</sup> Es el nombre del llano y del golfo que forma el mar en esta costa. La cordillera traquinia, donde estaba situada la ciudad de Traquis, limitaba por el SO. con la llanura de Malia. (Cf. *Filoctetes*, nota 32.)

paso adelante. Cada uno quiere satisfacer su deseo enterándose y no le suelta antes de oírle a placer. Y así aquél está allí no por su gusto, sino para dárselo a ellos. Pero en seguida se mostrará a tu vista.

DEYANIRA. — ¡Oh Zeus, tú que dominas la pradera 200 indivisible del Eta! <sup>18</sup>, nos has dado por último una alegría. Cantad, oh mujeres, las que estáis dentro del palacio y las que estáis fuera, porque disfrutamos ahora del consuelo de esta noticia que se presenta inesperada para mí.

CORO.

*La casa que espera al esposo estallará en gritos de 205 júbilo alrededor del hogar. Vaya, común, el canto de los jóvenes a Apolo protector, el de bella aljaba. Y al 210 mismo tiempo vosotras, doncellas, entonad el peán, el peán. Clamad a su hermana Artemis, de Ortigia <sup>19</sup>, la flechadora de ciervos, la que porta una antorcha en cada mano, y a las Ninfas sus vecinas.* 215

*Yo me siento transportada y no desdeñaré la flauta, ¡oh dueño de mi alma! Mírame, la hiedra me perturba, ¡evohé, evohé!, trayéndome rivalidad báquica. ¡Ah, ah, 220 Peán! Contempla, oh querida amiga, esto ante tus ojos. Te es posible verlo claramente.*

*(Entra Licas, seguido de un grupo de prisioneras entre las que se encuentra Yole.)*

DEYANIRA. — Lo veo, amigas; no escapó a la vigilancia 225 de mi mirada y no dejó de observar este cortejo. Y yo le digo públicamente al heraldo que se presenta tras mucho tiempo que se alegre <sup>20</sup>, si es que también tú traes alegría.

<sup>18</sup> La cumbre más alta de la cordillera traquinia, que estaba consagrada a Zeus.

<sup>19</sup> Ortigia es un antiguo nombre de Delos, patria de Artemis.

<sup>20</sup> El saludo griego consistía en desear alegría; en castellano, por tanto, no se puede conservar el doble sentido de la frase.

LICAS. — Hemos llegado bien y bien somos acogidos, 230 señora; como corresponde al feliz término de una acción. Es forzoso que el hombre que viene triunfante obtenga excelentes saludos.

DEYANIRA. — ¡Oh queridísimo entre los hombres!, ante todo infórmame de lo que primero deseo, si recibiré a Heracles vivo.

LICAS. — Yo lo dejé fuerte, vivo, en plena energía y no bajo el peso de una enfermedad.

DEYANIRA. — ¿En qué tierra, patria o extranjera? Dímelo.

235 LICAS. — Hay un promontorio Eubeo donde está ofreciendo altares y ofrendas de frutos en honor de Zeus Ceneo <sup>21</sup>.

DEYANIRA. — ¿Para cumplir una promesa o por causa de algún oráculo?

240 LICAS. — Por votos hechos cuando quería obtener la tierra devastada por la lanza de estas mujeres que ves ante tus ojos.

DEYANIRA. — ¡Por los dioses! ¿De dónde son y quiénes? Pues son dignas de lástima, si no me engañan sus desgracias.

LICAS. — Aquél <sup>22</sup>, después de destruir la ciudad de 245 Éurito, las escogió como botín selecto para él mismo y para los dioses.

DEYANIRA. — ¿Y frente a esa ciudad ha estado un tiempo imprevisto durante días sin cuento?

LICAS. — No, sino que la mayor parte del tiempo estuvo retenido en Lidia, según cuenta él mismo, no 250 como hombre libre, sino obtenido por compra. Y no

---

<sup>21</sup> El cabo Ceneo está en el extremo noroccidental de la isla de Eubea y, por tanto, frente al golfo Málico. Era lugar de paso para el héroe viniendo de Ecalia, que estaba más hacia el S., en la región de Eretria.

<sup>22</sup> Heracles.

debemos, mujer, añadir repulsa por la palabra a algo de lo que Zeus se muestra autor. Aquél, vendido a la bárbara Ónfale, pasó un año <sup>23</sup>, como él dice, y de tal modo se ofendió al recibir este ultraje que, haciéndose a sí mismo un juramento, prometió que esclavizaría al causante de este sufrimiento, juntamente con su hijo y su mujer, y no frustró esta palabra, sino que, cuando estuvo purificado, reclutando a un ejército aliado, se dirigió contra la ciudad de Éurito. Pues decía que, entre los mortales, sólo éste era culpable de semejante oprobio contra él <sup>24</sup>: cuando llegó a su casa en calidad de huésped —pues lo era de antiguo— estalló en provocaciones, muchas con razones, otras muchas con ánimo ofuscado, diciendo que, a pesar de tener flechas infalibles <sup>25</sup> en sus manos, quedaría por debajo de sus hijos en la prueba del arco, y, además, voceaba que sería destruido por su calidad de esclavo de un hombre libre. Con ocasión de un banquete, cuando estaba embriagado, le arrojó fuera. Estando resentido por estas cosas, una vez que Ífito, a su vez, se dirigió a la acrópolis Tirintia <sup>26</sup> siguiendo las huellas de unos caballos errantes, entonces, cuando tenía la vista en una parte y la mente en otra, le arrojó desde una de las explanadas de una torre. A causa de esta acción, se irritó el soberano Zeus Olímpico, padre de todos, y le echó fuera para ser vendido, no tolerando que hubiese matado a traición, aunque fuera a éste sólo. Si se hubiera vengado pública-

---

<sup>23</sup> Obsérvese la contradicción, tal vez intencionada, con la versión popular, que habla de tres años.

<sup>24</sup> Heracles.

<sup>25</sup> Éurito era famoso por la destreza en el manejo del arco, y ofende a Heracles insinuándole que el mérito de sus triunfos está en las infalibles flechas.

<sup>26</sup> Acrópolis aquea, donde reinaba Euristeo, a cuyo servicio realizó Heracles los trabajos. Era el lugar habitual de residencia del héroe.

mente, Zeus hubiera consentido en que le sometiera  
 280 con justicia, pues ni siquiera los dioses aman la insolencia. Aquellos que mostraron su arrogancia con palabras desmesuradas<sup>27</sup>, todos son habitantes del Hades y su ciudad es esclava; y éstas que ves vienen hacia ti habiendo encontrado una vida nada deseable desde una  
 285 situación dichosa. Pues tu esposo ordenó esto y yo, que soy fiel, lo ejecuto. En cuanto a él mismo, cuando lleve a cabo los sagrados sacrificios a Zeus paterno debidos por la conquista, piensa que vendrá. En efecto, esto,  
 290 después de pronunciar un largo y feliz discurso, es lo más agradable de oír.

CORIFE0. — Señora, ahora tienes claro motivo de gozo, de un lado, por lo que tienes presente y, de otro, por lo que te has enterado de sus palabras.

DEYANIRA. — ¿Cómo no iba yo a experimentar una alegría sincera, al oír las hazañas afortunadas de mi  
 295 esposo? Por muchos motivos es forzoso que esto vaya unido a lo otro<sup>28</sup>. Y, sin embargo, es posible que los que observan bien sientan algún temor de que el vencedor fracase alguna vez. A mí me ha entrado una fuerte compasión, amigas, cuando he visto a estas desdichadas en tierra extranjera, sin casa y sin padres, desterradas, que antes, tal vez, eran de familias libres y ahora, sin embargo, soportan una vida de esclavas. ¡Oh Zeus, que alejas los males! ¡Ojalá nunca te vea avanzar  
 300 con esta actitud contra mis hijos y, si algo hicieras, que no sea estando yo con vida! Tanto es mi temor al ver a éstas.

(Dirigiéndose a Yole.)

¡Oh infortunada! ¿Quién eres entre estas jóvenes, aún doncella o ya con hijos? Por tu aspecto no tienes

<sup>27</sup> Constante del pensamiento griego, el castigo de la *hybris* por parte de los dioses.

<sup>28</sup> La alegría, al éxito del héroe y esposo.

nada que ver con todo esto y pareces alguien de noble linaje. Licas, ¿de qué mortal ha nacido la extranjera? 310 ¿Quién es su madre? ¿Quién el padre que la ha engendrado? Dime, ya que, al mirarla, por ella sentí más compasión que por éstas, en cuanto que ella también es la única que sabe mantenerse con compostura.

LICAS. — ¿Y qué sé yo? Es más, ¿por qué me interrogas? Tal vez sea un vástago de los nobles de allí. 315

DEYANIRA. — ¿Acaso de los reyes? ¿Había alguna hija de Éurito?

LICAS. — No sé, pues yo no preguntaba mucho.

DEYANIRA. — ¿Ni sabes el nombre por alguna de las compañeras?

LICAS. — Ciertamente no. En silencio cumplía mi trabajo.

DEYANIRA. — Di, oh desdichada, pero dínoslo por ti 320 misma, ya que es una pena no saber de ti <sup>29</sup> al menos quién eres.

*(Yole no contesta.)*

LICAS. — Por lo visto no abrirá la boca, al igual que antes, la que nunca se ha hecho oír ni mucho ni poco, sino que, angustiada siempre por el peso de la desgracia, derrama lágrimas, infeliz, desde que abandonó su patria expuesta a los vientos. El destino es funesto para ella, ciertamente, pero lleva consigo indulgencia. 325

DEYANIRA. — Dejémosla tranquila y que entre, así, en la casa del modo más agradable posible, y que no reci- 330 ba otra pena, además de las desgracias que ya tiene, por lo menos de mi parte, porque es suficiente la actual. Entremos ya todos al palacio, para que tú te apresures a ir adonde quieres y yo disponga en orden lo de adentro.

*(Se va Licas y, al disponerse a hacerlo también la*

---

<sup>29</sup> Clara muestra de la ironía sofoclea. La pena de no saber quién es se convertirá en verdadera desgracia cuando lo sepa.

*reina, la retiene el Mensajero, que ha permanecido en escena.)*

335 MENSAJERO. — Primero espera aquí un poco para que te enteres, sin la presencia de éstos, a quiénes conduces adentro y para que conozcas lo que debes acerca de lo que nada has oído. Pues sobre esto yo tengo información completa.

DEYANIRA. — ¿Qué hay? ¿Por qué me detienes en mi marcha?

340 MENSAJERO. — Deténte y escúchame, pues no oíste en vano, antes, mi discurso y, ahora, creo que tampoco.

DEYANIRA. — ¿Llamamos aquí de nuevo a aquéllos, o quieres hablarme a mí y a éstas?

MENSAJERO. — A ti y a éstas, nada se opone; pero a éstos déjalos.

345 DEYANIRA. — Ya se han ido. Hazme saber tus palabras.

MENSAJERO. — Este hombre no ha hablado con imparcialidad y justicia en nada de lo que dijo hace un momento, sino que, o ahora es mentiroso, o antes era un mensajero desleal.

350 DEYANIRA. — ¿Qué dices? Expónme con claridad todo lo que piensas, pues lo que me has dicho me es incomprendible.

MENSAJERO. — Yo oí a este hombre cuando contaba, delante de muchos testigos, que, por causa de esta joven <sup>30</sup>, aquél destruyó a Eurito y a Ecalia la de altas torres, y que Eros, el único de los dioses, le cegó para  
355 emprender esta lucha, no el estar en el país de los lidios ni la servidumbre de los trabajos bajo Ónfale, ni el despeñamiento, causa de la muerte de Ífito. Éste ahora, menospreciando al Amor, lo dice del revés. En resu-  
360 men, cuando no lograba convencer al padre de que le diera a la hija para celebrar un matrimonio secreto,

<sup>30</sup> Yole.



habiéndose agenciado un pretexto pequeño y una ocasión, combatió la patria de ésa, en la que —dijo— Éurito era dueño del trono, mató al rey, su padre, y devastó la ciudad. Y llega, como ves, enviándola a esta casa, ni 365 irreflexivamente, señora, ni como una esclava —no su pongas eso ni sería verosímil, ya que está inflamado de pasión—. Por ello, me pareció bien, señora, revelarte todo lo que aprendí de éste por encontrarme allí casual- 370 mente. Muchos oían esto al mismo tiempo que yo, en medio de la plaza de Traquis, y podrían refutarle. Si no digo cosas amables, no lo hago por gusto, pero, sin embargo, he dicho la verdad.

DEYANIRA. — ¡Ay de mí, infortunada! ¡En qué situa- 375 ción estoy! ¿Qué encubierta desgracia he recibido en mi casa, desdichada? ¿Acaso no tiene nombre, como juraba el que la trajo?

MENSAJERO. — Por el contrario, es ilustre tanto por su nombre como por su origen, ya que es por su naci- 380 miento hija de Éurito, y es llamada Yole. Aquél nada hablaba respecto a su origen, sin duda porque nada había preguntado.

CORIFE0. — ¡Ojalá perezcan no todos los malvados, pero sí quien prepara ocultamente actos indignos que le perjudican!

DEYANIRA. — ¿Qué debo hacer, mujeres? Porque yo 385 con estas palabras de ahora me encuentro turbada.

CORO.

*Ve y pregunta al hombre, pues tal vez dijera la verdad si quisieras interrogarle con rigor.*

DEYANIRA. — Sí, iré. No te falta razón en lo que dices.

MENSAJERO. — Y yo, ¿me espero o qué debo hacer? 390

DEYANIRA. — Espera, pues ese hombre sale del palacio, no por nuestro aviso, sino espontáneamente.

(*Licas sale de palacio y se dirige a la reina.*)

LICAS. — ¿Qué debo decir a Heracles al llegar, oh señora? Dímelo, porque me marchó, como puedes ver.

395 DEYANIRA. — ¿Por qué te vas rápidamente, después de haber llegado con tardanza, antes, incluso, de que reanudemos la conversación?

LICAS. — Si deseas preguntar algo, yo estoy dispuesto.

DEYANIRA. — ¿Acaso observarás fidelidad a la verdad?

LICAS. — ¡Zeus grande sea testigo! Al menos de lo que yo soy conocedor.

400 DEYANIRA. — ¿Quién es la mujer que has traído contigo?

LICAS. — Una eubea. De quiénes nació no sé decirlo.

MENSAJERO. — (*Interviene el mensajero.*) ¡Eh tú, éste, mira aquí! ¿A quién te parece que te diriges?

LICAS. — Y tú, ¿por qué me has preguntado esto?

MENSAJERO. — Atrévete a responder, si entiendes lo que te pregunto.

405 LICAS. — A la dueña Deyanira, hija de Eneo y esposa de Heracles, y, si no estoy mirando equivocadamente, a mi reina.

MENSAJERO. — Eso es lo que pretendía: saberlo de ti. ¿Dices que ésta es tu reina Deyanira?

LICAS. — Lo es, cierto.

410 MENSAJERO. — ¿Y qué castigo consideras que se debe aplicar, si eres sorprendido en actitud desleal para ella?

LICAS. — ¿Cómo desleal? ¿Qué embrollos traes entre manos?

MENSAJERO. — Ninguno. Tú, en cambio, eres el que actúas precisamente así.

LICAS. — Me voy, pues soy necio por escucharte tanto tiempo.

415 MENSAJERO. — No antes de que, por lo menos, respondas a una breve pregunta.

LICAS. — Habla, si algo quieres, pues no estás en silencio.

MENSAJERO. — ¿Conoces a la cautiva que escoltaste a palacio?

LICAS. — Sí, ¿por qué lo preguntas?

MENSAJERO. — ¿Y no es cierto que tú decías que llevabas a Yole, ésa a la que miras con desconocimiento, la hija de Eurito?

LICAS. — ¿Entre qué hombres? ¿De dónde podría venir quien testificara ante ti que me oyó esto?

MENSAJERO. — Entre muchos ciudadanos. En medio de la plaza de Traquis, una gran multitud te lo escuchó.

LICAS. — En efecto. Yo decía que, al menos, lo había oído. No es lo mismo decir una opinión que dar cuenta exacta de una palabra.

MENSAJERO. — ¿Qué clase de opinión? ¿Acaso no decías, afirmándolo bajo juramento, que llevabas a ésta como esposa para Heracles?

LICAS. — ¿Yo? ¿Esposa? ¡Por los dioses! Dime, querida reina, ¿quién es este extranjero?

MENSAJERO. — Quien, al estar presente, te oyó decir que, por el deseo de ésa <sup>31</sup>, toda la ciudad fue sometida y que no fue la lidia <sup>32</sup> la que le dominó, sino la pasión que brotó por ella.

LICAS. — Que se vaya el hombre, oh señora, pues la charla con un loco no es propia de hombres prudentes.

DEYANIRA. — No, ¡por Zeus que fulmina rayos en la alta cima del Eta!, no me ocultes la historia, pues hablarás a una mujer prudente y que sabe que la naturaleza humana no se complace siempre con las mismas cosas. Porque quien con Eros se enfrenta <sup>33</sup> de cerca,

<sup>31</sup> Yole.

<sup>32</sup> Ónfale.

<sup>33</sup> Eros como un competidor desigual en el agón. Esto es un lugar común en la literatura. (Cf. *Antígona* 781-801; EURÍPIDES, *Hipólito* 525 ss.)

como un púgil, no razona con cordura. Él, en efecto, que dispone como quiere incluso de los dioses, y de mí con mayor motivo, ¿cómo no va a disponer también de  
 445 otras iguales a mí! De manera que, si yo reprochara algo a mi esposo, atrapado por este mal, estaría muy loca, o si lo hiciera a esta mujer, que no es cómplice de nada vergonzoso ni perjudicial para mí. No es posible esto. Pero, si mientes por haberlo aprendido de aquél <sup>34</sup>,  
 450 no has aprendido una bella lección; y, si por ti mismo te adoctrinas así, cuando quieras mostrarte noble, resultarás malvado. Así que dime toda la verdad, porque para una persona libre, ser tenido por mentiroso no es  
 455 un bello destino, y ocultarlo no puedes, pues hay muchos a los que has hablado que me lo dirán. Y, si tienes miedo, no lo tienes con motivo. El no enterarme sí me dolería, mientras que el saberlo, ¿qué tiene de terrible?  
 460 ¿Acaso no desposó ya Heracles a otras muchas? Y ninguna de ellas soportó de mí una mala palabra ni un reproche, y tampoco ésta, aunque esté totalmente consumida por su amor, ya que yo sentí mucha compasión precisamente por ella cuando la vi, porque su belleza  
 465 arruinó su vida, y, sin querer, la desgraciada asoló y esclavizó la tierra de los suyos.

Pero estas cosas, que sigan su curso. Y yo te digo que seas desleal con otro; a mí no me mientas nunca.

470 CORIFE0. — Convéncete de que ha hablado con toda razón. No podrás hacer reproches a esta mujer más adelante y, además, obtendrás mi agradecimiento.

LICAS. — Pero, ¡oh amada reina!, ya que me doy cuenta de que tú, como humana, sientes cosas humanas y no insensatas, te diré toda la verdad y no te la ocultaré.  
 475 En efecto, es tal como ése lo cuenta. Un tremendo deseo de ésta invadió a Heracles y, por causa suya, fue devastada enteramente con la lanza la Ecalia paterna.

---

<sup>34</sup> Heracles.

Y esto —pues el decirlo es necesario también en favor de aquél— ni él dijo que lo ocultara ni lo negó nunca, 480 sino que yo mismo, ¡oh señora!, temeroso de producir dolor a tu corazón con estas noticias, he cometido falta, si en algo lo consideras una falta. Y puesto que sabes 485 ya todo, en tu provecho, que es igualmente el de aquél, acepta a la mujer y desea que las palabras que dijiste respecto a ella sean inalterables. Porque, aunque aquél ha triunfado en todas las demás cosas con sus medios, ha sido vencido completamente por el amor de ésta.

DEYANIRA. — También así pienso yo, de modo que lo 490 llevaré a cabo. Y por lo menos no provocaré un mal voluntario, luchando en inferioridad con los dioses. Pero entremos al palacio, para que lleves mis encargos en palabras y para que lleves también los regalos a los que, en correspondencia a los suyos, debo ajustarme. 495 Pues no es razonable que te vayas de vacío, cuando te has presentado aquí con un séquito tan grande.

(Ambos entran en el palacio y el Mensajero se retira.)

CORO.

Estrofa.

*Grande es la fuerza con que Cipris<sup>35</sup> se lleva siempre la victoria. Paso de largo los asuntos de los dioses y no hablo de cómo engañó al Crónida, ni al sombrío 500 Hades, o a Posidón el que sacude la tierra. Pero para tener a ésta<sup>36</sup> como esposa, ¿quiénes, adversarios robustos, han descendido al combate con vistas a las bodas? ¿Quiénes salieron adelante en los premios de lides 505 llenas de golpes y fatigosas?*

<sup>35</sup> Epíteto de Afrodita que hace referencia a su lugar de nacimiento.

<sup>36</sup> Deyanira.

## Antístrofa.

*El uno era un río poderoso, de altos cuernos, erguido sobre cuatro patas, con aspecto de toro, el Aqueloo de Entíades. El otro llegó de la tierra de Baco, de Tebas, blandiendo curvo arco, lanzas y maza, hijo de Zeus. Éstos, entonces, juntos se lanzaron al medio, deseosos de las bodas. Y sola, en el medio, propicia al matrimonio, Cipris dirime.*

## Epodo.

*Entonces hubo estruendo de brazos, de arcos y de cuernos de toro entrechocados. Había lances trabados y también dolorosos golpes de frentes y gemidos por parte de ambos. Y ésta, de hermoso aspecto, delicada, estaba sentada junto a una distante altura, aguardando al esposo. Yo, como espectadora, hablo. El rostro de la joven disputada, digno de lástima, espera, y en seguida se queda lejos de su madre, como una ternera abandonada.*

*(Deyanira sale de palacio con una esclava que lleva una urna cerrada.)*

DEYANIRA. — Mientras el extranjero, amigos, preparado para salir, habla en la casa a las jóvenes cautivas, me vengo hasta vosotras a la puerta, a escondidas, para contaros, por una parte, lo que con mis manos acabo de preparar, y, por la otra, para lamentarme con vosotras de lo que sufro.

En efecto, no creo haber recibido a una doncella, sino a una desposada, igual que un marinero recibe la carga, desastroso negocio para mi corazón. Y ahora somos dos las que esperamos los abrazos bajo la misma manta. ¡Semejante paga me envía Heracles, el que llamábamos leal y noble, por la larga vigilancia de su casa! Y yo no puedo irritarme con el que muchas veces ha recaído en este mal. Y, por otra parte, el vivir con esta joven en el mismo lugar, ¿qué mujer podría ha-

cerlo compartiendo el mismo esposo? Yo veo, en un caso, una juventud en pleno vigor, mientras que, en el otro, algo que se marchita. De una suele el ojo arrebatarse la flor, pero se aparta de la otra. Y, por esta razón, 550 yo temo que Heracles sea llamado mi esposo, pero sea amante de la más joven.

Pero no conviene, como dije, que se enoje la mujer que es sensata. Os voy a hablar del medio que tengo para liberarme. Tenía yo, desde hace tiempo, un regalo 555 de un viejo centauro <sup>37</sup>, oculto en un cofre de bronce, regalo que cogí, siendo aún una niña, de las mortales heridas de Neso, el del velludo pecho, a punto de morir. Éste transportaba sobre sus brazos por una paga a los hombres sobre el río Eveno <sup>38</sup>, de profundas co- 560 rrientes. Ni se servía de remos conductores, ni de velas de nave. También a mí —cuando, por mandato de mi padre, seguía por primera vez a Heracles en calidad de esposa— llevándome en sus hombros, una vez que estaba en el medio de la travesía, me tocó con sus inso- 565 lentes manos. Entonces yo grité y el hijo de Zeus, volviéndose rápidamente, de sus manos soltó una flecha cubierta de plumas que le atravesó, silbando, el pecho hasta las entrañas.

Y el centauro, al morir, dijo sólo: «Hija del anciano Eneo, en esto vas a sacar provecho de mis travesías, 570 si me obedeces, puesto que eres la última que transporté. Si tomas en tus manos sangre coagulada de mis

---

<sup>37</sup> Neso es un centauro y, como todos, de fiereza brutal. Ya se había enfrentado con el héroe por la jarra de vino que tenía Folo, otro centauro. En este nuevo encuentro es el instrumento de la profecía que le señala como autor de la muerte de Heracles.

<sup>38</sup> Río de escarpada corriente que discurre por lo alto de la ladera occidental del Eta. En su descenso atraviesa Etolia y desemboca en el golfo de Corinto, en la actual Patras.

heridas, en donde la hidra de Lerna <sup>39</sup> bañó sus flechas  
 575 envenenadas de negra hiel, tendrás en ello un hechizo  
 para el corazón de Heracles, de modo que aquél no ama-  
 rá más que a ti a ninguna mujer que vea. Habiendo  
 reflexionado sobre esto, ¡oh amigas! —pues lo tenía  
 580 bien guardado en casa desde la muerte de aquél—, im-  
 pregné esta túnica, ajustándome a cuantas cosas me  
 dijo mientras aún tenía vida.

Ya está hecho. ¡Ojalá no sepa yo nunca malos ardi-  
 des, ni los llegue a aprender! Aborrezco a las que los  
 llevan a cabo. Si con filtros y hechizos puedo aventajar  
 585 a esta joven ante Heracles, para esto tal acción está  
 pensada, a no ser que dé la impresión de emprender  
 algo inútil; en ese caso me abstendré.

CORIFEO. — Si tú tienes alguna confianza en lo que  
 has hecho, nos parece que no has tomado una mala  
 decisión.

590 DEYANIRA. — La confianza es ésta: que se puede  
 creer, aunque no lo he experimentado nunca.

CORIFEO. — Pero hay que saberlo llevándolo a la prác-  
 tica. Porque, aunque creas tener un conocimiento, no  
 lo tendrías si no lo experimentas.

DEYANIRA. — En seguida lo sabremos. Pues veo que  
 595 éste ya está en las puertas. Rápidamente se irá. Sola-  
 mente deseo que, por vuestra parte, mantengáis bien  
 en secreto mi plan: si las acciones inicuas las realizas  
 en la oscuridad, nunca caerás en vergüenza.

*(Licas sale del palacio.)*

LICAS. — ¿Qué tengo que hacer? Indícamelo, hija de

---

<sup>39</sup> Las flechas de Heracles estaban envenenadas por haber sido anteriormente sumergidas en la sangre de la Hidra. El Centauro ordena a Deyanira que tome sangre suya, de la que está en contacto con la flecha y, por tanto, con el veneno. Se diferencia por el color más oscuro. Sófocles racionaliza la anterior versión de la leyenda, según la cual el veneno —presunto filtro— era la mezcla de la sangre del Centauro con el semen del mismo.



Eneo, porque estamos ya en retraso desde hace largo tiempo.

DEYANIRA. — Precisamente en esto mismo me ocupa- 600  
ba, mientras tú, Licas, hablabas dentro con las extran-  
jeras, para que le lleves de mi parte este fino manto,  
obsequio preparado con mis manos para aquel hombre  
y, al dárselo, adviértele que ningún mortal antes que él 605  
lo ciña a su cuerpo, y que no lo vea ni el resplandor del  
sol, ni el fuego de un recinto sagrado o de un hogar,  
antes de que él, colocado en pie de modo visible ante  
los ojos de todos, lo muestre a los dioses en un día en  
que se inmolen toros. Pues prometí que, si alguna vez 610  
veía o llegaba a saber con seguridad que estaba a salvo  
en casa, le vestiría con esta túnica y le mostraría ante  
los dioses como un sacrificador nuevo envuelto en nue-  
va túnica <sup>40</sup>. Y presentarás como señal de esto algo que,  
cuando lo tenga delante, reconocerá fácilmente en el 615  
cerco de este anillo. Pero ponte en camino y observa  
primeramente esta ley, la de no desear hacer nada es-  
pecial <sup>41</sup> en tu condición de mensajero, y, después, ten  
en cuenta que puede mostrársete un doble agradeci-  
miento en lugar de uno solo, si el de aquél y el mío se  
unen.

LICAS. — Pues bien, si yo en la profesión de Hermes 620  
tomo parte con firmeza, no voy a fracasar precisamen-  
te, en lo que a ti respecta, en mostrar este cofre, lleván-  
dolo como está, y en agregar la garantía de las palabras  
que dices.

DEYANIRA. — Podrías partir ya, pues sabes cómo se 625  
encuentran los asuntos en palacio.

<sup>40</sup> Debemos pensar que el rito exigía un vestido nuevo. Así parece indicarse en *Odisea* IV 750. O, también, puede ser un recurso dentro de la característica ironía trágica tan frecuente en Sófocles.

<sup>41</sup> Esto es, no excederse en la misión del mensajero, sino transmitir exclusivamente las noticias sin tener iniciativa propia.

LICAS. — Lo sé y diré que está todo a salvo.

DEYANIRA. — Conoces, porque la has visto, la acogida que he hecho de la extranjera, cómo la recibí amistosamente.

LICAS. — De modo tal que mi corazón está conmovido de satisfacción.

630 DEYANIRA. — ¿Qué otra cosa podrías decir? Pues temo que sería demasiado pronto para hablar de mi deseo, antes de saber si allí soy deseada.

(*Deyanira entra en palacio y Licas abandona la escena.*)

CORO.

Estrofa 1.<sup>a</sup>

635 ¡Oh vosotros, que habitáis entre el puerto y las rocosas regiones de aguas calientes y las cumbres del Eta! <sup>42</sup>. ¡Y los que habitáis la zona media, a lo largo del mar de Mélide, así como la costa de la doncella del arco de oro <sup>43</sup>, donde se celebran las asambleas de las Puertas <sup>44</sup> entre los griegos!

Antístrofa 1.<sup>a</sup>

640 Pronto la flauta de bello sonido volverá a vosotros haciendo oír no un eco hostil, sino un son que iguala a la lira de la divina música <sup>45</sup>. Pues el hijo de Zeus y de  
645 Alcmena se dirige a su casa con todo el botín, fruto del valor.

---

<sup>42</sup> Describe la región de las Termópilas desde la parte más alta —las cumbres del Eta—, pasando por la parte baja donde está Mélide, hasta la costa (cf. nota 32 de *Filoctetes*).

<sup>43</sup> Artemis, cuyo símbolo es el arco.

<sup>44</sup> Esta asamblea era la de la Anficionía de Delfos, que se celebraba en Anteles, ciudad al O. de las Termópilas.

<sup>45</sup> La lira, instrumento de Apolo y las Musas, estaba especialmente asociada a cultos de carácter festivo. (Cf. *Edipo en Colono* 1222.)

Estrofa 2.<sup>a</sup>

*Le teníamos totalmente alejado de la ciudad, en los mares, esperándole durante doce meses, sin saber nada de él. Y ésta, su querida esposa, infeliz, consumía sin 650 descanso su desgraciado corazón. Pero ahora Ares iracundo los ha liberado de los penosos días.*

Antístrofa 2.<sup>a</sup>

*¡Ojalá llegue, ojalá llegue! Y que no se detenga la 655 nave de muchos remos que le transporta hasta llegar a la ciudad, tras abandonar el altar de la isla, donde es celebrado como sacrificador. ¡Y ojalá que venga de allí 660 lleno de deseos, impregnado de Persuasión, según consejo del Centauro!*

*(Vuelve Deyanira claramente alterada.)*

DEYANIRA. — ¡Mujeres! ¡Cómo temo haberme sobrepasado en todo lo que acabo de hacer!

CORIFEO. — ¿Qué ocurre, Deyanira, hija de Eneo? 665

DEYANIRA. — No lo sé, pero estoy asustada de que pronto sea evidente que he realizado un gran mal a partir de una bella esperanza.

CORIFEO. — ¿En relación con algo de tus dones a Heracles?

DEYANIRA. — Sí, de tal modo que yo no aconsejaría nunca a nadie concebir sobre un hecho una ilusión que 670 no sea segura.

CORIFEO. — Dime, si es posible, por qué temes.

DEYANIRA. — Ha sucedido un prodigio tal que, si os lo digo, mujeres, no espero que lo entendáis: aquello con lo que hace poco unté el blanco manto de gala 675 —un vellón de una oveja de hermosa lana— ha desaparecido, no destruido por ninguno de los de dentro de la casa, sino que se desvaneció consumido por sí mismo, y se diluyó en la arcillosa superficie.

Para que tú sepas todo tal como pasó, me extenderé en un relato más amplio. Yo, en efecto, de los pre- 680

ceptos que el fiero Centauro me enseñó cuando sufría por amarga flecha en el costado, ninguno dejé de hacer, sino que los recordé como la imborrable escritura de una tablilla de bronce. Se me aconsejó esto y así lo  
685 hice: que conservara el unguento sin contacto con el fuego y escondido siempre sin que fuera alcanzado por el calor hasta que lo aplicara, en el momento de untarlo. Y de esta manera obré.

Ahora, cuando debía llevarlo a cabo, lo unté en el  
690 palacio, en mi habitación, a escondidas, con un copo de lana que había arrancado de una oveja de la casa y también coloqué el regalo en el fondo del cofre, después de plegarlo lejos de los rayos del sol, como sabéis. Al entrar en la casa, divisó algo indecible, inexplicable para  
695 la comprensión de un hombre: casualmente había tirado el vellón de la oveja con el que hice la untura en medio del resplandor de un rayo de sol. A medida que se iba calentando, se disolvía, haciéndose invisible, y quedó deshecho en tierra, lo más parecido por su aspecto a las serraduras que se pueden ver cuando se corta la madera. Así yace disuelto, y de la tierra donde estaba echado borbotean espumas que forman grumos,  
700 como si se hubiera derramado por el suelo la espesa bebida del blanco fruto que procede de la viña báquica.

De modo que no sé, infortunada, qué pensar. Veo  
705 que he llevado a cabo una terrible acción, pues, ¿por qué motivo y en agradecimiento de qué me iba a ofrecer el centauro al morir un favor a mí, que era la causa de que sucumbiera? No es posible, sino que, deseando que pereciera el que arrojó la flecha, me estaba enga-  
710 ñando. Y yo demasiado tarde llego a la comprensión de esto, cuando ya no aprovecha. Yo sola, desdichada, si no me engaño en mi impresión, seré causa de su ruina, pues sé que la flecha que disparó ha dañado incluso a

un dios, a Quirón <sup>46</sup>, y que destruye todas las fieras que <sup>715</sup> toca. Así, pues, el negro veneno de sangre que ha atravesado las heridas de éste <sup>47</sup>, ¿cómo no le va a matar también a él? <sup>48</sup>. Ésta es mi opinión, al menos. Sin embargo, está decidido: si Heracles sufre desgracia, con <sup>720</sup> el mismo golpe moriré yo también con él, pues no es soportable que viva con mala reputación quien estima no haber nacido con malos sentimientos.

CORIFEO. — Hay que sentir temor ante hechos terribles, pero no hay que optar por la sospecha antes de que lo decida el azar.

DEYANIRA. — En las decisiones desafortunadas no <sup>725</sup> existe ninguna esperanza que procure algún aliento.

CORIFEO. — Pero, en el caso de los que han errado involuntariamente, la inquietud debe ser sosegada, lo cual conviene que tú alcances.

DEYANIRA. — Tales palabras no podría decir el que participa de la culpa, sino el que no tiene ninguna car- <sup>730</sup> ga en su casa.

CORIFEO. — Convendría que silenciaras el resto de tu relato, si es que no quieres decir nada a tu hijo. Pues el que se fue antes en busca de su padre está presente.

*(Entra Hilo, visiblemente afectado.)*

HILO. — ¡Oh madre! ¡Cómo preferiría una de estas tres cosas, o que tú ya no estuvieras viva, o que, ya <sup>735</sup> que lo estás, fueses llamada madre de otro, o que cambiases a mejores sentimientos que los que tienes ahora!

DEYANIRA. — ¿Qué ocurre, hijo mío, para que tengas estas manifestaciones de odio respecto a mí?

---

<sup>46</sup> Quirón era el más célebre de los centauros por sus cualidades. Hijo de Crono y de la ninfa Filira, tenía un origen divino que no tenían los otros centauros. Fue herido por Heracles por error, cuando el héroe llevaba a cabo un enfrentamiento contra los demás centauros.

<sup>47</sup> Del centauro Neso.

<sup>48</sup> A Heracles.

HILO. — Sábetete que a tu marido, a mi padre me re-  
740 fiero, le has dado muerte en este día.

DEYANIRA. — ¡Ay de mí! ¿Qué noticia me has traído, hijo?

HILO. — Una que no puede dejar de realizarse. Pues lo que ha sido visto, ¿quién podría conseguir que no hubiera pasado?

DEYANIRA. — ¿Cómo dices, oh hijo? ¿De quién entre  
745 los hombres lo has sabido para decir que yo he cometido una acción tan deplorable?

HILO. — Yo mismo he visto con mis ojos la terrible desgracia de mi padre y no la he oído de boca de otro.

DEYANIRA. — Pero, ¿dónde te acercaste a él y lo encontraste?

HILO. — Si te tienes que enterar, es preciso que lo  
750 cuente todo. Cuando, tras haber destruido la ciudad ilustre de Éurito, él volvía con los trofeos y primicias de victoria, en un promontorio de Eubea, bañado en sus dos lados por el mar —el cabo Ceneo—, allí donde a su padre Zeus dedicó altares y un frondoso recinto, en este  
755 lugar le vi por primera vez, feliz por el deseo de verle. Llegó junto a él, en el momento que se disponía a preparar gran número de sacrificios, su propio heraldo Licas, procedente de su palacio, llevando tu regalo, el manto mortal. Heracles, poniéndose el vestido, según  
760 tú habías dado previamente las órdenes, sacrifica doce bueyes que estaban sin tacha, como primicia del botín, y además se prepara a llevar al ara todo el ganado mezclado, en número de cien. Y, en primer lugar, ¡infortunado!, con ánimo bien dispuesto y alegre por el vestido  
765 con que se engalana, hacía su plegaria. Pero cuando ardía la llama que procede del resinoso árbol, rociada con sangre de los solemnes sacrificios, un sudor le subió a la piel, el manto se ciñó muy ajustado a todas las

articulaciones, como la obra de un artesano<sup>49</sup>, y le llegó un convulsivo dolor desde los huesos, devorándole 770 luego como un veneno de una hostil y mortífera víbora. Entonces le gritó al desdichado Licas que para nada era causante de tu mala acción, que con qué intenciones había traído este manto. Pero él, ¡desventurado!, que 775 no sabía nada, dijo que lo traía como un regalo de tu parte, y de ti sola, tal como se había dispuesto. Aquél lo oyó al tiempo que se apoderaba de sus entrañas una dolorosísima convulsión y, cogiéndole por el pie, donde se dobla la articulación, le arroja contra una roca que emerge del mar, bañada por todas partes, y le hace saltar entre la cabellera el blanco cerebro, esparciéndose el cráneo partido en dos y la sangre. Toda la multitud lanzó un grito de lamento a la vista de la locura de uno y del final de otro, y ninguno se atrevía a enfrentarse al 785 héroe, que se tiraba por tierra y se levantaba por el aire gritando, dando alaridos. En torno suyo las rocas, los montañosos cabos de Lócride y los acantilados de Eubea, resonaban. Después que quedó agotado de arrojar a sí mismo, el infortunado, muchas veces por tierra y de lanzar muchos gritos de lamento, al tiempo que maldecía el funesto lecho, el tuyo, infeliz, y la boda de Eneo —cómo había sido dispuesta para ruina de su vida—, entonces, desde el humo que le rodea me ve, llorando, entre la numerosa muchedumbre y, dirigiéndome la mirada, me llama: «¡Oh hijo!, acércate, no rehúyas mi desgracia, ni siquiera si es preciso que tú mueras juntamente conmigo en mi destrucción. Pero apártame y, sobre todo, colócame allí donde ningún mortal me pueda ver. Y si tienes compasión, en tal caso, 800

---

<sup>49</sup> Imagen plástica que nos recuerda las obras de Fidias, cuya técnica es conocida como la de «paños mojados», por estar los ropajes estrechamente ajustados al cuerpo.

llévame fuera de esta tierra lo más rápidamente posible, no vaya a morir aquí».

Después de que me hiciera estas pocas recomendaciones, colocándole en el fondo de un barco, le condujimos a esta tierra con dificultad, porque daba gritos de dolor entre convulsiones. Y pronto lo veréis, vivo o muerto recientemente. ¡Has sido sorprendida, madre, habiendo tramado y realizado tales cosas contra mi padre, por las que ojalá Justicia vengadora y las Erinis te hagan pagar! Y si es de justicia, hago una imprecación, y sí es justo, ya que tú antes me has proporcionado argumento de justicia al matar al mejor varón de todos los de la tierra, cual no conocerás nunca a otro.

(*Deyanira entra en palacio.*)

CORIFEO. — ¿Por qué sales en silencio? <sup>50</sup>. ¿No sabes que al callar le das la razón al acusador?

HILO. — ¡Dejadla que se vaya y que un viento favorable se presente para ella y la arrastre bien lejos de mis ojos! Pues, ¿por qué debe conservar en vano la dignidad del nombre de madre quien no hace nada como tal? ¡Que se vaya con mi adiós y que ojalá alcance ella misma el placer que está dando a mi padre!

CORO.

Estrofa 1.<sup>a</sup>

*Ved cómo, oh hijos, se nos ha acercado en seguida la profética palabra del oráculo, hace tiempo anunciada, según la cual, cuando llegara a fin el duodécimo año, al acabarse del todo el último mes, terminaría la carga de los trabajos para el hijo de Zeus, y esto, puntualmente, irreversible, se cumple. Porque, ¿cómo el que ya no ve podría tener aún, una vez muerto, una penosa servidumbre?*

<sup>50</sup> Es importante el significado trágico que tiene el silencio. El Coro lo hace notar. Recuérdense (*Edipo Rey* 1075, y *Antígona* 1245) las salidas también silenciosas de Yocasta y Eurídice.



Antístrofa 1.<sup>a</sup>

*Pues si una insidiosa angustia, por medio de la nube mortal del Centauro, le roza los costados, una vez aplicado el veneno <sup>51</sup> que la Muerte engendró y alimentó el centelleante dragón <sup>52</sup>, ¿cómo podría éste ver otro sol, <sup>835</sup> después del de hoy, acechado por el terrible espectro de la Hidra, y al mismo tiempo atormentado por los sangrientos, engañosos dardos inflamados del de negros <sup>840</sup> cabellos? <sup>53</sup>.*

Estrofa 2.<sup>a</sup>

*De todas estas cosas, ella, la desgraciada, no estaba temerosa, aunque veía en su casa gran daño al irrumpir nuevas bodas. Unas cosas no comprendió, otras llegaron procedentes de opinión ajena a través de fatales <sup>845</sup> encuentros. ¡De seguro que, en más de una ocasión, desesperadamente se lamenta! ¡De seguro que derrama un delicado rocío de abundantes lágrimas! Y el destino que <sup>850</sup> llega evidencia una engañosa y tremenda desgracia <sup>54</sup>.*

Antístrofa 2.<sup>a</sup>

*Una fuente de lágrimas estalló, una calamidad se ha extendido, ¡ay!, y cual nunca, ni aun de sus enemigos, llegó al ilustre varón sufriendo digno de lamentarse. <sup>855</sup> ¡Ay, oscura punta de lanza, en primera línea de lucha, que rápida trajiste desde la escarpada Ecalia, tras el combate, a esta joven! <sup>55</sup>. Pero Cipris, ayudando en silencio, <sup>860</sup> resultó claramente autora de estas cosas <sup>56</sup>.*

<sup>51</sup> La Sangre era tenida por hija de la Muerte.

<sup>52</sup> La hidra de Lerna, a la que se representaba como una serpiente de varias cabezas.

<sup>53</sup> Neso. (Cf. HESÍODO, *Escudo* 186.)

<sup>54</sup> La muerte de Heracles.

<sup>55</sup> A Yole.

<sup>56</sup> Es decir que fue Afrodita la que infundió el amor en el héroe.

CORIFEO. — ¿Soy yo necio, u oigo un gemido que aca-  
865 ba de salir de la casa? ¿Qué digo?

Alguien profiere dentro un lamento no confuso, sino doloroso, y algo insólito sucede en la casa.

Observad a esta anciana, con qué extrañó y turbado  
870 aspecto viene hacia nosotros queriendo indicarnos algo.

*(La Nodriza entra en escena.)*

NODRIZA. — ¡Oh hijos, de qué manera el regalo en-  
viado a Heracles ha dado lugar a grandes desgracias!

CORIFEO. — ¿Qué nuevo suceso cuentas, oh anciana?

875 NODRIZA. — Deyanira ha recorrido el último de todos los viajes sin mover los pies.

CORIFEO. — ¿No dirás entonces que ha muerto?

NODRIZA. — Todo lo has comprendido.

CORIFEO. — ¿Está muerta, la infeliz?

NODRIZA. — Por segunda vez lo oyes.

CORIFEO. — ¡Pobre desgraciada! ¿Y de qué manera  
dices que ha muerto?

NODRIZA. — *De la más terrible, por las circunstancias al menos.*

880 CORIFEO. — *Dime, mujer, ¿qué muerte ha encontrado?*

NODRIZA. — *A sí misma se destruyó.*

CORIFEO. — *¿Qué impulso, qué sufrimientos?*

NODRIZA. — *La punta de un maligno dardo la aniquiló.*

885 CORIFEO. — *¿De qué manera planeó llevar a cabo sola, además de una muerte, otra?*

NODRIZA. — *Con el filo de un funesto hierro.*

CORIFEO. — *¿Has visto tú, oh insensata, semejante desmesura?*

NODRIZA. — *La vi, pues estaba a su lado.*

890 CORIFEO. — *¿Quién fue? ¿Cómo? ¡Ea, habla!*

NODRIZA. — *Ella misma, con sus propias manos lo ha hecho.*

CORIFEO. — *¿Qué dices?*

NODRIZA. — *La verdad.*

CORIFEO. — *La recién aparecida, esta doncella*<sup>57</sup>, *ha*<sup>895</sup> *engendrado, ha engendrado una gran Erinis*<sup>58</sup> *para esta casa.*

NODRIZA. — Y tanto. Seguro que la hubieras compadecido más si, estando cerca de ella, hubieras visto qué cosas hizo.

CORIFEO. — *¿Y una mano de mujer se atrevió a hacer esto?*

NODRIZA. — ¡Y de forma terrible! Te enterarás, de modo que seas testigo en favor mío. Una vez que se <sup>900</sup> presentó, dentro de la casa, sola y vio que su hijo en la habitación preparaba una cama vacía para volver a salir al encuentro de su padre, encerrándose donde ninguno la pudiera ver, daba gritos de dolor, echada a los pies de los altares, diciendo que iba a ser abandonada. Y gemía al tocar cualquier objeto de los que, <sup>905</sup> desventurada, antes se había servido. Iba de un lado a otro del palacio. Si veía a alguno de sus queridos servidores, lloraba la desgraciada al mirarlo, lamentando <sup>910</sup> a gritos ella misma su propio destino y el de la hacienda en poder ajeno en el futuro<sup>59</sup>. Y cuando terminó de hacer estas cosas, repentinamente la veo que se precipita al lecho de Heracles. Yo, entretanto, con oculta mirada vigilaba en la sombra, y observo que la señora <sup>915</sup> extiende las mantas sobre el lecho de Heracles. Cuando

---

<sup>57</sup> Yole.

<sup>58</sup> Las Erinias son las divinidades que no reconocen el poder de Zeus y cuya misión es la venganza de los crímenes. Divinidades violentas nacidas de las gotas de sangre con las que se impregnó la tierra cuando la mutilación de Urano. Se representan como genios alados, de cabellos entremezclados con serpientes, y con látigos en la mano. En general, son causantes de desgracias.

<sup>59</sup> Verso de difícil interpretación.

terminó, subiéndose encima, se sentó en medio y, de-  
 920 rramando un ardiente caudal de lágrimas, dijo: «¡Oh  
 lecho y cámara nupcial mía! Adiós ya para siempre,  
 porque nunca me recibiréis como esposa en este tála-  
 mo». Después de decir esto, se quita con mano diligen-  
 925 te su peplo, al que un broche labrado en oro había fi-  
 jado al pecho, y se descubrió todo el costado y el brazo  
 izquierdo. Yo me echo a correr todo lo que me permien-  
 ten las fuerzas y le informo a su hijo de lo que ella  
 930 está planeando. Nos precipitamos de allí a aquí y ve-  
 mos que, con una espada de doble filo, se ha herido en  
 el costado, bajo el corazón y el diafragma. Al verla, el  
 hijo estalla en sollozos, pues conoció, infeliz, que había  
 ejecutado esta acción a consecuencia de su cólera, in-  
 935 formado demasiado tarde por los de la casa de que lo  
 había hecho involuntariamente, por recomendación del  
 Centauro.

Y, entonces, el desventurado hijo no cejaba para  
 nada en sus lamentos, gimiendo sobre ella, ni dejaba  
 de apretarse sobre su rostro, sino que, dejándose caer  
 de costado al lado de ella, yacía, al tiempo que se la-  
 940 mentaba muchas veces de cómo irreflexivamente la ha-  
 bía herido con una perversa acusación, llorando porque  
 de los dos al mismo tiempo, del padre y de aquélla, iba  
 a quedar huérfano durante su vida. Así están las cosas  
 allí, de modo que, si alguien hace cálculos para dos o  
 945 aun para más días, es insensato. Pues no hay mañana  
 hasta que se acaba con bien el día presente.

*(La Nodriza entra en palacio.)*

CORO.

Estrofa 1.<sup>a</sup>

*¿Cuál de los dos infortunios lloro primero? ¿Cuál  
 de los dos lo es en más alto grado, una vez cumplido?  
 Es de difícil juicio para mí, desdichada.*

Antístrofa 1.<sup>a</sup>

*El uno podemos verlo en palacio, el otro lo esperamos por presagios. El tenerlos y esperarlos son cosas afines.*

Estrofa 2.<sup>a</sup>

*¡Ojalá una fuerte brisa llegara, favorable, a mi hogar y me alejara de estos lugares, para que no muera espantada al ver al ilustre hijo de Zeus! Pues dicen que entre dolores sin remedio se acerca ante la casa, ¡espectáculo inenarrable!*

Antístrofa 2.<sup>a</sup>

*Por lo visto está al lado y no lejos aquello por lo que yo lloraba antes sonoramente, cual un ruiseñor<sup>60</sup>. Extraña es esta comitiva de extranjeros. Y, ¡de qué modo le transportan, como cuidando a un ser querido, marcando el paso lento y silencioso! ¡Ay, es conducido sin voz! ¿Qué hay que pensar, que está muerto o bajo la acción del sueño?*

*(Entra un cortejo que transporta a Heracles en una camilla. Hilo y un anciano caminan a su lado.)*

HILO. — ¡Ay de mí! Yo por tu causa, padre, ¡ah!, por tu causa, soy desgraciado. ¿Qué puedo hacer yo? ¿A qué atenderé?

ANCIANO. — Silencio, hijo, no remuevas el violento dolor de un padre que sufre cruelmente. Vive, aunque postrado; así que contente, mordiéndote tus labios.

HILO. — ¿Cómo dices, anciano? ¿En verdad vive?

ANCIANO. — Mira, no despiertes al que está sujeto al sueño, ni suscites o provoques la terrible enfermedad, hijo.

HILO. — Encima de mí, desdichado, hay un peso enorme. Mi ánimo está fuera de sí.

<sup>60</sup> Véase *Electra*, nota 9. La referencia al ruiseñor es un lugar común en la poesía griega.

HERACLES. — ¡Oh Zeus! ¿A qué tierra llego? ¿Junto  
 985 a qué hombres yazco afligido por incesantes dolores?  
 ¡Ay de mí, desgraciado! Este maldito mal me consu-  
 me de nuevo, ¡ay!

ANCIANO. — ¿Te has dado bien cuenta de qué venta-  
 ja era ocultar tu angustia en silencio y no dejar esca-  
 990 par el sueño de su cabeza y de sus ojos?

HILO. — No sé cómo hubiera podido resignarme,  
 viendo esta desgracia.

HERACLES. — ¡Oh tierra Cenea, cimiento de altares!  
 995 ¡Qué agradecimiento he obtenido para mí, infortuna-  
 do, en pago de tales sacrificios! ¡Oh Zeus, en qué ruina  
 me convertiste, en qué ruina! ¡Nunca yo, desventura-  
 do, debía haberla visto con mis ojos! ¡No debía haber  
 contemplado nunca la inexorable fuerza de esta locu-  
 1000 ra! Pues, ¿quién es el encantador, quién el habilidoso  
 en medicina que, aparte de Zeus, pueda suavizar este  
 dolor? ¡Lejos se podría ver tal portento! <sup>61</sup>.

1005 Dejádme, dejádme a mí, desgraciado, descansar. Por  
 última vez, dejádme descansar.

(Al anciano.) ¿Dónde me tocas? ¿Hacia dónde me  
 mueves? ¡Me matas, me matas! Has reavivado lo que  
 1010 ya estaba calmado. Se ha apoderado de mí, ¡ay, ay!,  
 se introduce de nuevo ésta. ¿De dónde sois, oh varones,  
 los más injustos de todos los griegos, por los que yo,  
 infeliz, me arriesgaba a morir cuando os liberaba de  
 numerosos peligros tanto en el mar como en los bos-  
 ques todos? Y ahora, en esta enfermedad, nadie apor-  
 1015 tará fuego ni espada que me socorra, ¡ah, ah!, y ningun-  
 o quiere llegarse para cortar por la fuerza la cabeza  
 de un ser abominable, ¡ay, ay!

ANCIANO. — ¡Oh hijo de tal varón! Esta tarea se pre-  
 senta superior a mis fuerzas, pero tú ayúdame, pues

<sup>61</sup> El sentido es que ya no espera ver logrado esto.

una sola ayuda con tus brazos vale más que dos mías para salvarle.

HILO. — Yo le sujeto, pero no está ni dentro de mí 1020 ni fuera el poner remedio a sus dolores. Pues tales remedios en la vida los distribuye Zeus.

HERACLES. — ¡Ah, ah! ¡Oh hijo! ¿Dónde estás? Por aquí, por aquí, agárrame para levantarme. ¡Ay, ay! 1025 ¡Oh destino! Avanza de nuevo, avanza, cobarde, para destruirme la incurable, cruel enfermedad. ¡Oh Palas, 1030 Palas! Esto de nuevo me deshace. ¡Ay, hijo! Compadecede a tu padre, saca la espada, que no será censurable; hiéreme bajo la clavícula. Remedia el sufrimiento con el que tu madre impía me ha irritado, a la que ¡ojalá yo viera caer así, de la misma manera que me 1040 destruyó! ¡Oh dulce Hades, oh hermano de Zeus, adorméceme, adorméceme matándome a mí, inerme, con rápido fin!

CORIFEO. — He temblado, amigas, al oír estas desgracias del rey, con las que, siendo él cual es, ha sido 1045 maltratado.

HERACLES. — ¡Oh numerosos y ardientes sufrimientos —incluso al narrarlos— que yo he soportado con mis manos y con mis hombros! <sup>62</sup>. Y, sin embargo, nunca ni la esposa de Zeus <sup>63</sup> ni el odioso Euristeo <sup>64</sup> me impuso algo semejante a esto; red tejida por las Eri- 1050 nias, que la traidora hija de Eneo echó sobre mis hombros, por la que perezco. Pues, adherida a mis costados,

<sup>62</sup> A continuación enumera algunos de los más significativos trabajos que hubo de realizar para satisfacer la cólera de Hera y que le dieron gloria. La alusión a los hombros debe estar hecha pensando en el que consistió en sostener la bóveda celeste sustituyendo a Atlante.

<sup>63</sup> La diosa Hera.

<sup>64</sup> Primo de Heracles, que reinaba en Micenas y Tirinto por la voluntad de Hera (ver nota 5 de esta misma tragedia), la que evitaba así que reinase Heracles.

está devorando la carne desde lo más profundo y secando, por estar unido a ellas, las arterias del pulmón.  
 1055 Y, por otra parte, ha bebido ya mi vigorosa sangre. Tengo el cuerpo entero destrozado, prendido en este lazo indescriptible. Y esto ni la lanza en la llanura <sup>65</sup>, ni el ejército de los Gigantes nacido de la tierra, ni la  
 1060 violencia de las Fieras <sup>66</sup>, ni la Hélade, ni la tierra extranjera, ni región alguna a la que yo llegué para liberar <sup>67</sup>, me lo hicieron nunca. Mientras que esta mujer, siendo hembra y sin tener, por tanto, la naturaleza de un hombre, sola, me ha aniquilado sin la espada.

1065 ¡Oh muchacho! Sé para mí un verdadero hijo y no respetes más el nombre de tu madre. Tú mismo con tus manos trayéndola, pónmela en mis brazos, para que sepa claramente si tú sientes más dolor ante mi desfigurado cuerpo que ante el de ella, cuando la veas maltratada con justicia.

1070 Ve, hijo, ten valor, compadécete de mí, que para muchos soy digno de lástima, yo que he dado gritos de dolor lamentándome como una muchacha. Y nunca ninguno podría decir que vio a este hombre hacerlo antes, sino que siempre, sin emitir gemidos, se sometía a las  
 1075 desgracias. Pero ahora, a consecuencia de tal situación, infortunado, me muestro como una mujer. En seguida, acercándote, colócate cerca de tu padre, contempla bajo qué sufrimientos estoy padeciendo. Yo te lo mostraré sin velos encubridores. Mirad, contemplad todos un  
 1080 cuerpo digno de compasión, ved al desgraciado, en qué lamentable estado me encuentro. ¡Oh infortunado! ¡Ah! ¡Ah!

---

<sup>65</sup> Se debe referir a los combates frente a frente, en contraposición a aquellos en los que había de emplear astucias.

<sup>66</sup> Se refiere a los centauros.

<sup>67</sup> Región que liberó de algún monstruo o fiera que la tenía oprimida, así: Nemea, del león.



De nuevo este espasmo de dolor me abraza ahora mismo, atraviesa los costados y parece que la miserable y devoradora enfermedad no va a dejar de hostiarme. ¡Oh señor Hades, recíbeme! ¡Oh rayo de Zeus, hiéreme! Impulsa, oh rey, descarga el dardo de tu rayo, padre. 1085

Pues me devora de nuevo, ha resurgido, se ha agudizado. ¡Oh manos, manos! ¡Oh espalda y pecho, oh brazos queridos! Vosotros fuisteis los que sometisteis en una ocasión por la fuerza al habitante de Nemea <sup>68</sup>, al león, azote de los pastores, animal inabordable y feroz, y a la hidra de Lerna, y a la biforme e insociable tropa de centauros, insolente, sin ley, de fuerza superior <sup>69</sup>, y a la fiera del Erimanto <sup>70</sup>, y al subterráneo perro de tres cabezas del Hades <sup>71</sup>, monstruo invencible, criatura de la terrible Equidna, y al dragón guardián de las manzanas de oro en las regiones más extremas <sup>72</sup>. Y experimenté otras innumerables fatigas, y nadie erigió trofeos de mi valor. 1090 1095 1100

Y ahora, así, sin fuerzas, deshecho, estoy destruido por un destino ciego, ¡desventurado! ¡Yo que he sido 1105

---

<sup>68</sup> Al león cuya piel y cabeza, a modo de casco, llevará con él en las demás aventuras, y que son un signo de reconocimiento del héroe. Para acabar con el león, tuvo que obligarle a entrar en la cueva y ahogarlo allí.

<sup>69</sup> Como ya hemos visto, los centauros son seres mitad hombre mitad caballo, de costumbres brutales y temperamento salvaje. Sólo Quirón y Folo son una excepción.

<sup>70</sup> El tercer trabajo era dar caza a un monstruoso jabalí que vivía en el río Erimanto y llevarlo vivo.

<sup>71</sup> El can Cerbero, guardián del Hades, a quien debía llevar a Micenas, ante Euristeo. En esta difícil empresa le ayudaron Hermes y Atenea. El héroe luchó contra el animal sin sus armas habituales y, a pesar de ello, le venció.

<sup>72</sup> El jardín de las Hespérides, de difícil y dudosa localización.

llamado hijo de la más excelente madre y que soy invocado como hijo de Zeus bajo los cielos!

Pero al menos aprended bien esto: aunque no sea yo nada, y aunque no pueda arrastrarme, someteré a la que me hizo estas cosas incluso en estas circunstancias.

1110 Que se acerque sólo para que le enseñe a anunciar a todos que yo, tanto vivo como muerto, castigué a los traidores.

CORIFE0. — ¡Oh Hélade desventurada! ¡Qué aflicción veo que tendrás, si pierdes a este hombre!

1115 HILO. — Ya que permites contestar, padre, guardando silencio, óyeme aunque sufras. Pues te voy a pedir lo que es justo alcanzar. Escúchame, para que no estés irritado hasta el punto en que lo estás ahora por la cólera. Porque, si no, no podrías discernir en qué cosas estás dispuesto a alegrarte y con cuáles sufres en vano.

1120 HERACLES. — Termina de decir lo que deseas, porque yo, a causa del sufrimiento, no comprendo nada de las astucias que tú tramas desde hace un rato.

HILO. — He venido para hablarte de mi madre, en qué situación está ahora y qué fallos cometió en contra de su voluntad.

1125 HERACLES. — ¡Oh el más malvado! ¿Y me recuerdas otra vez a la madre asesina de tu padre pretendiendo que yo te escuche?

HILO. — Sí, ya que ella está de tal modo que no conviene guardar silencio.

HERACLES. — No, ciertamente, a causa de los errores cometidos antes.

HILO. — No seguirás hablando así, debido a lo sucedido en el día de hoy.

HERACLES. — Dilo, pero evita mostrarte como un mal nacido.

1130 HILO. — Lo digo: ella ha muerto sacrificada hace poco tiempo.

HERACLES. — ¿Por quién? Un prodigio me has profetizado con estas funestas palabras.

HILO. — Ella por sí misma, y no por mano de un extraño.

HERACLES. — ¡Ay de mí! ¿Antes de que, como era preciso, muriera a mis manos?

HILO. — Cambiaría de parecer tu ánimo si supieras todo.

HERACLES. — Empezaste un extraño discurso. Dime 1135 en qué piensas.

HILO. — Esto es todo el asunto: se equivocó en su intento de hacer lo mejor.

HERACLES. — ¿Hace lo mejor, oh perverso, matando a tu padre?

HILO. — Creyendo que te aplicaba un filtro amoroso cuando vio a la desposada dentro de la casa, se equivocó.

HERACLES. — ¿Y quién es ese hacedor de fármacos 1140 entre los traquinios?

HILO. — Neso, el centauro, hace tiempo la convenció de que con ese filtro encendería tu pasión.

HERACLES. — ¡Ah, ah, negro destino! ¡Me muero, infortunado! ¡Estoy perdido, estoy perdido! ¡Ya no hay para mí luz del sol! ¡Ay de mí, me doy cuenta en 1145 qué grado de desgracia nos hallamos! Vete, hijo mío, ya no tienes padre. Llama a todos mis hijos, tus hermanos. Llama a la infortunada Alcmena, en vano esposa de Zeus, para que estéis enterados por mí de la última predicción de los oráculos, pues yo ya la conozco. 1150

HILO. — Tu madre no está aquí, sino que se ha ido a la costera Tirinto para establecer su residencia. Y de tus hijos, a unos se los ha llevado consigo ella misma para educarlos, mientras que otros te informo que habitan la ciudad de Tebas. Pero nosotros, los que esta- 1155

mos presentes, si hay que hacer algo, padre, obedientes te serviremos.

HERACLES. — Tú, oye lo que tienes que hacer. Ha llegado el momento en que vas a mostrar qué clase de hombre es llamado hijo mío. En efecto, yo tenía desde  
1160 antiguo una profecía de mi padre, según la cual, yo moriría no por obra de ninguno de los vivos, sino de quien, ya muerto, fuera habitante del Hades. Éste, el Centauro, muerto, me ha matado a mí que estoy vivo, cumpliendo el oráculo divino. Y yo voy a revelar qué nuevos  
1165 oráculos resultaron iguales a éstos, concordantes con los antiguos, los que yo, al llegar al recinto sagrado de los Selos —los que viven en la montaña y duermen en el suelo—, me hice inscribir de acuerdo con la encina paterna de muchas lenguas, la cual me decía que, en el tiempo en que estamos y en la situación actual-  
1170 mente presente, se cumpliría para mí la liberación de los trabajos impuestos<sup>73</sup>. Yo creía que se realizaría felizmente, pero no se refería, por lo visto, a otra cosa que a mi muerte, pues para los muertos ya no existe  
1175 la fatiga. Y así, ya que éstos resultan claros, hijo, debes aliarte con este hombre y no esperar provocar mi lengua, sino que, cediendo, colabora con él, reconociendo que la más bella de las normas es obedecer a un padre.

HILO. — Pero, ¡oh padre!, me espanta el llegar a  
1180 semejante punto de tus palabras; no obstante, obedeceré en lo que tú creas oportuno.

HERACLES. — En primer lugar, dame tu mano derecha<sup>74</sup>.

HILO. — ¿Por qué te vuelves hacia esta garantía?

HERACLES. — ¿No la acercarás rápidamente sin desconfiar de mí?

<sup>73</sup> Una prueba más de la ambigüedad de los oráculos.

<sup>74</sup> Señal de garantía que encontramos también en *Filoctetes* 813.

HILO. — Mira, la tiendo; en nada te pienso contradecir.

HERACLES. — Jura ahora por la cabeza de Zeus, el 1185 que me engendró...

HILO. — ¿Qué he de hacer? ¿Me será dado a conocer?

HERACLES. — ... cumplir lo que te diga.

HILO. — Lo juro y pongo a Zeus como testigo.

HERACLES. — Y, si faltas, haz votos para que recibas pesares.

HILO. — No los voy a recibir, pues lo haré; sin em- 1190 bargo, los hago.

HERACLES. — ¿Conoces la cumbre más alta del Eta, donde estás Zeus?

HILO. — La conozco. Como sacrificador he estado muchas veces arriba.

HERACLES. — Allí es necesario que ahora, tras levantar mi cuerpo con tus propias manos y con la ayuda de los amigos que necesites, después de cortar una buena 1195 cantidad de madera de la encina de profundas raíces y de arrancar, asimismo, abundante cantidad de fuertes olivos, metas tú mi cuerpo y lo quemes con el fuego de una tea de pino. Que no se derrame ni una lágrima, señal de lamentación, sino que debes hacerlo 1200 sin proferir gemidos ni emitir sollozos, si es que eres hijo mío, y, si no, yo te aguardaré, incluso en los infiernos, como una pesada maldición para siempre.

HILO. — ¡Ay de mí, padre! ¿Qué dices? ¿Qué cosas me haces realizar?

HERACLES. — Las que deben realizarse y, en otro caso, sé hijo de otro padre y no seas llamado ya hijo 1205 mío.

HILO. — ¡Ay de mí otra vez! ¡A qué cosas me invitas, padre! ¡A ser tu asesino y criminal!

HERACLES. — Yo no lo veo así, sino médico y único sanador de mis males.

1210 HILO. — ¿Y cómo, prendiendo fuego a tu cuerpo, podría sanarte?

HERACLES. — Pero, si ante esto estás temeroso, lleva a cabo al menos las demás cosas.

HILO. — No vacilaré en trasladarte.

HERACLES. — ¿Y levantar la pira a la que me he referido?

HILO. — Por lo menos en cuanto que no la toque  
1215 con mis propias manos. Lo demás lo haré, y no tendrás dificultades por mi parte.

HERACLES. — Bastará con esto. Concédeme un pequeño favor, además de los otros grandes.

HILO. — Aunque sea muy grande, te lo haré.

HERACLES. — ¿Conoces, pues, a la hija de Eurito?

1220 HILO. — Te refieres a Yole, según supongo.

HERACLES. — Has comprendido. Te encomiendo lo siguiente, hijo. Cuando yo muera, si tú quieres obrar piadosamente y recordar los juramentos paternos, tó-  
1225 mala por esposa y no desobedezcas a tu padre. Que ningún otro de los hombres que no seas tú la reciba nunca, a ella, que se ha acostado junto a mí, sino que tú mismo, oh hijo, cultiva este lecho. Obedece, pues, ya que has confiado en mí para las grandes cosas, el desconfiar en las pequeñas inutiliza el agradecimiento anterior.

1230 HILO. — ¡Ay de mí! Está mal irritarse contra un enfermo, pero el ver que razona de esta manera, ¿quién podría soportarlo?

HERACLES. — Gritas como si no quisieras hacer nada de lo que digo.

HILO. — ¿Quién, cuando ella es la única causante de la muerte de mi madre y de que tú estés como estás,  
1235 quién podría nunca elegir esto, si no es que ha perdido

la razón a causa de espíritus vengadores? Sería preferible que muriera, oh padre, a convivir junto con los que son más odiados.

HERACLES. — Este muchacho, a lo que parece, no me va a conceder mi destino en el momento de mi muerte. Pero la maldición de los dioses te acechará, si tú desobedece mis palabras. 1240

HILO. — ¡Ay de mí! Pronto, según das a entender, te mostrarás bajo los efectos de la enfermedad.

HERACLES. — Pues tú me despiertas un mal adormecido.

HILO. — ¡Infortunado de mí! ¡Cómo estoy indeciso respecto a muchas cosas!

HERACLES. — Porque no tienes entre lo justo el obedecer a tu padre.

HILO. — ¿He sido instruido, pues, para ser impío, padre? 1245

HERACLES. — No es impiedad el dar gusto a mi corazón.

HILO. — ¿Me ordenas que yo haga esto con plena justificación?

HERACLES. — Sí, e invoco a los dioses como testigos de ello.

HILO. — En ese caso lo haré y no rehusaré, mostrando a los dioses que el hecho es obra tuya. Nunca podría yo aparecer como malvado por obedecerte, padre. 1250

HERACLES. — Terminas bien, pero sobre esto, oh hijo, concédeme pronto el favor de colocarme en la pira antes de que un espasmo o algún otro tormento se presente. ¡Ea, apresuraos, levantadme! Éste es el final de los padecimientos, el postrero fin de este hombre. 1255

HILO. — Nada impide que lo llevemos a término en tu provecho, ya que lo ordenas y fuerzas, padre.

HERACLES. — Id ahora, antes de que se remueva este mal. ¡Oh alma endurecida!, ofreciendo un freno de ace- 1260

ro con piedras ensamblado, haz cesar los gritos, como si fueras a cumplir con alegría una acción a que te obligan.

HILO. — Alzadlo, compañeros, siendo en gran mane-  
1265 ra indulgentes conmigo por ello, y viendo gran desconsideración de los dioses ante estas acciones realizadas. Éstos, aunque han engendrado y son invocados como padres, consienten sin protesta tales sufrimientos.

1270 Pues el futuro ninguno lo contempla, pero nuestra situación actual es lamentable para nosotros y vergonzosa para ellos, y, lo más duro de todo, para el que sufre esta desgracia entre todos los hombres.

1275 Tú, doncella, no te quedes lejos de la casa, después de ver terribles y recientes muertes, y también numerosos e inauditos infortunios; y nada hay en esto que no sea Zeus.



## 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